

*Академический час*



**Т. В. Зверева**

**«ПОКА В РОССИИ  
ПУШКИН ДЛИТСЯ...»:**

статьи и рецензии

**Ижевск**

**2021**

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»  
Институт языка и литературы

---



# Академический час



Выпуск 10

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»  
Институт языка и литературы  
Кафедра истории русской литературы и теории литературы

**Т. В. Зверева**

**«Пока в России Пушкин длится..»:**  
статьи и рецензии

Монография



Ижевск

2021

УДК 882.161.1.09  
ББК 83.3 (2=Рус)6-8  
З 433

*Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом УдГУ*

**Рецензенты:** д-р филол. наук, проф. каф. русской и зарубежной литературы Пермского гос. гуманитарно-педагогического ун-та Г. М. Ребель;  
д-р филол. наук, проф. каф. литературы и методики ее преподавания Уральского гос. пед. ун-та С. И. Ермоленко

**Зверева Т. В.**

**З 433** «Пока в России Пушкин длится...»: статьи и рецензии: монография. – Ижевск: Издательский центр «Удмуртский университет», 2021. – 124 с. (Академический час. Вып. 10).

**ISBN 978-5-4312-0948-2**

В монографию вошли статьи, обращенные к различным аспектам творчества А. С. Пушкина. На многочисленных примерах показано, как творчество поэта преломляется в русской истории и русской культуре. Особое внимание в монографии уделено историческим и литературным контекстам последнего романа «Капитанская дочка». Объектом развернутого анализа стали кинематографические и театральные прочтения отдельных произведений Пушкина, а также рецепция пушкинской темы в русской поэзии XX и XXI вв. (Г. Шпаликов, С. Стратановский, М. Кукин)..

Серия «Академический час» адресована специалистам-филологам, вузовским и школьным преподавателям, аспирантам, магистрантам. Доступна на сайте Научной библиотеки Удмуртского государственного университета (<http://lib.udsu.ru/>).

УДК 882.161.1.09  
ББК 83.3 (2=Рус)6-8

**ISBN 978-5-4312-0289-6**  
**ISBN 978-5-4312-0948-2** (Вып. 10)

© Т. В. Зверева, 2021  
© ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет», 2021

# Содержание

## Статьи

А. Н. Радищев и Н.М. Карамзин в идейном контексте «Капитанской дочки» А. С. Пушкина .....	6
Вокруг Миниха: о скрытом сюжете в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина .....	21
Площадь как символическое пространство в творчестве А. С. Пушкина .....	33
Об одном случае рецепции болдинского мифа: Сергей Стратановский.....	47
«Коль колесо времен свершило полный круг»: Г. Р. Державин и А. С. Пушкин в творческом самосознании Михаила Кукина.....	62
«Куда ж нам плыть?»: пушкинские ориентиры в творчестве Геннадия Шпаликова.....	74
Метаморфозы «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина в фильме Ирины Евтеевой .....	88
Площадь и балаган: размышления над «Капитанской дочкой» Екатерины Михайловой.....	99

## Рецензии

Разговор о Поэте, или Последняя сказка Пушкина. <i>Рецензия на постановку Государственного театра кукол УР «Поэт, или Разговор с собственным чертом» .....</i>	110
Сквозные линии. <i>Рецензия на книгу А. М. Гуревича «Сокровенные смыслы. Статьи о Пушкине (1984–2011)» (М. : Совпадение, 2011. – 208 с.).....</i>	118

## А. Н. Радищев и Н.М. Карамзин в идейном контексте «Капитанской дочки» А. С. Пушкина

«Бывают странные сближения»

*А. С. Пушкин*

Говоря словами О. Э. Мандельштама, «воспаленные веки» А. Н. Радищева не давали А. С. Пушкину спать. Еще будучи лицеистом, в 1815 г. Пушкин вслед за Радищевым берется за стихотворную разработку «Бовы» (влияние радищевской поэмы впоследствии угадывается в «Руслане и Людмиле»). 1817 год отмечен одой «Вольность», принесшей Пушкину известность в поэтических кругах. По-видимому, в эти годы и происходит первое знакомство Пушкина с радищевским романом. Свидетельство этому — письмо Н. И. Тургенева, датированное 1818 г.: «Мы на первой станции образованности» — сказал я недавно молодому Пушкину. — «Да, — отвечал он, — мы в Черной Грязи»» [6; 241]. Отсылками к текстам опального писателя отмечены многие произведения, однако пристальный интерес к радищевской мысли возникнет в 1830-е гг., когда Пушкин вплотную приближается к истории государства Российского. Концепция «Истории пугачевского восстания» во многом определена взглядами Радищева [13]. В 1833 г. Пушкин приобретает редкий экземпляр «Путешествия из Петербурга в Москву», в этом же году начинается работа над «Путешествием из Москвы в Петербург». В силу целого ряда обстоятельств зеркальный по отношению к Радищеву пушкинский текст так и остался в рукописи. Уже предчувствуя собственный конец, в 1836 г. Пушкин трижды обращается к имени Радищева: в прощательном и до сих пор одном из лучших публицистических текстов «Александр Радищев», в черновом варианте «Памят-

---

ника» и, наконец, как мы полагаем, — в романе «Капитанская дочка»\*.

О литературных переключках Пушкина и Радищева писалось много, особенно в советскую эпоху. Вследствие смены идеологии на рубеже XX – начала XXI в. интерес к Радищеву ослаб, а вместе с ним оказалось на периферии и изучение пушкинско-радищевских связей. В отечественной филологии отсутствуют работы, в которых бы специально рассматривалась связь «Капитанской дочки» с «Путешествием из Петербурга в Москву», хотя к сегодняшнему моменту имеется ряд значимых для нас суждений, которые будут привлечены в ходе дальнейших размышлений. В настоящем исследовании глава «Суд» впервые проанализирована как текст, в котором Пушкин подводит итог многолетнему спору с Радищевым (в этой же главе происходит окончательное примирение с позицией Н. М. Карамзина, о чем будет сказано ниже).

И Радищев, и Пушкин обращаются к одному и тому же периоду русской истории. Радищев писал свой роман по следам пугачевского восстания, не называя, разумеется, имени бунтовщика, поскольку хорошо помнил указ Екатерины II о предании имени Пугачева «вечному забвению и глубокому молчанию». Уже на первой станции (глава «София») путешественник произнесет слова, предвосхитившие суждения Пушкина о природе русского бунта: «Бурлак, идущий в кабак повеся голову и возвращающийся обгаренный кровию от оплеух, многое может решить доселе гадательное в истории российской» [20; 230]. Роман был обращен к изображению страны, только что пережившей ужас пугачевского восстания. Екатерине-законодательнице Радищев показывал бездействие принятых законов

---

\* Необходимо также иметь в виду, что и судьба Радищева напоминала Пушкину его собственную. Об этом в свое время пронизательно писали В. Э. Вацура и М. И. Гиллельсон: «Император Павел, возвратив Радищева из ссылки, взял с него обещание “не писать ничего противного духу правительства”. Радищев сдержал свое слово. Это о себе в 1826 г.; требование Николая II повторено почти дословно» [3; 107].



и предупреждал императрицу, что подобная ситуация может привести к распаду России. В какой-то степени всё творчество Пушкина после 1825 г. — это осмысление исторической катастрофы и осознание опасности нового бунта. В данном аспекте «Капитанская дочка» не что иное, как ответ на высочайший манифест 19 декабря 1825 г., в котором в категорической форме говорилось о случайности декабрьских событий и принципиальной невозможности революционного восстания.

По убедительной концепции В. Кантора, в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев напрямую обращался к Екатерине II: «Вся книга есть по сути дела докладная записка Екатерине, апелляция к ее вкусам, ругание масонов, французской революции, иногда и явное подмигивание императрице» [9; 85]. Думается, что в названии первой — несуществующей — станции Радищев зашифровал девическое имя императрицы — София Августа Фредерика Ангальт-Цербстская. Для писателя-философа также был важен и смысл слова «София» («мудрость»). Начиная свой роман с обращения к Екатерине-Софии, автор возлагал надежды на проницательность императрицы.

Вектор путешествия в радищевском романе означен как путь от первой станции (София) к последней (Черная Грязь). Этот отрицательный вектор демонстрирует движение вниз, что согласуется с эпитафией к роману, взятым из «Телемахида» Третьяковского (согласно мифу, Телемак попадает в ад). Эти смыслы блестяще развернуты в современных исследованиях [4; 9], однако в них не учтен один важный аспект. Речь идет о том, что «Похождения Телемака, сына Улисса» Фенелона (перевод В. Третьяковского 1766 г.) стали главным текстом русского XVIII в. (высоким статусом эта книга была наделена и в Европе: Монтескье, например, называл данный роман «божественной книгой нашего столетия»). В своем романе Фенелон вел разговор о принципах управления государством и учреждал программу формирования идеального монарха [22; 31]. Кульминационным в данном произведении является

сюжет прозрения: Медор обращается в Минерву, и ослепленный Телемак видит «лице женское прекрасно, молодого цвета, бело как лилеи, и красно как черлень». Легко заметить, что этот эпизод лег в основание радищевского романа (путешественнику снится сон: Прямовзора снимает с его глаз бельмы, в результате чего его зрение очищается). Радищев рассчитывал на прозрение Екатерины II, литературный образ которой в русской культуре XVIII в. устойчиво ассоциировался с Минервой [см. об этом: 21]. Разительное отличие радищевского романа от фенелоновского «Телемака» заключено в отсутствии позитивно-созидательного начала, поскольку русский писатель всецело сосредоточен на описании негативных сторон России.

Эта задача будет решена в «Капитанской дочке». Тотальное отрицание российской империи сменится у Пушкина созданием положительной программы. В рукописи «Путешествия из Москвы в Петербург» Пушкин дает подробное описание своей встречи с радищевским романом: «Итак, собравшись в дорогу, зашел я к старому моему приятелю \*\*, когo библиотекой привык я пользоваться. Я просил у него книгу скучную, но любопытную в каком бы то ни было отношении. Приятель мой хотел было мне дать нравственно-сатирический роман, утверждая, что скучнее ничего быть не может, а что книга очень любопытна в отношении участи ее в публике; но я его благодарил, зная уже по опыту непреодолимость нравственно-сатирических романов. “Постой, — сказал мне \*\*, — есть у меня для тебя книжка”. С этим словом вынул он из-за полного собрания сочинений Александра Сумарокова и Михайла Хераскова книгу, по-видимому изданную в конце прошлого столетия. “Прошу беречь ее, — сказал он таинственным голосом. — Надеюсь, что ты вполне оценишь и оправдаешь мою доверенность”. Я раскрыл ее и прочел заглавие: “Путешествие из Петербурга в Москву”. С. П. Б. 1790 г.» [19; т. 6, 380]. Подаренная Пушкину «скучная книга» обнаруживает двойное дно: за именами Сумарокова и Хераскова стоит имя Радищева. Эпиграфы «Капитанской дочки» неоднократно отсылают читателя

к Сумарокову и Хераскову. Не является ли это литературной игрой? И не скрывается ли за именами государственных поэтов намек на имя опального писателя?

В «Капитанской дочке» нет прямых отсылок к имени Радищева, но именно в последней главе будет упомянута значимая для «Путешествия из Петербурга в Москву» станция София. 1 января 1780 г. императрица написала указ «Об учреждении Санкт-петербургской губернии из семи уездов»: «...при Селе Царском, по правую сторону новой дороги Новгородской, а по левую к Порхову идущей, устроить город под названием София» [16]. Действие романа разворачивается в 1773–1775 гг., и Пушкин, проведший свое детство и юность в Царском Селе, прекрасно осведомлен о том, что во времена пугачевского бунта этого места на карте Российской империи не существовало. Еще П. Я. Вяземский указывал на хронологические смещения в «Капитанской дочке»: «Кажется зимою у тебя река где-то не замерзла, а темнеет в берегах, покрытых снегом. Оно бывает с начала, но у тебя чуть ли не посреди зимы» [18; 236] (кстати, и путешественник Радищева безразличен к конкретизации времени: «Зимой ли я ехал или летом, для вас, думаю, равно. Может быть, и зимой и летом» [20; 232]). Противоречия, когда-то ставшие конструктивным принципом «Евгения Онегина», присутствуют и в последнем пушкинском романе\*. Подобная нарративная стратегия порождает условно-сказочное пространство, по отношению к которому привычные логические схемы суждения обнаруживают свою неправомерность. Кроме того, система «противоречий» как бы подготавливает читателя к кульминационному, на наш взгляд, анахронизму — прибытию Маши Мироновой на несуществующую станцию. Комментируя «Капитанскую дочку», А. С. Гиллельсон и М. И. Мушин указали на то, что описание станции прямо восходит к роману А. Н. Радищева: «София — уездный городок Санкт-

---

\* О системном характере пушкинских анахронизмов и неточностей в «Капитанской дочке» наиболее убедительно писал А. Осповат [14].

Петербургской губернии, основанный в 1785 году и названный по тогда же заложенному там собору» [5; 161].

Для чего Пушкину потребовалось смещение временных пластов? Думается, что называние станции необходимо Пушкину для того, чтобы возобновить спор с Радищевым. Как и в случае с незавершенным «Путешествием из Москвы в Петербург», в «Капитанской дочке» задан обратный по отношению к радищевскому роману вектор движения — всё в «Капитанской дочке» устремлено к Софии/Мудрости. Самого же описания станции в тексте нет (у Радищева изображение этого места также отсутствует). Что же осталось за пределами пушкинского текста? Как и другие произведения, «Капитанская дочка» рассчитана на посвященного читателя, хорошо знакомого с окрестностями Петербурга. Уездный город славился прежде всего Софийским собором, ставшим главной архитектурной примечательностью. Этот собор возводили в 1782–1788 гг. как храм-памятник в честь наших побед в русско-турецких войнах. Иными словами, Пушкин не просто разворачивает вспять пространственный вектор, но придает ему вертикальное направление — это еще и движение вверх, к Софии/Вознесению (парадоксальным образом финал «Капитанской дочки» пересекается с финалом «Мертвых душ», где горизонтальное пространство, благодаря образу птицы-тройки, трансформируется в вертикальное).

Если радищевский роман адресован Екатерине II, то «Капитанская дочка» может быть прочитана как непосредственное обращение к Николаю I\*. Когда-то после прочтения «Бориса Годунова» император посоветовал поэту написать историю в духе Вальтера Скотта: «Я считаю, что цель г. Пушкина была бы выполнена, если б с нужным очищением переделал коме-

---

\* Интересно, что ранее подобная мысль была высказана Н. Н. Петруниной, видевшей в параллельной пушкинскому роману «Истории Пугачева» адресованную властям «записку» по крестьянскому вопросу [15; 231].

дию свою в историческую повесть или роман на подобие Вальтера Скотта» [цит. по: 8; 515]. В конце жизни Пушкин «идет навстречу» желанию Николая и пишет произведение, в котором воспроизводится сюжетная схема английского романиста (любовь героев на фоне исторических событий). Но «скоттовская» традиция с ее ориентацией на романтизацию истории была внешней, по существу же «Капитанская дочка» являла собой идеальную презентацию власти. Признавая вслед за Радищевым стихийный характер русской истории и осозная возможную гибель империи, Пушкин прочерчивал идеальный вектор, направленный в будущее.

Жанр «поучения царям» — один из самых притягательных для Пушкина («истину царям с улыбкой говорить») любили все русские писатели). Этот жанр трагически не удался Радищеву — реальность в очередной раз обнаружила свое расхождение с литературой. Екатерина, напуганная восстанием Пугачева, жестоко обошлась как с восставшими, так и с автором романа, который показался ей «бунтовщиком, хуже Пугачева». Впервые Пушкин напрямую обращается к царю в «Воображаемом разговоре с Александром I». Результатом знаменитой аудиенции у Николая I (8 сентября 1826 г.) стали, с одной стороны, не принятые друзьями «Стансы», с другой — записка «О народном просвещении», неблагоприятно встреченная властями. В своем последнем романе поэт вновь обращается к царю, но следует не столько за Радищевым, сколько за Карамзиным. Если в начале своего пути Пушкин укорял историка и не соглашался с его политическими взглядами, то после смерти Карамзина отношение к нему радикально меняется\*.

Представляется, что образцом подобного жанра для Пушкина могла стать «Записка о древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях» Н. М. Карамзина («Записка» не была опубликована, но ее списки ходили по ру-

---

\* О карамзинско-пушкинских связях наиболее точно и полно писал Н. Я. Эйдельман [25; 177–260].

кам; в 1835 г. она была обнаружена Пушкиным\*). «Без улыбки» поучая Александра I, Карамзин критиковал его либеральную программу и предлагал собственное видение общественно-политической ситуации. Уже в конце своей жизни Карамзин составит манифест нового царствования для Николая I, но из манифеста будут убраны важнейшие положения — те, что должны были, по мнению историка, определять принципы нового правления. Среди вычеркнутого — «*правосудие и милосердие человеколюбия*». Именно с этими словами Маша Миронова и предстанет перед императрицей: «Я приехала просить милости, а не правосудия» [18; 80]. Эта фраза, с одной стороны, возвращает читателя к манифесту Карамзина, с другой — иронично напоминает об именном указе Екатерины II, которая «*по милосердию и для всеобщей радости*» заменила Радищеву смертную казнь на ссылку. В последнем романе Пушкин сводит два противоположных полюса русской истории — Радищева и Карамзина\*\*. На этот важнейший аспект еще не обращали внимание литературоведы, а именно он определяет идейную структуру романа.

Обратимся к образу Екатерины II в романе «Капитанская дочка». У Пушкина не было оснований идеализировать императрицу (в сохранившихся «сожженных» записках говорится и о политике Екатерины, способствовавшей «закрепощению вольной Малороссии и польских провинций», и о противоречивости императрицы, «любящей просвещение», но заключившей Новикова в темницу, сославшей Радищева в Сибирь...» [19; т. 7, 194]). Тем не менее в «Капитанской дочке» Пушкин полностью уходит от обличительного пафоса и рисует образ

---

\* П. Аннеков писал: «Пушкин был чуть ли не первым у нас, заговорившим публично о “Древней и новой России” Карамзина» [1; 78].

\*\* Обратим внимание, что в статье «Александр Радищев» имеется эпиграф из Карамзина: «Il ne faut pas qu'un honnête homme mérite d'être pendu» («Не следует, чтобы честный человек заслуживал повешения»). Здесь важна не столько скрытая отсылка к казни декабристов, сколько соединение имен Радищева и Карамзина в пределах одного текста.

идеального властителя. Екатерина II связана с двумя локусами: с одной стороны, со станцией София (именно здесь Маша Миронова узнает о «тайнствах придворной жизни»), с другой — с Царским Селом, где происходит кульминационный разговор, решающий судьбу Гринева.

Императрица появляется в романе «около прекрасного луга, где только что поставлен был памятник в честь недавних побед графа Петра Александровича Румянцева» [18; 80]. «Пушкин в “Капитанской дочке” подсветил свой образ Екатерины II двумя лучами: один отсылал читателя к торжественным портретам Левицкого, другой — к связанному с просветительской концепцией власти (государь-человек) портрету Боровиковского. Литературный образ, созданный Пушкиным, осциллирует между двумя живописными портретными концепциями Екатерины: персонификацией мощи государственного разума и воплощением гуманной человечности монарха эпохи Просвещения» [11; 371]. В последней главе, таким образом, одновременно «оживают» две картины: императрица сходит с портрета В. Боровиковского («Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке»), но осуществляет функцию богини Правосудия, что отвечает живописной концепции Д. Левицкого («Екатерина II — законодательница в храме богини Правосудия»). Развязка романа всецело соответствует приему *deus ex machine*, характерному для классицизма. Пушкинская императрица и есть София, следующая высшему — христианскому — закону. Иными словами, в финале императрице возвращается ее подлинное имя. «Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий...», — писал когда-то Пушкин в предисловии к «Борису Годунову». В «Капитанской дочке» этот карамзинский принцип воплощен наиболее полно.

На страницах своего последнего романа Пушкин воскрешает екатерининский «Наказ Комиссии о составлении проекта Нового уложения»: «Закон Христианский научает нас взаимно делати друг другу добро, сколько возможно». Следование нравственному закону — мысль, последовательно проводимая

Пушкиным в произведениях 1830-х гг. В «Капитанской дочке» наиболее известна следующая сентенция, обычно приписываемая автору: «Молодой человек, если записки мои попадутся в твои руки, вспомни, что лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений» [18; 38]. Л. С. Сидяков указал на то, что данный фрагмент не что иное, как автоцитата из написанного вослед Радищеву «Путешествия из Москвы в Петербург» [23; 188]: «Конечно: должны еще произойти великие перемены; но не должно торопить времени, и без того довольно деятельного. Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений, политических, страшных для человечества...» [19; т. 6, 396]\*. Добавим, что еще один поэтический манифест Пушкина — «Пир Петра Великого» (1835) — был опубликован в «Современнике» к десятилетию казни декабристов и отправки на каторгу ссыльных.

В романе милость государыни стала залогом спасения Гринева, но за этим внешним, «идиллическим», сюжетом проступают контуры радищевской истории (Екатерина II читает «Путешествие из Петербурга в Москву» в Царском Селе и «милует» автора романа Илимским острогом). Кроме того, в заключительной главе имеются скрытые отсылки к современным событиям — суду над декабристами. Казнь над главными виновниками восстания состоялась 13 июля 1826 г. — эта дата

---

\* Заметим, что в «Путешествии в Арзрум», написанном параллельно с «Капитанской дочкой» и подготовленном к печати в 1835 г., к десятилетию выступления декабристов, Пушкин настойчиво повторяет мысль о следовании нравственному закону. Сообщая читателю о ненависти черкесов по отношению к русским, автор указывает только один возможный путь примирения: «Есть средство более сильное, более нравственное, более сообразное с просвещением нашего века: проповедование Евангелия. <...> Кавказ ожидает христианских миссионеров. Но легче для нашей лености в замену живого выливать мертвые буквы и посылать немые книги людям, не знающим грамоты» [19; т. 5, 420].



трагически повторила 13 июля 1790 г., когда решением императрицы был издан указ «о предании Радищева уголовному суду». Таким образом, можно говорить о том, что заключительный эпизод одновременно связан и с судом над Радищевым, и с судом над участниками декабрьского восстания.

В последней главе речь идет прежде всего о современных Пушкину событиях. В преддверии суда Пушкин, как и многие, ждал от молодого императора милости, доказательства этому — письма к Дельвигу, в которых постоянно звучат слова «великодушие» и «милость царская». Даже после казни поэт продолжает надеяться на облегчение участи оставшихся: «Еще таки я все надеюсь на коронацию: повешенные повешены; но каторга 120 друзей, братьев, товарищей ужасна» [19; т. 9, 236]. Напомним, что эпохальные ожидания не в последнюю очередь были связаны с заступничеством Карамзина, но историк не доживет до дня казни. Несмотря на то что Николай обещал проявить милосердие\*, долгожданного прощения не произошло. Г. А. Невелев первым отметил, что в главе «Суд» Пушкин воспользовался историческими документами о процессе над декабристами. Описание допроса Гринева не соответствует исторической действительности, зато «все детали приведенного текста точно воспроизводят реалии заключения декабристов в Петропавловской крепости, именно так привозили в нее привлеченных по делу 14 декабря 1825 г.» [12; 156]. Даже порядковый — четырнадцатый — номер последней главы косвенно свидетельствует о дате восстания.

Знаменательно, что Николай I в день казни находился в Царском Селе. В сохранившихся фрагментах пушкинских записок есть следующее свидетельство: «Он [Николай] стоял над прудом, что за Кагульским памятником, и бросал платок в воду, заставляя собаку свою выносить его на берег. В эту минуту слуга прибежал сказать ему что-то на ухо. Царь бросил и со-

---

\* «Проявлю милосердие, много милосердия, некоторые даже скажут, слишком много...» [цит. по: 12; 31].

баку и платок и побежал во дворец» [19; т. 7, 320]. Точность этого исторического факта под сомнением, но важно, что Пушкин вносит его в свой «Дневник». Поразительно, как эта картина близка по описанию эпизоду встречи Маши Мироновой и императрицы: здесь и упоминание Кагульского/румянцевского памятника, и пруда/озера, и присутствие собаки. Развернутое описание «раннего» «прекрасного» утра указывает на раннее утро 13 июля, которое тоже, по свидетельствам современников, «выдалось теплым и ясным» [12; 87]. А само имя главной героини могло быть связано с именем М. Н. Волконской, последовавшей за мужем в Сибирь. Известно, что Пушкин нелегально присутствовал на ее проводах, и это событие произвело на него неизгладимое впечатление. Эти факты еще раз подтверждают наше предположение, что в финале «Капитанской дочки» зашифрована современная Пушкину ситуация\*.

Вместе с тем нельзя полагать, что последняя глава «Капитанской дочки» являет собой пушкинский суд над Николаем I: позиция автора намного сложнее и противоречивее. Предъявляя императору вину, Пушкин одновременно и прощает его, как простил когда-то Александра I («Простим ему неправоe гоненье, / Он взял Париж, он основал лицей»). Именно Николай I вызволил поэта из тягостной Михайловской ссылки. Напомним, что в ночь на 4 сентября 1826 г. в Михайловское приехал жандармский офицер и внезапно увез Пушкина, не дав времени на сборы («Пушкин успел только взять деньги, накинуть шинель, и через полчаса его уже на было» [17; 426]). В финале «Капитанской дочки» этот автобиографический сюжет повторен почти буквально. Совпадает не только время действия («свежее дыхание осени»), но и сам способ, которым государыня призывает к себе Машу, чтобы сообщить о помиловании: «Камер-юнкер объявил, что государыне угодно было, чтобы Марья Ивановна ехала одна и в том, в чем ее застанут». По не-

---

\* См. также последние работы об исторических аллюзиях в «Капитанской дочке»: [2; 7].

вероятному стечению обстоятельств именно 4 сентября 1790 г. вышел именной указ Екатерины о признании вины Радищева. В тот день, когда Радищеву предъявят вину, Пушкина простят и даруют ему свободу.

«Капитанская дочка» станет той последней «запиской», которая найдет отклик в душе царя. Николай I проявит человечность и в страшный момент даст слово заботиться о семье, остающейся без кормильца. Последние слова императора, сказанные поэту («*О жене и детях не беспокойся, я беру их на свои руки*»), почти дословно повторяют/цитируют обещание, данное Екатериной Маше Мироновой: «...не беспокойтесь о будущем. Я беру на себя устроить ваше состояние» [18; 83]. Пушкин мог бы сказать словами покидающего жизнь Карамзина: «Если сам уж не буду пользоваться плодами такой царской, беспримерной у нас щедрости, то закрою глаза спокойно: судьба моего семейства решена наисчастливейшим образом...» [10; 130].

Таким образом, жанр «Капитанской дочки» (как и тексты Радищева и Карамзина) относится к жанру «поучений» императору. Жанровая модель романа усложняется: семейная хроника Гринева оборачивается государственной запиской. София — идеальная станция, к которой должна быть устремлена российская империя (этот город задумывался Екатериной как очередной образцовый город). Примечательно, что главные герои пушкинского романа так и не доедут до столицы: в начале в Петербурге волею отца не окажется Гринев, в финале Марья Ивановна, «не полюбопытствовав взглянуть на Петербург, обратно уехала в деревню» [18; 83]. В жизни самого поэта к тому времени оставалась последняя «станция» — «Черная речка», название которой напоминает о заключительной главе радищевского романа.

Когда-то П. Я. Чаадаева очаровала «совершенная простота» «Капитанской дочки», но «голая проза» Пушкина в очередной раз обнаружила свою неисчерпаемую глубину. Подобно «магическому кристаллу», текст наращивает смысл во времени, и чем далее, тем актуальнее оказываются размышления поэта,

осознающего все противоречия русской истории и объединяющего в своем романе таких противоположных мыслителей, как А. Н. Радищев и Н. М. Карамзин.

«Мое пламенное желание, друг мой, видеть вас, посвященным в тайну времени. Нет более огорчительного зрелища, чем зрелище гениального человека, не понимающего свой век и свое призвание», — писал Чаадаев Пушкину после 1825 г. [24; 105]. В день окончания «Капитанской дочки» (19 октября 1836 г.) Пушкин адресует свое знаменитое письмо к Чаадаеву, блестяще доказывая свою причастность к «тайнам времени» и ставя точку еще в одном споре, проходящем через всё творчество. Но тема пушкинско-чаадаевских связей в идейной структуре «Капитанской дочке» требует отдельного разговора...

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков П. В. и его друзья : Литературные воспоминания и переписка 1835–1885 гг. СПб. : Издание А. С. Суворина, 1892. – 666 с.
2. Богданова О. В. Аллюзийный подтекст в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2019. Т. 12. Вып. 3. С. 365–370.
3. Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М. : Книга, 1986. – 381 с.
4. Вильк Е. Е. «Чудище стозебно» и Тифон («Путешествие...» А. Н. Радищева в контексте мистической литературы XVIII в.) // Новое литературное обозрение. 2002. № 55(3). С. 151–173.
5. Гиллельсон М. И., Мушина И. Б. Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Л. : Просвещение, 1977. – 192 с.
6. Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к С. И. Тургеневу. М. : Изд-во АН СССР, 1936. – 588 с.
7. Зверева Т. В. Площадь и балаган: размышления над «Капитанской дочкой» Е. Михайловой // Уральский филологический вестник : Русская классика. Динамика художественных систем. 2019. № 4. С. 123–134.
8. Зингер Т. Николай I – редактор Пушкина // Литературное наследство. М. : Журнально-газетное объединение, 1934. Т. 16–18. С. 513–536.

9. Кантор В. Откуда и куда ехал путешественник? // Вопросы литературы. 2006. № 4. С. 83–138.
10. Карамзин Н. М. Неизданные сочинения и переписка. СПб., 1862. Ч. 1. – 250 с.
11. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб. : Академический проект, 2002. С. 349–375.
12. Невелев Г. А. «Истина сильнее царя...» (А. С. Пушкин в работе над историей декабристов). М. : Мысль, 1985. – 205 с.
13. Оксман Ю. Г. От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника». Пушкин – Рылеев – Кольцов – Белинский – Тургенев : Исследования и материалы. Саратов, 1959. С. 5–133.
14. Осповат А. Л. Из комментария к «Капитанской дочке»: лубочные картинки // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999 : Материалы и исследования. М. : ОГИ, 2001. С. 357–365.
15. Петрунина Н. Н. Вокруг «Истории Пугачева» // Исследования и материалы. М. : Изд-во АН СССР ; Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1969. Т. 6. С. 229–251.
16. Полное собрание законов Российской империи. СПб., 1830. Т. 20. № 14958.
17. Пушкин в воспоминаниях современников : в 2 т. М. : Худож. лит., 1974. Т. 1. – 542 с.
18. Пушкин А. С. Капитанская дочка. Л. : Наука, 1984. – 317 с.
19. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : ГИХЛ, 1959–1962.
20. Радищев А. Н. Полн. собр. соч. : в 3 т. М. ; Л. : Изд-во Академии Наук СССР, 1938–1954. Т. 1. – 503 с.
21. Рязанцев И. В. Екатерина II в зеркале античной мифологии // Русская культура времени Екатерины II. М. : Ин-т российской истории РАН, 1997. С. 129–138.
22. Сазонова Л. И. Переводной роман в круге масонского чтения // Масонство и русская литература XVIII – начала XIX в. М. : Эдиториал УРСС, 2000. С. 30–52.
23. Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973. – 218 с.
24. Чаадаев П. Я. Сочинения и письма. М. : Путь, 1914. Т. 2. – 342 с.
25. Эйдельман Н. Я. Пушкин. Из биографии и творчества. 1826–1837. М. : Худож. лит., 1987. – 463 с.
26. Юхнова И. С. «Заячий тулупчик» в русском культурном сознании // Болдинские чтения. 2017. Н. Новгород, 2017. С. 75–79.

---

## Вокруг Миниха: о скрытом сюжете в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина

В начале 1830-х гг. А. С. Пушкин писал П. Вяземскому, что желает «пуститься в политическую прозу» [10; т. 9; 312]. Пушкина, конечно, интересовала прежде всего современность. Неоднократно говорилось о том, что в «Капитанской дочке» отразились события 14 декабря 1825 г. [7; 1; 3]. Наиболее полно, правда в конспективном виде, исторические и политические реалии «Капитанской дочки» отражены в комментариях М. И. Гиллельсона и И. Б. Мушиной [2].

Сюжетно ориентированный на традицию Вальтера Скотта роман, при медленном прочтении оборачивается текстом, в котором, с одной стороны, пунктирно намечены важнейшие события XVIII в., с другой — обозначены переплетения родовой истории Пушкиных с историей России послепетровского времени. Этот сложный аллюзивный узор наложен на современность. 2 апреля 1834 г. в дневнике Пушкина появляется примечательная запись, в которой говорится о личной встрече с опальным М. Сперанским: «Он отвечал мне комплиментами и советовал писать историю моего времени» [10; т. 7, 325]. Ставший предметом художественного осмысления екатерининский век неразрывно связан с современностью; в записях поэта XVIII столетие и 1825 г. часто стоят рядом: «Падение постепенное дворянства; что из того следует? Восшествие Екатерины II, 14 декабря и т. д.» [10; т. 6, 354]. В результате подобной авторской стратегии возникает тот смысловой объем, без учета которого вряд ли возможно подлинное понимание текста.

Прежде всего, «Капитанская дочка» проецируется на историю воцарения, отречения и гибели Петра III. Загадочные обстоятельства смерти императора — своеобразная экспозиция

романа. Пугачев самовольно нарекает себя именем свергнутого императора. Отчасти авторская ирония в тексте связана с тем, что в основании фабулы лежит противостояние двух Петров — Петра Гринева и Петра III/Пугачева. Безусловно, в тексте угадывается и незримое присутствие Петра Первого, чьи реформы не только в корне преобразили Россию, но и породили неразрешимые противоречия. Необходимо также иметь в виду, что восстание Пугачева происходило во времена русско-турецкой войны (1768–1774 гг.). Именно этим обстоятельством, по мнению А. Осповата, объясняется решение отца послать своего сына не в Петербург, а в глубинку России, далекую от кровопролитных сражений [8; 359]. Этот двойной референтный план соотнесен, с одной стороны, с будущим (прежде всего с 1825 г., отчасти с 1830–1831 гг.), с другой — с прошлым, вводящим во тьму веков.

Говоря о романе «Война и мир», Н. Н. Страхов усматривал в нем сходство с «Капитанской дочкой»: «Во-первых, это — хроника, т. е. простой, бесхитростный рассказ, без всяких завязок и запутанных приключений, без наружного единства и связи. Эта форма, очевидно, проще, чем роман, — ближе к действительности, к правде: она хочет, чтобы ее принимали за быль, а не за возможность» [11; 292]. В силу исходной авторской установки на «быль» пушкинский роман лишен традиционной литературной завязки, он сразу же погружает читателя в водоворот русской истории: «Отец мой Андрей Петрович Гринев в молодости своей служил при графе Минихе и вышел в отставку премьер-майором в 17.. году» [9; 7].

Имя Миниха — важнейшее в «Капитанской дочке». Можно говорить о наличии «именного сюжета»: в начале романа имя графа названо полностью, затем представлено в редуцированном виде («и... когда... покойным фельдмаршалом Мин... походе... также и... Каролинку...» [9; 18]), далее автор говорит о нем опосредованно. Таким образом, имя немецкого фельдмаршала как бы «растворяется» в тексте, а заодно — и в русской истории/метели.

Христофор Антонович Миних (Бурхард Кристоф фон Мюнних) — одна из немногих исторических фигур, проходящая почти через всё XVIII столетие (от Петра Первого до Екатерины Второй). Стремительные взлеты и падения, близость ко двору и опала, Петербург и Сибирь, постоянное предстояние смерти — все эти перипетии нерусского фельдмаршала свидетельствуют о метаморфозах русской истории. Один из самых значимых эпизодов в «Капитанской дочке» связан с захваченным в плен «изувеченным башкирцем». Обреченный на гибель пленник Белогорской крепости уже на следующий день будет вершить казнь над капитаном Мироновым и его подчиненными. Заметим, что подлинная история государства Российского еще более затейлива, нежели художественный вымысел. После смерти Анны Иоанновны в 1740 г. Миних приказывает арестовать Бирона: фаворит императрицы отправлен вначале в Шлиссельбург, а затем в ссылку. Спустя год уже сам Миних приговорен к смертной казни, смягченной однако по величайшему елисаветинскому указу ссылкой в Сибирь. На пути к месту «нового назначения» Миних встречает Бирона, который к этому времени освобожден и возвращается в столицу. Думается, что судьба немецкого фельдмаршала стала для Пушкина символом непредсказуемости русской истории. Расстояние, отделяющее первое лицо Российской империи от «последнего», призрачно; Россия — страна причудливых политических игр, где «верх» и «низ» молниеносно меняются местами.

В «Капитанской дочке» Пушкин еще не раз вернется к имени Миниха. Отец Гринева отправит рекомендательное письмо своему старому другу Андрею Карловичу — человеку, с которым связаны воспоминания его военной молодости. «Старый полинялый мундир напоминал война времен Анны Иоанновны, а в его речи сильно отзывался немецкий выговор. Я подал ему письмо от батюшки. При имени его он взглянул на меня быстро: “Поже мой! — сказал он. — Тавно ли, кажется, Андрей Петрович был еще твоих лет, а теперь вот уш какой у него молотец! Ах, фремя, фремя!”» [9; 17]. Исходя из текста письма,



написанного Андрею Карловичу, старший Гринев нес службу до опалы Миниха, т. е. речь идет о правлении Анны Иоанновны. Из двадцатилетней елисаветинской ссылки фельдмаршал был вызволен указом Петра III. Очевидно, что накануне судьбоносного для России дворцового переворота 1762 г. Андрей Петрович уже находился в отставке. Впрочем, принцип пушкинских «недоразумений» и «противоречий» позволяет интерпретировать данный сюжет иначе. Вследствие того, что анахронизмы являются конструктивным принципом пушкинского текста\*, читатель вправе приписывать Андрею Петровичу Гриневу участие в событиях 28 июня 1762 г. На эти размышления наводит следующий эпизод романа: «...батюшка читал Придворный календарь, изредка пожимая плечами и повторяя вполголоса: “Генерал-поручик!.. Он у меня в роте был сержантом!.. Обоих российских орденов кавалер!.. А давно ли мы...”» [9; 8]. Из приведенной фразы следует, что служил батюшка не так давно, отчего и удивлен стремительной карьере своего сержанта\*\*.

---

\* Одним из первых на хронологические смещения в «Капитанской дочке» указал П. Я. Вяземский: «Кажется зимою у тебя река где-то не замерзла, а темнеет в берегах, покрытых снегом. Оно бывает с начала, но у тебя чуть ли не посреди зимы» [9; 236]. Обратим также внимание на парадокс, отмеченный М. Цветаевой: «Он [Пушкин] так занят Пугачевым и собой, что забывает *post factum* постарить Гринева, и получается, что Гринев на два года моложе своей Маши, которой — восемнадцать лет!» [13; 378]. Наиболее детально трансформации времени рассмотрены в статье Н. Кондратьевой-Мейксон, указавшей на алогичность пушкинского календаря [4; 168–176].

\*\* К дворцовому перевороту 1762 г. ведет еще один эпизод романа. Петруша, как известно, был записан в Семеновский полк, куда в конечном итоге не был отправлен. Одной из возможных причин отцовского запрета может служить то, что Екатерина II возглавила поход против Петра III в мундире обер-офицера лейб-гвардии Семеновского полка, т. е. семеновский полк в сознании старшего Гринева связан с изменой. Заметим, что впоследствии офицеры Семеновского полка приняли участие еще в одном дворцовом заговоре 11 марта 1801 г. (убийство Павла I). Эта дата выходит за пределы хронологии романа, но его автор о ней всегда помнил.

В финале романа историческое время снова обращается вспять, захватывая не только начало XVIII в., но и XVII в. русской истории — эпоху «пращуров», восходящую к мифологической эпохе первогероев. Раздавленный горем, старший Гринев восклицает: «Не казнь страшна: пращур мой умер на лобном месте, отстаивая то, что почитал святынею своей совести; отец мой пострадал вместе с Волынским и Хрущевым» [9; 79]. Как известно, суд над Волынским был в 1740 г., т. е. время службы Андрея Петровича совпадает с государственной деятельностью его отца. В результате семейная хроника осложняется еще одним родовым сюжетом: в то время как А. П. Гринев верно служит Анне Иоанновне, его отец вместе с Волынским участвует в заговоре против императрицы.

С Минихом в «Капитанской дочке» связаны не только отец Гринева и Андрей Карлович, но и капитан Миронов. Скромное жилище капитана украшено лубочными картинками, две из которых воспроизводят военные эпизоды, связанные с действиями фельдмаршала, — взятие Очакова и Кистрина. Упоминание этих сражений необходимо Пушкину не столько для углубления исторической перспективы, сколько для выявления скрытых механизмов русской истории. В этом аспекте особенно важны очаковские события. Знаменитая турецкая крепость была взята в 1737 г. во время Крымского похода Миниха, но впоследствии отдана по условиям Белградского мира. Действие «Капитанской дочки» разворачивается в период очередной русско-турецкой войны 1768–1774 гг., во время которой русская армия так и не смогла подступить к крепости. Повторное взятие Очакова произойдет только в 1788 г. в результате штурма, осуществленного Потемкиным.

Аллюзивный план, таким образом, соединяет различные исторические пласты, выявляя константы исторического бытия. Русская история, по Пушкину, есть трагикомическое повторение одних и тех же событий — бесконечное взятие одной и той же «крепости». Однако для понимания последнего пушкинского романа значимы не только исторические сплетения.

Гораздо большее значение имеет то, что образ Миниха теснейшим образом связан с «авторским сюжетом»: в XVIII столетии судьба «русского немца» вплотную соприкоснулась с пушкинским родом\*.

Когда-то Миних спас попавшего в немилость к властям Абрама Ганнибала. Вспомнив о выдающихся инженерных способностях петровского арапа, фельдмаршал воспользовался своей близостью ко двору и доверием Анны Иоанновны и вызволил пушкинского прадеда из сибирской ссылки. Заметим, что имя Абрама Петрова Ганнибала зашифровано в первой главе романа. Петруша-недоросль прикрепляет мочальный хвост воздушного змея к той части географической карты, где отмечен африканский мыс Доброй Надежды. Именно этот эпизод станет решающим и поворотным в судьбе главного героя — с него начнется «изгнание из рая»\*\*. Так или иначе, инициация героя связана с Африкой, упоминание которой никогда не бывает у Пушкина случайным.

С Минихом был связан и дед поэта со стороны отца — Лев Александрович Пушкин, о котором Александр Сергеевич писал в «Моей родословной»:

Мой дед, когда мятеж поднялся  
Средь петергофского двора,  
Как Миних, верен оставался  
Паденью третьего Петра [10; т. 2, 331].

В «Table-talk» Пушкин также зафиксировал этот факт родовой истории: «Дед мой Лев Александрович во время мятежа 1762 г. остался верен Петру III — не хотел присягнуть Ека-

---

\* О присутствии автора в «Капитанской дочке см. также исследование В. С. Листова [5; 145–166].

\*\* Интересно, что у африканского мыса имелось и другое название — мыс Бурь. В этом аспекте пушкинский топоним содержит в себе завязку второй главы, где происходит первая встреча Гринева с «метелью/бураном».

терине и был посажен в крепость... Через два года выпущен по приказанию Екатерины и всегда пользовался ее уважением» [10; т. 7, 286].

Таким образом, Миних «соединяет» между собой две ветви пушкинского рода. Связанные с Минихом события 1762 г. всегда находились в центре творческого и исторического внимания Пушкина (известно, например, что в 1830-е гг. он внимательно читал секретные на тот момент «Записки княгини Е. Р. Дашковой» и «Записки императрицы Екатерины II»). Подобный интерес обусловлен прежде всего тем, что именно 1762 г. послужил причиной раскола русского дворянства. В подготовительных материалах к незавершенному «Дубровскому» имеется, например, следующая фраза: «Славный 1762 год разлучил их [старого Дубровского и Троекурова] надолго. Троекуров, родственник княгини Дашковой, пошел в гору» [10; т. 5, 329]. За далекой историей Пушкин усматривал современность — за 28 июня маячило 14 декабря 1825 г.

Пушкин, давший высокую оценку решению Миниха остаться при Петре III, конечно же, отдавал себе отчет, что историческая правда была не на стороне отрекшегося императора. В свою очередь такой искусный царедворец, как Миних, также вряд ли заблуждался относительно государственных способностей Петра III. Тем не менее фельдмаршал до последнего, рискуя собственной жизнью, оставался на стороне опального императора. По-видимому, решающим стало то, что именно Петр III вызволил его из двадцатилетней сибирской ссылки. Одна из нравственных проблем романа «Капитанская дочка» — проблема платежа. Миних сполна расплатился за дарованную ему свободу, памятуя о русской пословице — той, которую впоследствии Пушкин вложит в уста Пугачева: «Долг платежом красен».

Не проступает ли в этой истории судьба самого Пушкина, теснейшим образом связанная с императором Николаем I? Возвращение из ненавистной Михайловской ссылки, прощение поэта и дарование свобод — всё это неизбежно ставило Пушкина в двойственное положение: как историк он хорошо

видел ошибки нового императора; как человек не мог не отвечать ему благодарностью\*. Как и Миних, который когда-то встал на сторону заведомо проигравшего, Пушкин пытался внутренне примириться с непопулярной в кругах русской аристократии политикой Николая.

Время написания «Капитанской дочки» стало одним из самых драматических периодов пушкинской жизни. Обращаясь к истории XVIII в., поэт пытался не только разрешить насущные вопросы современности, но и разрубить гордиев узел, связавший его с императором. «Век не забуду ваших милостей», — произносит Пугачев в романе. Между тем жизнь подходила к концу, и Пушкин остро чувствовал это. И «век» благодарить императора за оказанную милость становилось невыносимо... Оплата нравственного долга, возвращение платежа — тяжелейший груз, который лег на поэта в последние годы.

Интересно в этом аспекте еще раз обратиться к завету Андрея Петровича Гринева: «Служи верно, кому присягнешь; слушайся начальников; за их лаской не гоняйся; на службу не напрашивайся; от службы не отговаривайся; и помни пословицу: береги платье снову, а честь смолоду» [9; 9–10]. Главный герой романа следует отцовским словам и сохраняет свое доброе имя. Однако для самого автора проблема, лежащая за словами старого Гринева, осталась неразрешенной: возможно ли сегодня следовать нравственным принципам XVIII в.? Как должен вести себя дворянин, обязанный власти? Гениально данный сюжет будет «дописан» Л. Н. Толстым в финале «Войны и мира». События эпопеи обрываются накануне декабристского восстания. Идейной кульминацией эпилога станет спор Николая

---

\* Отчасти этими обстоятельствами обусловлено написание таких стихотворений, как «Стансы», «Бородинская годовщина», «Клеветникам России». Оправдание польских событий 1830–1831 гг. привело к спору с Адамом Мицкевичем, позволившим себе откровенную оценку действий русского поэта. Позиция Пушкина по отношению к польскому вопросу была холодно встречена многими друзьями, в том числе Петром Вяземским.

Ростова и Пьера Безухова. Николай Ростов (будущее воплощение Петра Гринева) завершит его страшными словами: «Ты говоришь, что у нас все скверно и что будет переворот; я этого не вижу; но ты говоришь, что присяга условное дело, и на это я тебе скажу: что ты лучший мой друг, ты это знаешь, но, составь вы тайное общество, начни вы противодействовать правительству, какое бы оно ни было, я знаю, что мой долг повиноваться ему. И вели мне сейчас Аракчеев идти на вас с эскадронами и рубить — ни на секунду не задумаюсь и пойду. А там суди как хочешь» [12; 667]. Автор «Капитанской дочки» не случайно отправил своего героя в далекую Симбирскую губернию. Очевидно, что в 1825 г. Петр Гринев оказался бы на стороне тех, кому присягнул. В отличие от героя, живущего в стороне от большой истории, сам Пушкин всегда находился в ее эпицентре. В период написания романа приходит ясное осознание, что заветы отцов утратили свою былую силу. Необходимо было выработать свой собственный взгляд на современность.

Наконец, важной для понимания романа является еще одна тематическая линия. Правление Екатерины II началось с прощения Миниха. Предчувствуя свой уход, Пушкин в последний раз напоминал русскому императору об основах правления. Когда-то в «Стансах» поэт соотнес начало николаевского царствования с петровской расправой над стрельцами и выразил надежду на «славное» будущее. Теперь Пушкин говорит об единственно возможном начале правления — прощении. Век Екатерины II никогда не идеализировался поэтом, но, склонный к объективному взгляду на действительность, Пушкин понимал, что в случае с Минихом императрица проявила подлинное великодушие. Прощение той стороны русского дворянства, которое не приняло ее прихода, в том числе и деда Льва Александровича, было высоко оценено поэтом. Подобного великодушия Пушкин ждал и со стороны Николая I. Однако если в начале 1830-х гг. он еще надеялся на прощение друзей («Каков государь? молодец! того и гляди наших каторжников простит — дай Бог ему здоровья» [10; т. 9, 365]),

то к 1836 г. стало ясно, что помилования не последует — век Аракчеева и Бенкендорфа диктовал свои законы.

В литературоведческой науке уже давно утвердилась мысль о двусубъектности повествования в романе «Капитанская дочка» — сквозь слово героя проступает слово автора. В этой связи обычно говорится об одной из самых известных пушкинских фраз: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» [9; 74]. Однако это не единственная авторская сентенция, в тексте есть еще одна важная формула русской истории, по странному стечению обстоятельств почти совпадающая с размышлениями Миниха. Вероятно, Пушкины были хорошо известны мемуары Миниха, написанные им в последние годы жизни для Екатерины II. Впервые записки фельдмаршала вышли в 1774 г. под названием «Ebauche pour donner une idee de la forme du gouvernement de l'empire de Russie» («Очерк, дающий понятие об образе правления Российской империи»). В этих записках отразились не только портреты русских императоров, но и осмысление русского государства. Именно Миниху принадлежит одно из самых известных высказываний о России: «Россия управляется непосредственно Господом Богом. Иначе невозможно представить, как это государство до сих пор существует» [6; 78]. В «Капитанской дочке» серьезные авторские размышления о стихийном характере русской истории перемежаются с ироническим взглядом на Россию. При описании Белогорской крепости употреблен эпитет «богоспасаемая»: «В богоспасаемой крепости не было ни смотров, ни учений, ни караулов» [9; 23]. Стоящая на семи ветрах крепость имеет одну не стреляющую пушку, у которой имеется прообраз — это знаменитая Царь-пушка, один из главных символов Российской империи. Как известно, Царь-пушка была изготовлена как полноценное боевое орудие, но фактически ни разу не использовалась в сражениях. Символ пушкинской «богоспасаемой крепости» соотносим с «богоспасаемой Россией» Миниха. В подобном ключе Пушкин высказался и в 10-й главе «Евгения Онегина»:

Гроза двенадцатого года  
Настала — кто тут нам помог?  
Остервенение народа,  
Барклай, зима иль русский бог? [10; т. 4, 193]

«Капитанская дочка» будет завершена 19 октября 1836 г. В этот же день Пушкин изложит свое понимание истории в знаменитом письме к П. Я. Чаадаеву. В «Философических письмах» Пушкину многое было чуждо как историку, но более всего поэта смущало высокомерное отношение Чаадаева к русской истории — тот взгляд извне, который делал размышления философа холодными и отстраненными. Для Пушкина подобная позиция неприемлема; характерно, что в венчающем творчество «Памятнике» возникнет сочетание «мой жестокий век». Выбор притяжательного местоимения носит программный характер — поэт не вправе отделять себя от времени, в котором ему довелось жить (век жесток, но это *мой* век, и другого времени не опущено). Вопреки внешним обстоятельствам позиция Пушкина сводилась к тому, чтобы вписать себя в «историю государства Российского»: «Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора — меня раздражают, как человека с предрассудками — я оскорблен, — но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал» [10; т. 10, 310].

Последний пушкинский роман — это еще одно напоминание о связности судеб, о странных переплетениях, парадоксальных сближениях. Русская история XVIII в. стала своеобразным зеркалом, в которое поэт вглядывался, пытаясь понять не только современность, но и самого себя. Судьба опального Христофора Антоновича Миниха неожиданно предстала отражением пушкинской судьбы и XIX — «железного» — столетия.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова О. В. Аллюзийный подтекст в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2019. Т. 12. Вып. 3. С. 365–370.
2. Гиллельсон М. И., Мушина И. Б. Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Л. : Просвещение, 1977. – 192 с.
3. Зверева Т. В. Площадь и балаган: размышления над «Капитанской дочкой» Е. Михайловой // Уральский филологический вестник : Русская классика. Динамика художественных систем. 2019. № 4. С. 123–134.
4. Кондратьева-Мейксон Н. По какому календарю?.. (Время и пейзаж в «Капитанской дочке») // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 168–176.
5. Листов В. С. Автобиографическое в «Капитанской дочке» // *Filologica*. 2002. Т. 7. С. 145–166.
6. Миних Б. Х. Записки фельдмаршала графа Миниха. СПб., 1874. – 434 с.
7. Невелев Г. А. «Истина сильнее царя...»: (А. С. Пушкин в работе над историей декабристов). М. : Мысль, 1985. – 205 с.
8. Осповат А. Л. Из комментария к «Капитанской дочке»: лубочные картинки // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999 : материалы и исследования. М. : ОГИ, 2001. С. 357–365.
9. Пушкин А. С. Капитанская дочка. Л. : Наука, 1984. – 317 с.
10. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : ГИХЛ, 1959–1962.
11. Страхов Н. Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. Киев, 1901. – 484 с.
12. Толстой Л. Н. Война и мир : в 2 т. М. : Худож. лит., 1970. Т. 2. – 748 с.
13. Цветаева М. Сочинения : в 2 т. М. : Худож. лит., 1980. Т. 2. – 638 с.
14. Эйдельман Н. Я . Пушкин : Из биографии и творчества. 1826–1837. М. : Худож. лит., 1987. – 463 с.

## Площадь как символическое пространство в творчестве А. С. Пушкина

В целом ряде произведений А. С. Пушкина кульминационные события разворачиваются на площади. Речь, как правило, идет о реальной географии: Москва («Борис Годунов», «Какая ночь! Мороз трескучий!»), Петербург («Медный всадник»), Париж («Наполеон»), Помпеи («Везувий зев раскрыл...»). В некоторых текстах пространство площади не приурочено к определенному географическому топосу — площадь/*городовое поле* («Странник»), *площадка* в вымышленной Белогорской крепости («Капитанская дочка»). Задача настоящего исследования сводится к выявлению сквозного сюжета в художественной системе Пушкина, связанного с осмыслением данного пространственного образа.

«Борис Годунов» — первое произведение, в котором площадь занимает ключевую позицию. В своей трагедии Пушкин выявил скрытые механизмы, лежащие в основании истории государства Российского. Однако в «Борисе Годунове» поэт размышлял не только о русской истории, но и о природе драмы. Хорошо известно пушкинское высказывание о природе драмы: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ее необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него и казни — зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством» [14; т. 6, 360–361]. Пушкин угадывает, что подлинная драма не ведает деления на комическое и трагическое. Сам процесс работы над трагедией был во многом связан с поисками верного обозначения жанра. В письме П. Вяземскому от 13 июля 1825 г. Пушкин писал: «Передо мной моя трагедия.

Не могу вытерпеть, чтоб не выписать ее заглавия: Комедия о настоящей беде Московскому Государству, о ц.<аре> Борисе и о Гришке Отр.<епьеве> писал раб божий Алекс.<андр> сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Воронине. Каково?» [14; т. 9, 167]. В самой трагедии смешное и ужасное постоянно сосуществуют, перетекают друг в друга, образуя нерасторжимое единство. Двойственность и, как следствие, открытость финала связаны с мерцанием жанра — сквозь трагедию просвечивает комедия. (Впоследствии подобная структура финала зеркально отразится в «немой сцене» «Ревизора», где комедия «сорвется» в трагедию. Безмолвие пушкинской толпы и оцепенение гоголевских героев имеют одну природу. В финале «Бориса Годунова» угадывается будущая застывшая фраза: «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!». Неудивительно, что В. Мейерхольд считал гоголевскую комедию пародией на «Бориса Годунова».) Площадь в трагедии — это не только пространство, где решается судьба России, но и место, в котором соединяются противоположные полюса. Добавим, что о близости смешного и ужасного в человеческой истории Пушкин писал в послании кн. Юсупову («К Вельможе») — одном из своих поздних стихотворных посланий. Глазами героя автор взирает на вечный круговорот мировой истории, где смешное и ужасное сменяют друг друга: «И мрачным ужасом смененные забавы...» [14; т. 2, 291].

Одновременно площадь в «Борисе Годунове» оказывается местом исторического тупика, поскольку народ всего лишь безмолвный зритель разыгрываемого действия. Русская история, по Пушкину, — это площадная игра (играет в царя Гришка Отрепьев, играет перед народом Борис Годунов:

В о р о т ы н с к и й  
Как думаешь, чем кончится тревога?

Ш у й с к и й  
Чем кончится? Узнать не мудрено:  
Народ еще повоюет да поплачет,

Борис еще поморщится немного,  
Что пьяница пред чаркою вина,  
И наконец по милости своей  
Принять венец смиренно согласится... [14; т. 4, 205])

В это действие вовлечен и народ, вынужденный подыгрывать власти:

О д и н  
Все плачут,  
Заплачем, брат, и мы.

Д р у г о й  
Я силюсь, брат,  
Да не могу.

П е р в ы й  
Я также. Нет ли луку?  
Потрем глаза.

В т о р о й  
Нет, я слюней помажу [14; т. 4, 212–213].

Как точно сформулировала Н. Ростова, в «Борисе Годунове» «...Кремль становился театральными подмостками, а государственная деятельность — разновидностью лицедейства» [15; 275]. Забегая вперед, скажем, что в венчающей творчество «Капитанской дочке» Пушкин будет писать о том же иллюзорном характере власти — ужасы русской истории порождены почти детской игрой Пугачева и лицедейством Екатерины II, а само пространство романа напоминает площадной балаган [17]. В свое время М. М. Бахтин высказал мысль о неверном понимании темы площади у Пушкина: «Когда Пушкин говорил о театральном искусстве, что оно “родилось на площади”, он имел в виду площадь, где “простой народ”, базар, балаганы, кабаки, то есть площадь европейских городов XIII, XIV и последующих веков. Он имел, далее, в виду, что официальное государство, официальное общество (то есть привилегирован-

ные классы) и его официальные науки и искусства находятся (в основном) вне этой площади» [2; 282]. На самом деле это утверждение не совсем верно, поскольку уже в «Борисе Годунове» площадь выступает как пространство, не знающее различий на «верхи» и «низы».

Вслед за погружением в эпоху Бориса Годунова Пушкин начинает вынашивать замысел трагедии об Иване Грозном. Желание углубиться во времена опричнины отчасти связано с непрекращающимся спором с «Историей государства Российского» Н. М. Карамзина. Новая трагедия не нашла своего воплощения, но результатом размышлений об опричнине стало стихотворение «Какая ночь! Мороз трескучий...» (1827 г.). В «Военных записках» Денис Давыдов оставил рассказ А. П. Ермолова о разговоре с Пушкиным: «Ермолов сказал ему однажды: “Хотя Карамзин есть историк-дилетант, но нельзя не удивляться тому терпению, с каким он собирал все факты и создал из них рассказ, полный жизни”. В ответ на это Пушкин заметил: “Читая его труд, я был поражен тем детским, невинным удивлением, с каким он описывает казни, совершенные Иваном Грозным, как будто для государей это не есть дело весьма обыкновенное”» [7; 381–382].

Конструктивным принципом стихотворения «Какая ночь! Мороз трескучий...» является выделенный Л. В. Пумпянским принцип «исчерпывающего перечисления» [12; 210–220]. В сфере авторского зрения — подробно описанные и данные крупным планом «следы вчерашней казни», что не совсем согласуется с пушкинской оптикой, как правило не сфокусированной на «эстетике ужасного». Изображение площади воскрешает в сознании читателя картины ада. Однако это не тот буквальный (дантовский) ад, который впоследствии найдет зримое воплощение в позднем стихотворении «И дале мы пошли — и страх объял меня...», а то место, которое имел в виду Шекспир: «Ад пуст — они все здесь, среди нас!». В этот период Пушкин переживает духовный кризис и остро воспринимает действительность.

Важным для понимания данного текста является прием скрытого олицетворения — в то время как ночная Москва «спит», площадь — «стоит». Бодрствование площади символично: следы истории не заметаются снегом, не исчезают, человечество обречено на вечное соприкосновение со «вчерашним». Минуют многочисленные свидетельства казни, конь внезапно останавливается перед виселицей.

Но конь ретивый  
Вдруг размахнул плетеной гривой  
И стал. Во мгле между столпов  
На перекладине дубовой  
Качался труп [14; т. 2, 175].

Этот странный страх коня перед повешенным требует разъяснения. Очевидно, что тема площади несет в себе воспоминания о декабрьском восстании 1825 г. и июльской казни 1826 г. Расправа с декабристами напомнила поэту времена опричнины (показательно, что Петр Каховский перед смертью бросает Бенкендорфу: «Подлец! Опричник»). Важна и такая малозаметная деталь как *дубовая* перекладина (в действительности виселицы из дубов на Руси не делали). В *дубовой виселице* соединены два важнейших образа пушкинского творчества — «столп» и «дуб». Именно эти образы венчают финальные стихотворения «Когда за городом задумчив я брожу...» («Стоит широко дуб над важными гробами, / Колеблясь и шумя...» [2; 459]) и «Памятник» (Александрейский столп). «Столп» и «дуб» впоследствии станут символическими эквивалентами «памятника». Соответственно стоящая на площади виселица — это не только орудие казни, но и памятник жертвам восстания.

Данное стихотворение вписано в ряд произведений, обращенных к ключевой для поэта теме всадника и коня, о чем, правда совершенно в другом аспекте, писал М. Вайскопф [5]. Наиболее близко к анализируемому тексту стоит поздний незавершенный отрывок «Альфонс садится на коня...» (1836 г.) —

вольное переложение французской «Рукописи, найденной в Са-  
рагосе» Яна Поттоцкого. Обратимся к описанию места казни:

Какую ж видит он картину?  
Кругом пустыня, дичь и голь...  
А в стороне торчит глаголь,  
И на глаголе том два тела  
Висят. <...>  
То были трупы двух гитанов,  
Двух славных братьев-атаманов... [14; т. 2, 646].

Образ пустыни у Пушкина в данном случае эквивалентен  
образу площади, а конь вновь обходит виселицу:

Альфонсов конь всхрапел и боком  
Прошел их мимо, и потом  
Понесся резво, легким скоком,  
С своим бесстрашным седоком [14; т. 2, 646].

Подобное сходство не может быть случайностью, поскольку поэтическая система Пушкина являет собой удивительную целостность, основанную на варьировании и трансформации ключевых образов и тем. На парность данных текстов отчасти указывает и их незавершенность. Объединяет оба стихотворения одинаковое синтаксическое оформление кульминационный сцены — упоминание повешенных сопровождается enjambement, подчеркивающим водораздел строк и сбивающим интонационный рисунок:

На перекладине дубовой  
Качался труп.

И на глаголе том два тела  
Висят.

Кажется, исследователями еще не было отмечено, что «испанский сюжет» имеет явно русскую основу. Автор невольно проговаривается, сравнивая виселицу с «глаголем» — так называли виселицу только на Руси, имея в виду сходство орудия казни с буквой славянского алфавита. Авторская ошибка, ко-

нечно же, не случайна — известно, как щепетильно Пушкин относился к историческому правдоподобию, беря «головокружительные» уроки у самого Шекспира. Глаголь/виселица — образ, обращающий испанскую тему в русскую. Доказательством тому, что пушкинский фрагмент имеет аллюзивную основу, является и слово «брат», очень редкое для поэтического словаря Пушкина. Именно это слово поэт употреблял по отношению к декабристам («И *братья* меч вам отдадут» [2; 165]; «Повешенные повешены, но каторга 120 друзей, *братьев*, товарищей ужасна...» [9; 236]). Наконец, финальная сцена «Альфонса...», где упомянуты «сорвавшиеся трупы», является отсылкой к трагическим событиям июльской казни:

И шла молва в простом народе,  
Что, обрываясь по ночам,  
Они до утра на свободе  
Гуляли, мстя своим врагам [14; т. 2, 646].

Уже современники угадывали двойную основу пушкинских текстов — «тайнопись» Пушкина ни для кого из первых читателей не была загадкой. Так, например, после знакомства со «Стансами» (стихотворением, в котором также скрыто присутствует тема площади) А. Тургенев с горечью писал: «...Пушкин написал стансы в 1827 году! В чем они видят Петра Великого? И зачем сравнивать бывших друзей сибирских с стрельцами? Стрельцы были запоздалые в век Петра: эта ли черта отличает бунт П<етер>бургский?» [6; 467]. Как справедливо отметила Анна Ахматова, «мысли о декабристах <...> неотступно преследовали Пушкина... Пушкину не надо было их вспоминать: он просто их не забывал, ни живых, ни мертвых» [1; 152].

Роман «Капитанская дочка» является еще одной яркой иллюстрацией того, что в художественном сознании Пушкина тема площади соотнесена с событиями 1825–1826 гг. На присутствие декабристской темы в последнем пушкинском романе указывали многие исследователи [4; 8; 10]. На первый взгляд,



в «Капитанской дочке» пространство площади не занимает важного места. В почти игрушечной Белогорской крепости площадь тоже не совсем настоящая — отсюда употребление уменьшительного слова «площадка»: «Подходя к комендантскому дому, мы увидели на *площадке* [курсив здесь и далее мой. — Т. 3.] человек двадцать стареньких инвалидов с длинными косами и в треугольных шляпах» [13; 21]. Войско капитана Миронова и вовсе напоминает «потешное» и описано с большой долей авторской иронии. Однако в эпизоде изображения приступа Пугачева слово «площадка» трансформируется в слово «площадь». Речь в данном случае идет не столько о мнимом расширении художественного пространства, сколько о смене модуса повествования с иронического на драматический: «Раздавался колокольный звон. Вдруг закричали в толпе, что государь на *площади* ожидает пленных и принимает присягу. Народ повалил на *площадь* <...> На *площади* ставили наскоро виселицу» [13; 43]. Описание ночной площади очень важно для понимания авторской мысли: «*Площадь* опустела. Я все стоял на одном месте и не мог привести в порядок мысли, смущенные столь ужасными впечатлениями»; «Виселица с своими жертвами страшно чернела»; «Ночь была тихая и морозная. Месяц и звезды ярко сияли, освещая *площадь* и виселицу» [13; 46, 48, 50]. Земное пространство пересекается с небесным — человеческие деяния получают свою окончательную оценку в соотнесении с высшими законами. Сияющее звездное небо и чернота виселицы — базовое противопоставление, не сразу различимое в тексте, но важное для художественного мышления Пушкина. Кульминацией девятой главы становится прощание Гринева с крепостью: «Вышел на *площадь*, я остановился на минуту, взглянул на виселицу, поклонился ей, вышел из крепости...» [13; 53]. Перед читателем образец двуголосого слова (М. Бахтин), одновременно принадлежащего и авторскому сознанию, и герою. В то время как Гринев прощается с жертвами пугачевщины, автор отдает последний поклон жертвам декабристского восстания.

Тема площади имплицитно присутствует и в финале «Капитанской дочки» — на площади вершится казнь Пугачева. Несомненно, для Пушкина важен сам характер казни. Долгое время на Руси обезглавливание считалось смертью аристократов, чернь же подвергалась повешению. Мгновенная смерть от холодного оружия представлялась более достойной, нежели медленная агония, через которую проходил повешенный. Казнь Пугачева на лобном месте при всей кажущейся жестокости была более гуманной, нежели повешение декабристов. И это еще один скрытый упрек, который бросает Пушкин Николаю I, устроившему «адский карнавал» летом 1826 г.

«Медный всадник» — великая поэма площадей. Начиная с Андрея Белого [3] попытки связать поэму с декабристским мятежом предпринимались неоднократно. Безусловно, за бунтом дворянина Евгения проступают контуры декабрьских событий. Однако в «Медном всаднике» площадь связана не только с противостоянием Евгения и Петра. Прежде всего важно видеть связь поэмы с близким по времени написания стихотворением «Везувий зев открыл...» (1834), действие которого также развернуто на площади. И в том и в другом случае главная тема — разгул стихии, перед которой не властен человек. Оба текста несут в себе также эсхатологические мотивы и восходят к «Откровению Иоанна Богослова». Наконец, данные произведения содержат в себе экфразис — описание памятника и описание картины. Парность поэмы и стихотворения — еще одно яркое подтверждение единства художественной системы Пушкина. При рассмотрении этих двух произведений в их единстве открываются новые смыслы. За скрытым со-противопоставлением двух площадей просвечивают пушкинские размышления о двух типах культуры — древней (римской) и современной (петербургской). (Заметим, что тема противостояния «старого» и «нового» времени проходит через всё позднее творчество, по-разному преломляясь в таких произведениях, как «К Вельможе», «Пиковая дама», «Египетские ночи» и др.) Вслед за К. Брюлловым гибель римского города

осмыслена Пушкиным как гибель героического мира — именно этим обусловлено использование «батальной топики»: дым Везувия уподоблен «боевому знамени», а сам сюжет — последней битве человека со стихией. Показательно, что для своего стихотворения Пушкин выбирает гекзаметр — это и дань гибнущей античности, и размер, соответствующий «высокой трагедии».

Брюлловская площадь в последний миг собрала достойных, тех, чьим ликам суждено навеки остаться запечатленным кистью художника. Несмотря на охвативший ужас, лица людей сохраняют достоинство. Страх перед смертью не отменяет человеческого милосердия — обреченные на гибель сыновья продолжают спасать своего отца. Именно так понимали картину современники, в частности Н. В. Гоголь, посвятивший «Последнему дню Помпеи» отдельную главу в «Выбранной переписке с друзьями». В несколько ином ключе интерпретирует картину Брюллова И. Сурат: «Христианское и нехристианское переживание смерти нарочито противопоставлены Брюлловым. В левом нижнем углу, то есть в основании диагонали, составляющей “композиционную ось картины”, он группирует семью молящихся христианок и священника с крестом на груди, с чашей и кадиланицей в левой руке и со светильником в правой. Священник единственный из всех героев картины изображен со спокойным и твердым лицом, и его сильное движение направлено против общего потока толпы, спасающейся от бедствия» [16; 66–67]. Для Сурат главной темой картины и стихотворения является противопоставление античной и христианской культур — гибельности первой и спасительности второй. Добавим, что в первом на связь поэмы и стихотворения обратил внимание Ю. М. Лотман. В соответствии с концепцией Лотмана, в «Медном всаднике» Пушкин указывает на нерушимость кумира, в то время как в более позднем по времени написания стихотворении поэт рисует сцену всеобщей гибели — кумиры оказываются так же беззащитны

перед огненной стихией, как и люди [9; 293–299]. Вне зависимости от предлагаемого интерпретационного ключа, площадь у Пушкина выступает в качестве пространства, в котором происходит столкновение миров — человека и стихии, огня и камня, античности и христианства, хаоса и космоса.

Чрезвычайно важно учитывать и то, что в стихотворении «Везувий зев открыл...» изображена всеобщая гибель людей, в то время как поэма «Медный всадник» одиозной — Евгений затерян среди пустынных площадей Петербурга. Речь идет о богооставленности — Творец не слышит человека. Бунт Евгения страшен своим бессилием, неразличимостью голоса в пустоте мира. Не случайно бунт героя сведен к шепоту, при этом всё предшествующее описание готовит читателя к «крику»:

По сердцу пламень пробежал,  
Вскипела кровь. Он мрачен стал  
Пред горделивым истуканом  
И, зубы стиснув, пальцы сжав,  
Как обуянный силой черной,  
«Добро, строитель чудотворный! —  
Шепнул он, злобно задрожав, —  
Ужо тебе!..» [14; т. 3, 297–298].

Крик, обращенный в шепот, — одна из гениальных пушкинских находок. Метафизическая пустота площади/пустыни всецело поглощает человеческий голос. Сквозь историческую драму в «Медном всаднике» проступают контуры экзистенциальной трагедии — обреченности человека в современном мире («Иль это только сон пустой / Насмешка неба над землей...»). В поэме финальное бегство Евгения становится бегством в безумие и смерть, а тема площади обретает отрицательные коннотации.

Иным смыслом наделена площадь в «Страннике» (1835), написанном по следам сочинения Джона Буньяна «Путешествие пилигрима в Небесную страну. Аллегорический рассказ (подобие сновидения)». С одной стороны, «Странник»

является парным текстом по отношению к «Пророку», о чем убедительно писал В. Непомнящий [11; 440–441]; с другой — «Странник» связан со стихотворением «Везувий зев раскрыл...», на чем заострила внимание И. Сурат [16]. В контексте наших рассуждений более важно второе сопоставление. Объединяющей для двух поздних стихотворений становится тема гибельного города:

Наш город пламенем и ветрам обречен;  
Он в угли и золу вдруг будет обращен,  
И мы погибнем все, коль не успеем вскоре  
Обречь убежище; а где? о горе, горе!» [14; т. 2, 441].

В «Страннике» Пушкин решал «последние вопросы», это был разговор не столько о предстоянии жизни, сколько о предстоянии смерти. В отличие от всех предыдущих произведений, данное стихотворение имеет притчевую структуру. Решающее значение для понимания процитированного выше фрагмента текста является наречие «вдруг» («Он в угли и золу *вдруг* будет обращен»), которое вводит тему *memento more* (ср. чуть более ранние по времени написания стихи: «...мы с тобой вдвоем / предполагаем жить, и глядь — как раз умрем» [2; 387]). Поскольку *внезапность* есть онтологическое свойство смерти, то от человека требуется постоянная готовность к Высшему Суду. Вследствие этого и возникает потребность пушкинского героя освободиться от греха. Площадь в «Страннике» является знаком «этого» (земного) мира, она противопоставлена «долине дикой» — запредельному пространству, где происходит встреча героя с юношей. Вместе с тем в тексте очерчено еще одно пространство — «узкий путь», к которому в финале и устремляется Странник в надежде на спасение («Входите тесными вратами, потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими» [Матф. 7:13]). Если исторические коллизии разрешаются на площади, то личное спасение возможно только за ее пределами:

<...> но я тем боле  
Спешил перебежать городовое поле,  
Дабы скорей узреть — оставя те места,  
Спасенья верный путь и тесные врата [14; т. 2, 442].

Наконец, в венчающем творчество Пушкина «Памятнике» тема площади возникает опосредованно. В последней оде противопоставлены два памятника — Александрийский столп, возвышающийся над Дворцовой площадью, и памятник Поэту. Несмотря на то что Пушкин подчеркивает «нерукотворность» памятника, архитектурная составляющая одического стиля наделяет ментальный образ пространственной протяженностью. Так, воображаемая «площадь», на которой стоит воображаемый «памятник», становится и местом обретенного поэтического бессмертия, и местом, в котором осуществляется связь исторического и вечного времени, земного и Божественного пространства.

Таким образом, в пушкинском творчестве в очередной раз обнаруживается целостность, базирующаяся на органичной связи противоположных смысловых элементов. Как замечательно сформулировал Р. Якобсон, «неоднозначность, или, более точно, множественность смыслов, есть базисный компонент поэтических произведений Пушкина <...> Именно это неуничтожаемое внутреннее напряжение мы и называем “бессмертием поэта”» [18; 271].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А. О Пушкине. Л. : Сов. писатель, 1977. – 245 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
3. Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник» // Белый А. Собр. соч. : в 14 т. М. : Дмитрий Сечин, 2014. Т. 14. – 533 с.

4. Богданова О. В. Аллюзийный подтекст в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2019. Т. 12. Вып. 3. С. 365–370.
5. Вайскопф М. Вещий Олег и Медный всадник // Русский текст. 1994. № 2. С. 47–64.
6. Гиллельсон М. И. А. И. Тургенев и его литературное наследство // А. И. Тургенев. Хроника русского. Дневники (1825–1826). М. ; Л. : Наука, 1964. С. 441–505.
7. Давыдов Д. Военные записки. М. : Военное издательство, 1940. – 480 с.
8. Зверева Т. В. А. Н. Радищев и Н. М. Карамзин в идейном контексте «Капитанской дочки» А. С. Пушкина // Филологический класс. 2020. № 1. С. 41–51.
9. Лотман Ю. М. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 293–299.
10. Невелев Г. А. «Истина сильнее царя...»: (А. С. Пушкин в работе над историей декабристов). М. : Мысль, 1985. – 205 с.
11. Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. М. : Сов. писатель, 1987. – 448 с.
12. Пумпянский Л. В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пумпянский Л. В. Классическая традиция : собрание трудов по истории русской литературы. М. : Языки рус. культуры, 2000. С. 210–220.
13. Пушкин А. С. Капитанская дочка. Л. : Наука, 1984. – 317 с.
14. Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. М. : Худож. лит., 1960.
15. Ростова Н. В. Элементы маскарада как составляющие литературных и сценических образов трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2016. № 5. С. 272–277.
16. Сурат И. З. Два сюжета поздней лирики Пушкина // Московский пушкинист. М. : Наследие, 1997. Вып. 4. С. 51–86.
17. Уварова-Даниэль И. Пушкин в свете балагана. Балаган в свете Пушкина // Экран и сцена : газета о театре и кино. 2013. № 6 : [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.screenstage.ru/?p=1021> (дата обращения: 10.06.2021).
18. Якобсон Р. Заметки на полях лирики Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М. : Прогресс, 1987. С. 213–218.

---

## Об одном случае рецепции болдинского мифа: Сергей Стратановский

Настоящая работа обращена к анализу стихотворения Сергея Стратановского «Болдинские размышления». О функционировании центрального для русской культуры пушкинского мифа на сегодняшний день сказано много [5; 11; 20; 25; 30]. В важнейшем для отечественной филологии исследовании «Культурный герой Нового времени» М. Н. Виротайнен убедительно доказала, что в контексте русской культуры Пушкин воплощает идею пути — поэт не совпадает с самим собой, всякий раз вырываясь за пределы сложившейся смысловой формы [7; 111–135]. Особенно ярко эта особенность пушкинского творчества проявилась в Болдинскую осень 1830 г.: написанные в этот период произведения характеризуются не только жанровым многообразием (стихотворения, повести, сказки, драматические тексты), но и тем, что авторское отношение к жизни не сводимо к единому знаменателю. Отсюда — разнообразие финалов: от счастливых развязок в «Повестях Белкина» до трагического столкновения правд в «Маленьких трагедиях». Уже не раз было отмечено, что в болдинских письмах открыто демонстрировались разные, подчас противоположные ипостаси авторского «Я» (например, «праздного гуляки» и «нежного жениха»). Принцип сопряжения противоположностей, трагически не снимаемая противоречивость реальности становятся для поэта условиями ее жизнеспособности и подлинности. Болдинская осень — одновременно и высшая точка творческого вдохновения, и время по существу кризисное, поскольку именно в этот период происходит ревизия



собственных взглядов [7; 190–237]. Ключевая для предшествующего периода проблема «Поэт и Царь» если не решалась, то постепенно отходила на второй план, уступая место более важному и острому вопросу, связанному с взаимодействием поэта и духовной власти. Позади — «Гаврилиада» и совсем недавняя беспрецедентная дискуссия с митрополитом Филаретом, впереди — «Странник» и стихи «Каменноостровского цикла».

Прежде чем перейти к анализу «Болдинских размышлений», скажем несколько слов об особенностях поэзии Стратановского. В его творчестве имеется целый ряд текстов, непосредственно обращенных к русской словесности («Башмачкин», «Иван Федорович Шпонька», «Гоголь в Иерусалиме», «Обломов», «Князь Мышкин», «Залепетал в исступленьи Шатов...», «Крысолов», «Шариков — Преображенскому», «Эдуард Багрицкий» и т. д.). При этом речь идет не об исходной логоцентрической установке и даже не о постмодернистской игре референтными планами, хотя и то и другое присутствует в указанных текстах. В первую очередь читатель имеет дело с филологической поэзией, ориентированной на поэтическую работу со смыслом. Феномен филологической поэзии связан с аналитическим авторским взглядом, дающим собственную интерпретацию тексту-предшественнику и выявляющим его скрытые смыслы. Не лишним будет напомнить, что Сергей Стратановский — человек, взращенный филологической средой (отец Георгий Стратановский — известный переводчик античности, прежде всего Гесиода и Фукида; мать Ольга Заботкина — переводчица с французского, а сам поэт окончил филологический факультет Ленинградского университета, где был участником семинара Д. Е. Максимова). Отметим также, что в целом ленинградский андеграунд, к которому принадлежал Стратановский, тяготел к утонченно-филологическим прочтениям, и словесность часто становилась главным объектом поэтической рефлексии. Долгое время творчество поэтов этой школы

было объектом внимания исключительно критиков [1; 3; 9; 23] и редко привлекало взгляд литературоведов\*.

Стихотворение «Болдинские размышления» занимает важное место в поэтической системе Стратановского. Развернутый в стихотворении сюжет о возможной встрече и окончательной не-встрече Пушкина и Серафима Саровского, с одной стороны, связан с постмодернистской установкой на «альтернативную историю», с другой — соотнесен с принципами пушкинской поэтики («возможные сюжеты» [6; 18] или «сюжетная полифония» [29]).

### Болдинские размышления

Из трагедии Вильсона  
с английского перевод  
Кончить сегодня бы...  
В Болдине осень, дожди  
И чума у порога  
и страхом объятый народ  
Отравителей ищет  
и власти, видать, запретят  
Из губернии выезд  
и еще, говорят, где-то рядом  
Где-то возле Сарова,  
в верстах сорока от меня  
Некий старец живет,  
почитаемый многими здесь  
В том числе и дворянством  
Съездить что ли к нему?  
Но зачем? На каком языке

---

\* Сложившаяся ситуация привела к тому, что ленинградский андеграунд так и остался в сознании массового читателя «незамеченной землей», о чем в свое время пронципательно писал А. Нестеров: «...постсоветская критика не обладает соответствующим научным инструментарием для анализа подобного рода текстов, прежде всего — такой поэзии...» [21].

С этим старцем молитвенным,  
    прозорливцем великим, аскетом  
Говорить мне, поэту?  
Светский я человек  
    Он — святой человек. Целый век  
Век ехидства вольтерова  
лежит между нами — а это  
Баррикада немалая  
    Нет, не поеду к нему

Ну, а если б поехал,  
    что сказали б об этом в двадцатом  
Будущем веке?  
    Приоткроем в грядущее дверь:  
Не одобрит Сарнов,  
    ну а Кожинов будет доволен  
Скажет: «Не символ ли это...»  
    Нет, не символ, а просто бывает порой  
Тяжело человеку,  
    и хочет он что-то сказать  
Что-то всем объяснить,  
    и не в силах

Вот и чума у порога  
    и уже на дорогах кордоны  
Грозной девы дыханье  
    разлито повсюду. Поля  
Дождь кропит бесконечный.  
    О, бедная наша земля!  
Чьими молитвами ты...  
    Но не надо об этом, зачем  
Делай дело свое  
    за столом, в кабинете рабочем  
Из трагедии Вильсона  
    кончить пора перевод  
Сцены той, где зачинщика оргий, певца  
Обличает священник [27; 154–155].

В композиционном центре «Болдинских размышлений» — размышления Пушкина, связанные с поездкой в Саров. Наиболее важные в смысловом отношении части выделены инфинитивными конструкциями, которые, по точному наблюдению А. Жолковского, чаще всего употребляются «для размышлений об альтернативных вариантах жизни, недаром его классический англоязычный образец — “To be, or not to be...”» [10; 98]. Возможная поездка к старцу тождественна попытке изменить будущее и обойти предписанный характер судьбы (на принципиальную двойственность «вещего Слова» Пушкин указал еще в «Песни о вещем Олеге», где пророчество кудесника одновременно и приоткрывает, и творит судьбу князя Олега). В конечном итоге Пушкин Стратановского уходит от соблазна получить ответ на вопрос о своей дальнейшей судьбе и остается дописывать перевод Вильсона.

Как и всякий рубежный текст, данное стихотворение ставит вопрос о конце одного времени и начале другого. Если говорить о поэзии Стратановского в целом, то в ней присутствует ясное осознание того, что в России исторические и культурные разрывы неизбежно носят мнимый характер, что прошлое, настоящее и будущее теснейшим образом связаны между собой, что постсоветская реальность на деле является изнанкой реальности советской, ибо сама по себе смена идеологии не дарует человеку свободы. В конце XX в. произошло переосмысление предшествующего культурного наследия, но зачастую пересмотр ценностей был связан только со сменой идеологических знаков. Именно к этому времени в отечественном литературоведении наметилась христианизация творчества Пушкина\*, повлекшая за собой христианизацию русской литерату-

---

\* Осмысляя критическую литературу о Пушкине, А. М. Гуревич писал в статье «Мифология пушкинистики»: «...насильственное насаждение версии о Пушкине-революционере способствовало “второму пришествию” мифа о православии и монархизме поэта, которое мы наблюдаем в наши дни. Словом, одна крайность порождала другую» [8; 20].

ры в целом. Культивируемый предшествующей советской эпохой образ поэта-вольнодумца декабристского толка сменился в угоду времени на образ православного поэта. Как нам кажется, «Болдинские размышления» Стратановского вписываются в развернувшуюся на рубеже веков филологическую полемику, предъявляя свой собственный взгляд на современность.

Не вызывает сомнения, что сюжет о возможной встрече Пушкина с Серафимом Саровским был позаимствован Стратановским у Н. А. Бердяева. Являясь в 1970-е гг. участником ленинградского религиозно-философского общества «Религия в современном мире», Стратановский хорошо знал труды Н. Бердяева, С. Булгакова, П. Струве, С. Франка и др. Гипотеза о «встрече»/«не-встрече» А. С. Пушкина и Серафима Саровского была высказана Бердяевым в его самой известной книге «Смысл творчества»: «В начале XIX века жили величайший русский гений — Пушкин и величайший русский святой — Серафим Саровский. Пушкин и св. Серафим жили в разных мирах, не знали друг друга, никогда ни в чем не соприкасались. Равно достойные величие святости и величие гениальности — несопоставимы, несоизмеримы, точно принадлежат к разным бытиям. Русская душа одинаково может гордиться и гением Пушкина и святостью Серафима. И одинаково обеднела бы она и от того, что у нее отняли бы Пушкина, и от того, что отняли бы Серафима. И вот я спрашиваю: для судьбы России, для судьбы мира, для целей Промысла Божия лучше ли было бы, если бы в России в начале XIX века жили не великий св. Серафим и великий гений Пушкин, а два Серафима, два святых — св. Серафим в губернии Тамбовской и св. Александр в губ. Псковской?» [4; 146]. В. В. Розанов в статье «“Святость” и “гений” в историческом творчестве» оспорил бердяевскую концепцию и поставил вопрос в ином аспекте — о соотношении светской и духовной власти в России [24; 635–641]. Заметим, что именно в начале XX в. намечается переосмысление пушкинской поэзии в религиозном аспекте (С. Л. Франк «Религиозность Пушкина», П. Струве «Именем Пушкина», И. А. Ильин «Пророческое

призвание Пушкина»<sup>\*</sup>). По понятным идеологическим причинам в советскую эпоху подобные размышления не приветствовались, однако в 1990-е гг. в отечественной филологии идеи русских философов о православии Пушкина были подхвачены и развиты, в том числе и размышления Бердяева о возможной встрече поэта с Серафимом Саровским. При этом исследователи незамедлительно перевели метафорическое допущение Бердяева в сферу научной аргументации<sup>\*\*</sup>.

Вслед за Бердяевым и Розановым Сергей Стратановский поднимает важнейшую для русской культуры проблему соотношения культуры и религии — сфер, традиционно в России тяготеющих друг к другу и одновременно отталкивающихся. «Болдинские размышления» выстроены как серия риторических вопросов, выражающих внутреннее смятение Пушкина. Оппозиция светский/святой («Светский я человек / он — святой человек») подчеркивает пропасть, разделяющую Поэта и старца, при этом тема границы актуализирована на всех уровнях художественной структуры: это и пространственные границы («на дорогах кордоны»), и временная пропасть «Вольтерова века». Основная функция синтаксических переносов, на которых построен весь текст, — актуализация границы строки. Enjambement одновременно и усиливает

---

\* Наиболее радикально в этом аспекте высказался П. Струве: «Пушкин <...> склоняется перед неизъяснимой тайной Божьей, превышающей все земное и человеческое» [1; 61].

\*\* Среди этих работ — исследования Л. А. Краваль «Пушкин и Святой Серафим» [16], Б. Конухова «Сон в июльскую ночь. Пушкин и Серафим» [14], В. А. Котельникова «Святость, радость и творчество» [15], Н. Сергиной «Пушкин и Саровская пустынь» [26]. В этом ряду следует упомянуть и снятый Б. Конуховым фильм «Сон в летнюю ночь», где развернут сюжет о встрече Пушкина и Саровского. На сегодняшний день все приводимые доказательства выглядят неубедительными. Вполне возможно, что в будущем у приверженцев этой идеи в руках окажутся факты ее подтверждающие и доказывающие научную правоту, но пока об этом говорить преждевременно.

разделы между строками, и, напротив, способствует слиянию строк и строф. Значимое отсутствие знаков препинания в конце строк и строф не только подчеркивает идею границы, но и приводит к сдвигу смысловых значений, вследствие чего резко возрастает количество семантических связей. Подобная структура стиха порождает неопределенность смысла — граница, разделяющая светского поэта и прозорливого старца, то нейтрализуется, то, напротив, усиливается. Однако решающей в конечном итоге является разность «языков», на которых говорят герои («На каком языке <...> говорить мне, поэту?»).

Думается, что противоположение Пушкина и Серафима Саровского восходит к «Маленьким трагедиям» Пушкина, в основании которых лежит принцип контраста персонажей (Альбер и Барон, Дон Гуан и Командор, Моцарт и Сальери, Вальсингам и Священник). Вместе с тем пушкинские антитезы часто оказываются внешними: позиции героев не столько взаимоисключают, сколько взаимодополняют друг друга. У Стратановского контраст героев также открыто заявлен, но, как и у Пушкина, не является абсолютным. Так, функцией провидения наделен и старец («прозорливец великий»), и поэт («приоткроем в грядущее дверь»), а «бедная наша земля» хранима и божественными молитвами, и поэтическим словом. «Болдинские размышления» отсылают к «Песни о вещем Олеге», где впервые открыто в пушкинской поэзии была поставлена проблема сакрального слова. В балладе кудесник тождественен Поэту, его Слово наделено способностью видеть будущее и творить судьбы. В стихотворении Стратановского этот исходный симбиоз разрушен — Поэт не просто отделен от молитвенного старца, но противопоставлен ему.

Заявленное на сюжетном уровне противостояние героев усиливается благодаря функционированию трех сюжетов: литературного (Вальсингам и Священник), биографического (А. С. Пушкин и митрополит Филарет), металитературного (Бенедикт Сарнов и Вадим Кожинов). Подобная структура текста позволяет говорить об архетипическом сюжете русской

культуры. Как верно отметил В. Кривулин, стихотворения Стратановского «в лучшем смысле этого слова метафизичны, т. е. свидетельствуют не столько о переменах в актуальной ситуации окружающего мира, сколько о том, что остается на фоне этих перемер неизменным, пока существует мир и человек» [17; 323]. Последовательно рассмотрим каждый из указанных сюжетов.

Прежде всего, Стратановский предельно заостряет религиозный конфликт. В «Пире во время чумы» были поставлены так называемые «последние вопросы», которые касались не только законов земной реальности, но и законов вечности: для Вальсингама бытие сосредоточено в настоящем (*hic et ubique*), в то время как Священник ставит вопрос об ответственности человека не только за этот мир, но и за мир ушедших. Влияет ли земное существование человека на потустороннее бытие близких ему людей? Этот вопрос остается у Пушкина открытым: в финале Председатель погружен в «глубокую задумчивость» (по сути текст венчается молчанием, тем обрывом поэтического слова, который наблюдается в лучших произведениях поэта). Как это почти всегда бывает у Пушкина, в последней трагедии происходит столкновение двух точек зрения на мир, каждая из которых несет в себе часть истины. Онтологическая ситуация «Болдинских размышлений» также определяется предстоянием перед смертью («грозной девы дыханье / разлило повсюду»). В «Болдинских размышлениях» финал трагедии Вильсона еще не переведен, литературной встрече Вальсингама и Священника предшествуют мысли Пушкина о возможной встрече с «молитвенным» старцем. Эта не осуществленная в реальности встреча, по мысли Стратановского, и ляжет в основание «Пира во время чумы». Важно, что финал стихотворения также оказывается открытым — последняя строфа разомкнута благодаря открытой синтаксической конструкции.

Еще один из возможных претекстов Стратановского — развернутая в 1830 г. поэтическая полемика Пушкина с митрополитом Филаретом. Получив стихотворный ответ Филарета



на «Стихи, сочиненные во время бессонницы», Пушкин пришел в восхищение: «Стихи христианина, русского епископа в ответ на скептические куплеты! — это, право, большая удача» [22; 398]. В свою очередь непосредственно обращенное к «русскому епископу» стихотворение «В часы забав иль праздной скуки...» пишется 19 января 1830 г., далее почти весь 1830 г. проходит под знаком начавшегося диалога. Показательно, что впоследствии в сборнике 1832 г. раздел 1830 года Пушкин открывает именно этим произведением: «...обращение к Филарету, возглавившее годовой раздел, принимало иной, обобщенный смысл, уже не относящийся к митрополиту, — смысл обращения поэта к своему гению-руководителю, воплощающему в себе моральное чувство...» [13; 223]. Эти события имеют непосредственное отношение к стихотворению Стратановского, тем более что «Болдинские размышления» непосредственно связаны с первым вариантом названия послания Филарета («Пушкин от мечтания перешедший к размышлению»).

Наконец, важное значение играют имена Бенедикта Сарнова и Вадима Кожинова, упоминание которых не только разрушает временную последовательность, но и переводит текст в иную — ироническую — модальность. Апелляция к современным событиям придавала стихотворению злободневность. В 1989 г. «Литературная газета» инициировала рубрику «Диалог недели». Одной из наиболее острых стала встреча Б. Сарнова и В. Кожинова, представителей радикального и охранительного течений в русской культуре [28; 2]. Ожесточенная полемика двух критиков еще раз выявила трагическую раздвоенность современной России — отсутствие общего языка, необходимого для поиска истины: «Наиболее острым и резким был “диалог” Б. Сарнова с В. Кожиновым, полный взаимного яда, направленный на явную дискредитацию, уничтожение “противника”. Демократу Сарнову и консерватору Кожинову просто не о чем, да и ни к чему на самом деле было “спорить”, т. е. взаимно выяснять и искать истину. Оба искали — Сарнов, кипятясь, Кожинов отнюдь не лихорадочно — не аргументы,

а возможность разоблачить собеседника» [12; 86]. Таким образом, в «Болдинских размышления» выявлена сквозная для русской культуры ситуация раскола языка. Вопрос, заданный Пушкиным («На каком языке <...> говорить мне...»), остается трагически нерешенным.

Итак, стихотворение Сергея Стратановского может быть прочитано как полемический текст по отношению к целому ряду претекстов. Вместе с тем «Болдинские размышления» не исчерпываются своей полемической составляющей — в последней строфе выявляется этическая и эстетическая позиция автора, и эта позиция едина с пушкинской. И автор, и его герой осуществляют свой окончательный выбор: «Делай дело свое / за столом, в кабинете рабочем». За этим программным утверждением скрыта цитата из «Размышлений» Марка Аврелия («Делай, что должен, и свершится, чему суждено»)\*. Само название стихотворения Стратановского соотносимо с названием главного философского труда Марка Аврелия (кстати, Пушкину были хорошо известны «Размышления» римского философа: в 1777 г. в Петербурге вышел перевод Д. И. Фонвизина «Слово похвальное Марку Аврелию, сочиненное г. Томасом, членом Французской академии»). Пушкин Стратановского уходит от соблазна перерешить собственную судьбу и остается там, где должен быть Поэт, — за своим рабочим столом. Для автора «Болдинских размышлений» важно и то, что фигура Марка Аврелия исторически соотносится с закатом/распадом Римской империи. В условиях разрушающейся культуры максимы рим-

---

\* Тема «Пушкин и Марк Аврелий» не разрабатывалась отечественной филологией, и единственной работой, которую удалось обнаружить, является статья Н. Мазур. Исследовательница выявляет переключку с Марком Аврелием в стихотворении «Стихи, сочиненные во время бессонницы», в частности, усматривает связь пушкинской метафоры «жизнь — мышья беготня» со следующим высказыванием философа: «Между тем, сравнение жизни с “беготней испуганных мышей” (μυῖδιον ἐπτομένην διαδρομαί) встречается у Марка Аврелия» [19; 251]. Кстати, «Стихи, сочиненные во время бессонницы» написаны всё в том же 1830 г.

ского императора обретали особое значение. Злободневность стихотворения определяется в первую очередь авторскими интуициями, связанными с ощущением настоящих и грядущих катаклизмов. Рубеж XX–XXI вв. в этом и других стихотворениях осмыслен автором как время окончательного ухода из «золотого века» русской культуры.

В конечном счете смысловый вектор «Болдинских размышлений» обусловлен движением от Серафима Саровского к Марку Аврелию, от вопрошания судьбы — к ее приятию, от религиозного спасения — к спасению поэтическому. Единственной охранной грамотой для русской культуры («О, бедная наша земля! / Чьими молитвами ты...») по-прежнему остается Творчество, способное остановить «грозную деву-чуму» на пороге столетий.

---

Р. С. При написании данной работы «Болдинские размышления» процитированы по «Изборнику» Сергея Стратановского. Однако первичная публикация текста в журнале «Знамя» (2000. № 12)\* отличается от книжной версии.

Во-первых, речь идет о значимой замене имени Эйдельмана:

Приоткроем в грядущее дверь —  
Эйдельман не одобрит,  
Ну а Кожинов будет доволен.

Соответственно изменяется смысл сказанного. Если отсылка к полемике между Сарновым и Кожиновым порождает иронию, то упоминание Эйдельмана — одного из лучших биографов и исследователей Пушкина — связано с другой автор-

---

\* См. полнотекстовую версию журнала в Некоммерческой электронной библиотеке «ImWerden». URL: [https://imwerden.de/pdf/znamya\\_2000\\_12\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/znamya_2000_12__ocr.pdf)

ской мыслью. Как известно, предметом изучения Эйдельмана по преимуществу был круг революционных идей Пушкина. Стратановский сталкивает между собой два исследовательских мифа, один из которых обращен к Пушкину-декабристу, а другой — к религиозности Пушкина. В действительности реалии пушкинской судьбы не вписываются в литературоведческие концепции, Стратановский обнажает условность филологического анализа, противопоставляя ему поэтическое постижение Пушкина.

Во-вторых, книжная и журнальная версии предлагают разную пунктуацию, при этом в некоторых случаях различия в оформлении синтаксических конструкций носит значимый характер и порождает другую интерпретацию. Так, в первоначальном журнальном варианте всё стихотворение было закавычено. Подобное построение текста вполне согласуется с авторской логикой, поскольку «Болдинские размышления» — это монолог Пушкина. Снятие кавычек в «Изборнике» усложняет субъектную структуру текста, размывает границы между сферой героя и сферой автора, придавая высказыванию двойственность.

Наконец, важно обратить внимание на финал стихотворения. В первой публикации Стратановский отделяет последнюю строку, тем самым разрывая синтаксическое единство:

Из трагедии Вильсона  
    кончить пора перевод  
Сцены той,  
    где зачинщика оргий, певца,  
  
Обличает священник.

Между Вальсингамом (певцом-поэтом) и священником — непреодолимая пропасть, подчеркнутая авторским пробелом. Поэтические прозрения и религиозные откровения оказываются в «Болдинских размышлениях» трагически несоединимыми.

## ЛИТЕРАТУРА

1. «В краю чужом...». Зарубежная Россия и Пушкин : Статьи. Очерки. Речи. М. ; Рыбинск, 1998. – 495 с.
2. Арьев А. Зырянин Тютчев // Звезда. 2004. № 12. С. 154–156.
3. Бак Д. Сто поэтов начала столетия : пособие по современной русской поэзии. М. : Время, 2015. – 576 с.
4. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М. : Правда, 1989. – 608 с.
5. Богданова О. В. «Пушкин – наше все»: Литература постмодерна и Пушкин / Фак-т филологии и искусств СПбГУ. СПб., 2009. – 239 с.
6. Бочаров С. Г. О реальном и возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Динамическая поэтика: От замысла к воплощению. М. : Наука, 1990. С. 28–29.
7. Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. – СПб. : Амфора, 2003. – 503 с.
8. Гуревич А. М. Сокровенные смыслы. Статьи о Пушкине (1984–2011). М. : Совпадение, 2011. – 208 с.
9. Давыдов Д. «Кто же он на самом деле?...» // Новый мир. 2006. № 12. С. 182–184.
10. Жолковский А. К. Об инфинитивных «Стихах уклониста Б. Рыжего» // Шиповник : историко-филологический сборник. М. : Воделей Publishers, 2005. С. 96–111.
11. Загидуллина М. В. Пушкинский миф в конце XX века / Челябинский гос. ун-т. Челябинск, 2001. – 234 с.
12. Иванова Н. Б. Скрытый сюжет: Русская литература на переходе через век. – СПб. : Блиц СПб, 2003. – 560 с.
13. Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л. : Наука, 1976. – 340 с.
14. Конухов Б. Сон в июльскую ночь. Пушкин и Серафим // Наш современник. – 2006. № 6 : [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.nash-sovremennik.ru/p.php?id=10&n=6&y=2006> (дата обращения: 29.11.2021).
15. Котельников В. А. Святость, радость и творчество // Христианство и русская литература. СПб. : Наука, 1999. Сб. 3. С. 59–66.
16. Краваль Л. А. Пушкин и Святой Серафим // Христианская культура. Пушкинская эпоха / Санкт-Петербургский центр православной культуры. СПб., 1996. Вып. 10. С. 26–30.

17. Кривулин В. Б. «Клянущие метафизики» и «девка-утопия» // Русские утопии. СПб. : Terra fantastica, 1995. С. 322–341.
18. Лотман Ю. М. Пушкин : биография писателя ; статьи и заметки, 1960–1990 ; «Евгений Онегин» : комментарий. СПб. : Искусство-СПБ, 1995. С. 472–762.
19. Мазур Н. О мышиноой беготне, Пушкине, Марке Аврелии и об условно-функциональных контекстах // Шиповник : историко-филологический сборник. М. : Водолей Publishers, 2005. С. 250–260.
20. Маркович В. М. Трансформация пушкинского мифа о поэте и поэзии в лирике поэтов ленинградского андеграунда // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2005. № 1. С. 3–14.
21. Нестеров А. Герменевтика, метафизика и «другая критика» // Новое литературное обозрение. 2003. № 3 : [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/3/germenevtika-metafizika-i-drugaya-kritika-1.html> (дата обращения: 29.11.2021).
22. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 19 т. М. : Воскресенье, 1996. Т. 14. – 560 с.
23. Roginskiy B. Из-за моря // Звезда. 2010. № 3. С. 208–212.
24. Розанов В. В. Собр. соч. О писательстве и писателях. М. : Республика, 1995. – 734 с.
25. Сараскина Л. И. Пушкинский миф в русской культуре: легенды, анекдоты, клише // К истории отечественной культуры и искусства. 2018. № 4. С. 128–161.
26. Серегина Н. Пушкин и Саровская пустынь // Христианская культура. Пушкинская эпоха / Санкт-Петербургский центр православной культуры. СПб., 2001. С. 4–51.
27. Стратановский С. Изборник : стихи 1968–2018. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2019. – 384 с.
28. Что делать? [Диалог недели: В. Кожин – Б. Сарнов] // Литературная газета. 1989. № 13. С. 2.
29. Чумаков Ю. Н. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 32–44.
30. Шеметова Т. Г. Пушкинский миф: функционирование в русской культуре // Вестник Бурятского гос. ун-та. 2010. № 10. С. 201–217.

**«Коль колесо времен свершило полный круг»:  
Г. Р. Державин и А. С. Пушкин  
в творческом самосознании Михаила Кукина**

Предметом рассмотрения в настоящей работе станет одно из ранних стихотворений поэта «коньковской школы» Михаила Кукина «Памяти одной компании». Это стихотворение первоначально открывало авторскую подборку «И не движется время», опубликованную в журнале «Новый мир» (1994. № 2)\*; в последнем авторском сборнике, вышедшем в 2015 г., оно вошло в раздел «Старых стихов».

Имя Михаила Кукина еще не закреплено на литературной карте России, и это во многом связано с установкой «коньковской школы» (Михаил Кукин, Константин Гадаев, Игорь Федоров) на принципиально частный и домашний характер поэтического творчества. Не случайно, что одним из наиболее разрабатываемых жанров становится жанр дружеского послания. Вместе с тем критики А. Анпилов [3; 406–414] и Л. Костюков [7] уже отметили уникальность художественного дара Кукина, а в последнее время его стихи были замечены и учеными-филологами — О. Ревзиной [14; 179–187] и Н. Медведевой [12; 348–357].

Михаил Кукин — поэт-филолог, открыто позиционирующий биографическое «Я»: «Я кандидат наук. Доцент. Филолог» [11; 172]. С родом основной деятельности связано отрефлек-

---

\* См. на сайте «Журнальный зал». URL: [https://magazines.gorky.media/novy\\_mi/1994/2/i-ne-dvizhetsya-vremya.html](https://magazines.gorky.media/novy_mi/1994/2/i-ne-dvizhetsya-vremya.html)

сированное отношение к классической традиции — читатель имеет дело с множественными отсылками к греческой и римской античности, русскому XVIII в., всей линии отечественной словесности от А. С. Пушкина до И. Бродского. Будучи профессиональным филологом, поэт в совершенстве владеет инструментарием анализа текста, т. е. аналитика неизбежно включается в творческий процесс, и творчество Кукина содержит в себе элементы исследовательской рефлексии. Так, например, важнейшая для поэтической системы Кукина тема «видения» разобрана в его научных статьях «Зримое и незримое в поэтическом мире: последнее стихотворение Ходасевича» [10; 157–180], «Взгляд и мысль: об одном пушкинском пейзаже» [9; 72–76], «“Реальная природа” и поэтическое видение. Крымские впечатления Пушкина» [8; 32–42].

Размышляя над спецификой текстов Кукина, О. Ревзина высказала предположение, что они «располагаются по сравнению с Пушкиным в иной дискурсивной формации» [14; 187]. Обращение поэта к предшествующей традиции связано не с «мышлением стилями», как это было у Пушкина, а обусловлено какими-то иными культурными механизмами. По мнению исследовательницы, поэт вступает в «прямой контакт с языком, таящим адекватное выражение мироощущения» [14; 187]. Иными словами, традиция выступает в качестве определенного поэтического видения реальности. Современность не только испытывается этим взглядом, но отчасти и преобразуется благодаря классическому языку. «Авторы “коньковской школы” обладают своеобразным секретом зрения, в результате которого буквально каждая деталь Божьего мира (вплоть до мелких и примитивных) становится аргументом в пользу осмысленности целого <...> Каждый поэт находит свой ракурс бессмертия» [7]. С этой точки зрения становятся понятными пристрастия Кукина как к античной культуре с ее вглядыванием в бесконечный мир материальных вещей, так и к державинско-пушкинской традиции с ее пафосом оправдания мира.



Обратимся к одному из самых замечательных стихотворений поэта — «Памяти одной компании». Эпиграф к посланию отсылает читателя к двум величайшим текстам русской литературы — оде «Евгению. Жизнь Званская» Г. Р. Державина и «Осени» А. С. Пушкина. Ориентация на Державина декларативна:

Коль колесо времен свершило полный круг,  
Средь русских гениев, где всяк другому равен,  
Теперь хочу избрать, испробовав твой звук,  
Тебя в наставники, Державин [11; 167].

Пушкинская же «Осень» присутствует имплицитно и реконструируется лишь при филологическом анализе. Благодаря двойному интертекстуальному коду возникает уникальная оптика текста, позволяющая посмотреть на современность сквозь «волшебный фонарь» державинско-пушкинской традиции.

Поздняя державинская ода оказывается первой призмой, через которую автор бросает свой взор на современность. Намеченное в начале послания ироническое противопоставление двух укладов жизни («холм над синим Волховом» / «высокий мой этаж», «храмовидный дом» / «квартирка малая в Коньково») почти сразу сменяется утверждением внутреннего единства прошлого и настоящего. Напомним, что стихотворение Кукина писалось в начале 1990-х гг., в эпоху, когда в очередной раз русская история утверждала свое безусловное право на отказ от предшествующей традиции. В этой непростой ситуации Михаил Кукин занимает позицию опального Державина, смотрящего на современность как бы со стороны и обретающего смысл в частном существовании.

Оправдание близкой реальности — одна из определяющих тем Михаила Кукина. Державинская «Званка» останавливала мгновение, запечатлевая красоту созданного Творцом мира: «О, коль прекрасен мир! Что ж дух мой бремению? / Творцом содержится Вселенна» [5; 327]. Как известно, ода вырастает

из гимнографии, однако на русской почве идея абсолютного приятия Божественного мира трансформировалась в идею абсолютного благоговения перед государством. Преобразование русской оды шло в направлении признания ценности жизни как таковой. Уже в «Фелице» Державин вышел за пределы государственной риторики. Признание ценности обыкновенной жизни находит свое логическое завершение в «Званке». Вслед за Державиным лирический герой Кукина восхищается самыми заурядными вещами:

Я добр и сонлив. На стульчике складном  
Сижу себе, курю на маленьком балконе,  
Сижу и вдаль смотрю, мечтаю ни о чем,  
Меж тем как красно солнце тонет,

Закат распахивает сизый веер свой,  
Меж облак перистых даль розова дымится.  
Кругом горят огни... Машины шум иль вой  
Собачий снизу доносится [11; 170].

В «Жизни Званской» художественное пространство неоднородно: свободный мир Званки («вольность златая») противопоставлен «тесному», несвободному Петрополю. Эти две сферы существуют по собственным законам, не соприкасаясь между собой. Авторские усилия нацелены на создание сельской идиллии. По точному замечанию Т. Е. Автухович, внутри созданного поэтом универсума «отсутствует деление на главное и второстепенное, все детали включаются в единый повествовательный текст, отражая внутреннее структурированную и в то же время единую картину мира как Космоса смысла» [1; 12]. Однако внутри этого целостного универсума зарождается временной сюжет. Категория времени разрушает жанр идиллии, к финалу «Жизнь Званская» всё более тяготеет к жанру элегии. Вторжение будущего, в котором не будет «Я», с одной стороны, свидетельствует о бренности мира, с другой — утверждает бессмертие поэтического слова. В одной из своих

работ И. Клейн выделил тему памятника как ведущую тему державинского творчества [6; 498–521]. Действительно, ода «Евгению. Жизнь Званская» тематически примыкает к данному корпусу текстов: финальная строка («Здесь Бога жил певец, — Фелицы») может быть прочитана в контексте горацианской традиции (вечно звучащее слово-слава, преодолевающее время). Еще, кажется, не было замечено, что эта же строка выступает и в функции могильной надписи. Следовательно, можно говорить о трансформации идиллии не только в элегию, но и в эпитафию. В этом случае весь предыдущий текст обретает иную смысловую логику — ту, которая в чистом виде отражена в стихотворениях Державина «Развалины» и «Река времен в своем стремленьи...». Ода «Жизнь Званская» выходит за пределы классицистической заданности смысла, жанровые границы текста оказываются принципиально неопределимыми — державинский текст сопрягает идиллию и эпитафию, стягиваясь к знаменитой формуле «Et in Arcadia ego». Мир Званки распахнут в неумолимое будущее, стирающее следы настоящего и устремленное к могильной надписи. Опальный поэт смог запереться в Званке от суеты Петербурга, но не смог уйти от мысли о беге времени.

Как уже было отмечено выше, послание «Памяти одной компании» было написано в эпоху, когда «время вывихнуло свой сустав» и человек оказался выброшен за пределы какой бы то ни было системы. В ситуации «онтологической неопределенности» Кукин берет державинские уроки и учится азбуке утверждения. Творчество современного поэта направлено на выявление внутренней гармонии мира. Реабилитация архаического языка необходима автору, чтобы обрести принципиально иной угол зрения на сегодняшний день. Как показала Н. Г. Медведева [12; 348–357], «*поэтика благодарности*» является отличительной чертой творчества Кукина, выделяющей его на фоне существующей ныне поэзии. Мысль о благодати жизни часто формулируется автором прямооценочно:

<...>

и попробуй вспомни, что были гостями  
на долгом, счастливом празднике, удержи  
благодарность хозяину дома, нет, ты скажи  
вместо: за что? — спасибо за все! <...> [11; 7]

Что тут сказать? Многомилостив, щедр Господь!  
Чудом была эта жизнь и не чудо ли длится днесь?  
Клянюсь низко Ему, на пиру благодарный гость.  
Можно, Владыко, еще мы немножко побудем здесь? [11; 33]

На избранном пути «благодарения» и оправдания данности Кукин идет дальше своего «наставника»: если идиллический мир Званки — это герметичное пространство, удаленное от шумного Петербурга, то идиллия Кукина не знает пространственной градации и вбирает в себя все признаки городского топоса: «рычание моторов», «вонь воздуха», «хрипло-пьяную песнь», «рык мотоциклов». Весь этот привычный каждому горожанину мир наделяется положительными качествами, поскольку это и есть отведенное человеку Творцом пространство жизни. По Кукину, человеческое счастье обусловлено не свойствами реальности, а свойствами человеческого зрения. Не случайно семантика «зрения» является определяющей в «Памяти одной компании» («*глядящу* утром восхищенно», «лесок зеленый *зрю*», «осень *вижу* я», «готов *следить* изгибы нежных рук и шей», «все *вижу* пред собой», «а то *предстанет* вдруг очам моим», «*попалась на глаза*», «сiju и вдаль *смотрю*», «*наводим томный взор*» и т. д.). За столь очевидной приверженностью к глаголам зрения скрывается не только «подражание» позднему державинскому стилю, но и особая авторская философия. Поэзия есть труднейшая работа по воскрешению реальности, ее внутреннему преобразению. Блаженство обретается в настоящем, но никогда в будущем. (Как сказано в другом стихотворении М. Кукина, «в нашем *здесь* и *сейчас* — наше *здесь* и *всегда* [11; 42].)

Герой кукинского послания призван на праздник жизни и желает им всецело насладиться, ибо другого праздника не будет. Характерно, что в центре послания — два развернутых описания стола (описание обеда занимает 7 строф, описание финального дружеского пира — 3 строфы). Вслед за Державиным и Горацием следует поэтическое «приглашение к трапезе». У Державина изображение стола коррелировало с описанием сада-Вселенной («я вижу разных блюд цветник, поставленный узором») и являлось еще одним свидетельством гармоничности бытия; в «Памяти одной компании» на первый план выдвинута тема *чудесного изобилия*, возникающего благодаря стараниям мастерицы-жены («жена из ничего готовить мастерица»):

Все вижу пред собой: суп из гороха — здесь,  
В салате красные сверкают помидоры,  
Вот зелень свежая, которую любо есть  
С картошкой отварной, вот горы

Душистых, мякотьных блинков из кабачков,  
Златою, ржавой корочкой покрытых,  
Или капуста в масле — пир богов! —  
Яйцом сверкающим залита! [11; 169]

В конце Кукин еще раз вернется к теме стола, но решит ее в ином смысловом ключе. Финальный пир с друзьями — это пир-симпозиум, на котором рождается очередная истина (отметим использование классического симпозиального топоса — *in vino veritas*). Собственно, к этому, заключающему текст афористическому четверостишию и стягиваются все предшествующие размышления:

Иль, прозы властелин, мой Рондарев, с тобой  
Сидим перед утра картиной —

Перед раскрытым в светло-синю даль окном,  
Как жизни нашей перед вечною загадкой,

И по последней курим над пустым столом,  
Остановив мгновенье кратко [11; 171].

Последняя афористическая строка восходит и к «Фаусту» Гете («Остановись мгновенье, ты прекрасно!»), и к державинской «Жизни Званской» («О, коль прекрасен мир!»). Но самое главное, здесь выражена мысль о том, что мгновение — это обратная сторона Вечности, а Вечность — не что иное, как бесконечная растяжка мгновения. Среди излюбленных приемов кукинской поэтики — прием замедления художественного времени. Например, в одном из лучших, на наш взгляд, стихотворений поэта описано почти ритуальное, бесконечно растянутое во времени действие:

Муза, приди, помоги, дай поведать далеким потомкам,  
как меня Дима Шумилов яичницу делать учил.

Лук для начала берем, не крупный, не мелкий, но средний,  
и обдираем с него дочиста всю шелуху.

Лук измельчив на дощечке, потом зачерствелого хлеба  
черного взявши кусок пальцами левой руки <...>

«Щиплет нас за ухо смерть», — заметил однажды Вергилий.  
Но и на смерть есть управа. В частности, этот рецепт [11; 164].

Избранные гексаметры не только отсылают к античности и обращают время вспять, но и делают мгновение физически осязаемым.

Если в «Жизни Званской» «изобилие деталей, форм, планов развертывания картин становится реализацией очень важного для Державина принципа миропонимания, согласно которому в жизни нет ничего неважного» [2; 186], то в «Памяти одной компании» это же множество деталей призвано уточнить время человеческого существования, остановить ход времени. В творчестве Кукина как бы сходятся две формы настоящего времени, когда-то выделенные М. Хайдеггером: настоящее-

Теперь и настоящее-пребывание [15; 401]. Единственное, что омрачает кукинскую идиллию, — жанровый след, обозначенный в названии стихотворения — «Памяти одной компании». Идиллический по своей сути текст оказывается всё той же надписью...

Смысл кукинского послания усложняется и вследствие его обращенности к «Осени» А. С. Пушкина, также являющейся поэтическим откликом на державинскую «Званку». И Пушкин, и Кукин избирают в качестве эпиграфа к своим программным текстам одну и ту же державинскую строфу — «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?». Однако «пушкинский подтекст» способствует актуализации смыслов, связанных не столько с проблемой времени, сколько с проблемой поэтического творчества.

Поскольку «Осень» неоднократно становилась объектом литературоведческих штудий, то заострим внимание на смыслах, о которых еще не было сказано. Эпиграф в «Осени» не только указывал на связь с «Жизнью Званской», но был соотнесен с биографическим планом. Державин сыграл большую роль в жизни первого русского поэта. Пушкинская элегия — еще одно напоминание о встрече двух поэтов: «Державин был очень стар. <...> Экзамен наш очень скоро его утомил. Он сидел, подперши голову рукою. Лицо его было бессмысленно, глаза мутны, губы отвисли <...> Он дремал до тех пор, пока не начался экзамен в русской словесности» [13; т. 12, 158]. Дрема Державина — один из блестящих мифов русской культуры XIX в. Гений Пушкина как бы возникает из державинского сна, пробуждение Державина напрямую связано с рождением русской поэзии. Состояние дремы и состояние творческого вдохновения почти тождественны у Пушкина; именно в «Осени» утверждалась особая — сновидческая — природа поэтического творчества: «И забываю мир — и в сладкой тишине / Я сладко усыплен моим воображеньем, / И пробуждается поэзия во мне...» [13; т. 3, 321]. Эта же сновидческая аура пронизывает и стихотворение Михаила Кукина. Отчасти подобный эффект

обусловлен двойной референцией текста. Колебания смысла возникают вследствие того, что почти в каждой строфе угадывается ее одновременная принадлежность и к державинской «Званке», и к пушкинской «Осени». Державинские четверостишия сливаются в пушкинские октавы благодаря enjambement.

В финале «Осени» развернута грандиозная метафора «творчество/море». Эта же «морская метафора» подхвачена Кукиным:

Работа подождет! Сажуся у стола,  
Рассеянно в тетрадь, линованную в клетку,  
Гляжу — но чу! строка внезапная пришла.  
Ловлю ее, как рыбку в сетку.

Уже другая, третья, пятая плывут...  
Я сочинять горазд! Час, два, а то и третий  
Сижу, забыв про все, и все в себя беру  
Закинутые мною сети [11; 168].

В обоих текстах «пробуждение поэзии» соотнесено с чудом: «внезапность» кукинской строки напрямую связана с неожиданным («вдруг») движением корабля-громады у Пушкина («Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге, / Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут...» [13; т. 3, 321]).

Венчающий «Осень» едва ли не самый знаменитый пушкинский вопрос («Куда ж нам плыть?») незримо присутствует в «Памяти одной компании». Этот подспудный вопрос также разрушает идиллическую направленность кукинского стихотворения, размыкает его финал. Несмотря на то что авторская воля направлена на преобразование «низкой» реальности, к финалу всё более очевидной становится тревога, исходящая от за-текстового пространства. В одном из своих стихотворений Кукин писал:

Где звезды и берег где?  
Куда мы с тобой плывем  
вместе с нашей страной? [11; 17]



Таким образом, структура стихотворения «Памяти одной компании» являет собой сложное взаимодействие таких разнонаправленных жанров, как послание, ода, идиллия, элегия, эпитафия. «Мерцание смысла» возникает вследствие неуловимости жанровых границ. Современность не укладывается в заданные жанровые модели, обнажая принципиальную несовместимость с классической эпохой. В ситуации смысловой неопределенности, ставшей для русской культуры онтологической, человеку остается только один выход — сотворение собственного мира. Не случайно поэты «коньковской школы» актуализируют жанр послания. Дружеский, подчас очень интимный разговор основан на признании безусловной ценности приватной жизни. Поэтический диалог воскрешает литературную ситуацию начала XIX в. и становится понятным только при реконструкции поэтического и биографического контекста. Так, окончательный смысл стихотворения «Памяти одной компании» вынесен за пределы текста и расположен в ответном послании Константина Гадаева:

*Мише Кукину*

Две трети разбазарено уже.  
Все реже веселит веселье наши.  
Источник слез, пробившихся в душе,  
наполнил до краев терпенья чашу.

Отчаяться, рвануться, расплескать  
и криком изойти в застольном раже!..  
Но явится строжайшая тоска  
и пустотою по губам помажет.

Пока еще не поздно... Никогда,  
покуда живы мы, не будет поздно...  
Распахнуто окно. Горит звезда.  
Огромный над коньковским лесом воздух [4; 126].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Автухович Т. Е. Стихотворение Г. Р. Державина «Евгению. Жизнь Званская» как метафизический автопортрет // Вестник Гродненского университета. 2013. № 2. Сер. 3. С. 6–14.
2. Алпатов Т. А. Аксиология Г. Р. Державина (к анализу стихотворения «Евгению. Жизнь Званская») // Аналитика культурологии. 2011. № 20. С. 184–187.
3. Анпилов А. Гроза в Коньково // Новое литературное обозрение. 2006. № 82. С. 406–414.
4. Гадаев К. Опыт счастья. М. : Изд-во Н. Филимонова, 2005.
5. Державин Г. Р. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1957.
6. Клейн И. Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века. М. : Языки славянской культуры, 2005.
7. Костюков Л. Попытка счастья : [Электронный ресурс]. URL: [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2005-04-14/4\\_happyness.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2005-04-14/4_happyness.html) (дата обращения: 04.12.2021).
8. Кукин М. «Реальная природа» и поэтическое видение. Крымские впечатления Пушкина // Научные труды МПГУ. М., 1994. С. 32–42.
9. Кукин М. Взгляд и мысль: об одном пушкинском пейзаже // Научные труды МПГУ. М., 1993. С. 72–86.
10. Кукин М. Зримое и незримое в поэтическом мире: последнее стихотворение Ходасевича // Начало. М. : Наследие. 1992. Вып. 2. С. 157–180.
11. Кукин М. Состав земли. М. : Изд-во Н. Филимонова, 2015.
12. Медведева Н. Г. «Благодарность»: этика, эстетика, поэтика : о стихотворении М. Кукина «Недолго, правда, но жил в грузинских горах...» // Кормановские чтения. Ижевск. 2016. Вып. 15. С. 348–357.
13. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1959.
14. Ревзина О. Язык и время в пушкинском поэтическом контексте // Пушкин и поэтический язык XX века. М. : Наука, 1999. С. 179–187.
15. Хайдеггер М. Время и бытие : статьи и выступления. М. : Республика, 1993.

## **«Куда ж нам плыть?»: пушкинские ориентиры в творчестве Геннадия Шпаликова**

Фигура Геннадия Шпаликова — важнейшая для понимания оттепельной культуры. Тем более что поэт не только воплотил в своем творчестве атмосферу своего времени, но и почувствовал несостоятельность идей, на которых базировалась идеология шестидесятников. Конец оттепельной эпохи ознаменован, с одной стороны, политическим процессом над А. Синявским и Ю. Даниэлем, с другой — трагическим уходом Г. Шпаликова. Если о личности поэта и его значимости для 1960-х гг. сказано достаточно, то научных исследований, обращенных к феномену шпаликовского творчества, совсем немного. Имеющиеся работы обращены к отдельным аспектам творчества [1; 4; 5; 7]. Пожалуй, только небольшой критический очерк Дмитрия Быкова позволяет судить об особенностях творческой манеры поэта, но сам исследователь не ставил перед собой собственно филологических задач, и очерк решен в жанре «литературного портрета» [3].

Необходимо заметить, что поэзия Шпаликова с трудом поддается литературоведческому анализу вследствие ее кажущейся упрощенности — той «неслыханной простоты», к которой, по мнению Б. Пастернака, и должен стремиться всякий настоящий поэт. Однако случай Шпаликова — другой: поэт к этой простоте не стремился, она была для него органична. Инаковость Шпаликова, его особое положение ощущались остро, его стихи были более свободными, нежели стихи А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Р. Рождественского и других представителей оттепельной поэзии. Последние декларировали

свободу, но вместе с тем были кровно связаны с породившим их временем. В отличие от представителей «эстрадной лирики», Шпаликов находился «по ту сторону» идеологии, его лирический герой растворен в атмосфере настоящего, но само это настоящее принадлежит не столько к конкретно историческому времени, сколько к времени человеческого существования вообще. За шпаликовской поэзией угадывалось присутствие воздуха, в котором остро нуждались современники. Не случайно многие шпаликовские стихотворения восходят к трехстопному ямбу, к тому же еще и облегченному пиррихиями; кроме того, как уже было сказано выше, поэт чуждался сложной изобразительности, характерной, например, для поэзии ленинградского андеграунда или сапгировской школы. Снятые по сценариям Шпаликова фильмы также отмечены свободой построения сюжета и кадра. Главный объект изображения в этом кино — непринужденная стихия самой жизни, противоречивой и непредсказуемой в своей основе. Эти свобода и легкость во многом унаследованы Шпаликовым от А. С. Пушкина.

Задача настоящего исследования заключается не столько в выявлении генезиса шпаликовской поэзии (связь с пушкинской традицией неоспорима и не нуждается в дополнительных доказательствах), сколько в установлении типологической общности двух поэтов, оказавшихся в сходных историко-культурных обстоятельствах.

В первую очередь необходимо рассмотреть случаи прямой рецепции. Дневниковые записи Шпаликова свидетельствуют об огромном интересе к творчеству Пушкина: «Есть стол, заваленный книжками о Пушкине. Лето. Летние сквозняки. Приходят приятели. Разглядывают книжки — завистливо. Следить, чтобы не унесли. Чтение утром, днем, вечерами. Никаких записей. Читать и читать» [9; 338]. Не будучи специалистом в области филологии, Шпаликов великолепно разбирался не только в обстоятельствах пушкинской судьбы, но и в научной литературе, обращенной к творчеству поэта. В дневниках

упомянуты имена П. Анненкова, П. Щеголева, Ю. Айхенвальда, Б. Моздалевского и др. Размышления о личности Пушкина сопровождают шпаликовскую прозу: «Как разговаривал Пушкин? Мне казалось — речь его должна быть быстрой. Так, кстати, и вспоминают. Есть (у Анненкова) записанные реплики Пушкина, фразы. Смех Пушкина. Вспыхивающий. Крайности настроений. Раздражимость. Да, быстрая речь может быть оттого, что подолгу — один? Много ли он говорил по-русски? И с кем?» [9; 339]. В сохранившихся шпаликовских фрагментах, — постоянное цитирование пушкинских стихов:

...любите самого себя, достопочтенный мой читатель.

*Пушкин.*

...неправда.

...кого ж любить?» [9; 443];

«...жизни мышья суетня — что тревожишь ты меня?

*Пушкин.*

...тревожит.

...зря.

...жизни мышья суетня [9; 443].

Главы незавершенного романа также содержат отсылки к пушкинским строчкам:

...чистый пруд, зимой превращаемый в блистательные, в ослепительные — мороз и солнце — день чудесный, а где-то — дремлет друг прелестный — вставай, красавица, очнись, открой — богом тебе пожалованные — взоры — навстречу северной авроры.

...Как дева русская свежа в пыли снегов.

...Поцелую на морозе [9; 465–466].

Всё вышеперечисленное — свидетельства постоянного присутствия Пушкина в творческой биографии Шпаликова. Несмотря на пристальный интерес к судьбе Пушкина, Шпали-

ков редко упоминает его имя в своих стихах, скорее оно растворяется в лирической стихии и его присутствие опознается по косвенным признакам (показательно, что Шпаликов высоко ценил пьесу М. Булгакова «Пушкин», где главный герой оказывается внесценическим персонажем: «У Булгакова Пушкин — тенью. Кого-то проносят в кабинет. И всё» [9; 339]).

Вместе с тем принципы пушкинского творчества станут осознанными творческими ориентирами Геннадия Шпаликова. Одним из важнейших для поэтической системы Шпаликова является жанр послания. Типологически 1820-е и 1960-е близки друг другу. Жанр послания в пушкинскую эпоху пришел на смену эстетике классицизма с ее жесткой ориентацией на канон; поэзия шестидесятников приходит на место советского официоза — интимная интонация шпаликовских посланий противостояла обезличенной литературе «социалистического реализма». Адресатами стихов Шпаликова были П. Финн, В. Некрасов, Ю. Файт, Л. Вайль, М. Вертинская, С. Швейцер, Э. Корсунская, Н. Рязанцева, И. Гулая и др. Шпаликов усваивает доверительную атмосферу, присущую данному жанру. Как правило, тема послания важна только для пишущего и его адресата, иногда — только для пишущего, для которого выхваченный из бытового течения жизни момент вдруг обретает новое — бытийственное — измерение. Частные события становились объектами поэтического творчества, а за этим формировалось новое представление о жизни, не знающей различий на значительное и незначительное. Вслед за Пушкиным бытовые подробности обретали в поэзии Шпаликова высокий смысл. При этом в шпаликовских посланиях отсутствует важнейшая для традиционного послания тема дружеского круга, что в значительной степени трансформирует жанровую структуру.

Одно из немногих стихотворений, в которых имеется непосредственное обращение к имени Пушкина, — «Три посвящения Пушкину» (1963). Это программное стихотворение является парафразом хрестоматийного «19 октября». Многозначность пушкинского послания во многом связана с взаи-

модействием нескольких жанровых моделей — оды (в ее гора-цианском изводе), элегии, дружеского послания и эпитафии. При этом в стихотворении нет характерной для пушкинской поэтики игры с ними — авторской задачей стало скорее обозначение условности жанровых границ. За неуловимой сменой жанров стоит авторское ощущение жизни, не сводимой ни к одной из перечисленных жанровых моделей. Вследствие этого возникает ощущение подлинного дыхания жизни, синкретичной в своей основе. Элегическая тональность и грусть перебиваются жизнеутверждающим гимном и всепрощением, одиночество лирического героя обнаруживает свою мнимую природу, поскольку лицейские друзья всё же «приходят» пусть не на реальный, но хотя бы на поэтический пир. Пушкинский текст — своеобразный поэтический манифест, утверждающий силу творчества, способного преодолеть любые пространственные и временные расстояния и воскресить дружескую встречу. Важно, что стихотворение разомкнуто в будущее и в конечном счете обращено к тому *последнему*, кому придется свидетельствовать об ушедшем поколении и в одиночестве завершать круг земного существования.

В «Трех посвящениях Пушкину» движение лирической эмоции противоположно — к финалу поэтического триптиха темы одиночества и неприкаянности лирического героя оказываются доминирующими.

Первое из стихотворений обращено к допушкинской эпохе — русскому XVIII веку:

Люблю Державинские оды,  
Сквозь трудный стих блеснет строка,  
Как дева юная легка,  
Полна отваги и свободы.

Как блеск звезды, как дым костра,  
Вошла ты в русский стих беспечно,  
Шутя, играя и навечно,  
О легкость, мудрости сестра [9; 340].

Будущие «юные девы» и их «легкие ножки» пробиваются сквозь державинский стих, а вместе с ними и неотделимые от подлинной творческой стихии — «шутка» и «игра». Характерно, что стихотворение написано излюбленным Пушкиным четырехстопным ямбом с пиррихием, демонстрирующим свойственную русской речи непринужденность и легкость. Оппозиция трудный/легкий определяет движение авторской мысли и указывает на тот ориентир, к которому должно стремиться поэтическое слово. «Мудрость» и «легкость» — необходимые условия всякого подлинного творения.

Во втором стихотворении меняется время действия — XVIII век уступает место современности:

Влетел на свет осенний жук,  
В стекло ударился, как птица,  
Да здравствуют дома, где нас сегодня ждут,  
Я счастлив собираться, торопиться.

Там на столе грибы и пироги,  
Серебряные рюмки и настойки,  
Ударит час, и трезвости враги  
Придут сюда для дружеской попойки.

Редет круг друзей, но — позови,  
Давай поговорим как лицеисты  
О Шиллере, о славе, о любви,  
О женщинах — возвышенно и чисто.

Воспоминаний сомкнуты ряды,  
Они стоят, готовые к атаке,  
И вот уж Патриаршие пруды  
Идут ко мне в осеннем полумраке.

О собеседник подневольный мой,  
Я, как и ты, сегодня подневолен,  
Ты невпопад кивай мне головой,  
И я растроган буду и доволен [9; 340–341].



Если «19 октября» — это гимн увядающей и одновременно бессмертной природе, то в «Трех посвящениях» «осенний полумрак» несет в себе негативную семантику. Характерно, что осенний жук сравнивается автором с бьющейся в окно птицей, что порождает тревожную эмоциональную атмосферу (в соответствии в распространенным поверьем ударившаяся о стекло птица приносит несчастье). Центральная строфа — прямая реминисценция из пушкинского текста, прямой призыв к дружеской встрече. Однако, как уже было отмечено выше, жанр послания в поэтической системе Шпаликова претерпевает значительную трансформацию: на зов лирического героя никто не откликается, а дружеский разговор подменен кивками случайного собеседника. Являющаяся семантическим эквивалентом мотива пира «попойка» не состоялась, а единственным собеседником оказывается далекий читатель, к которому внутренне и переобращен данный текст. Жанр послания, таким образом, трансформирован, идеал пушкинской свободы уступает ощущению «неволи» — лирический герой не способен противостоять наступающему мраку. Изменяется и функциональная направленность поэтического слова. Для Пушкина поэзия спасительна, поскольку способна пересотворить мир, для Шпаликова поэтическое слово сопряжено с горькими истинами, с неспособностью поэта осветить мрак окружающей жизни.

В заключительной части триптиха время вновь меняет свое направление — автор возвращает читателя в XIX столетие:

Вот человеческий удел —  
Проснуться в комнате старинной,  
Почувствовать себя Ариной,  
Печальной няней не у дел.

Которой был барчук доверен  
В селе Михайловском пустом,  
И прадеда опальный дом  
Шагами быстрыми обмерен.

Когда он ходит ввечеру,  
Не прадед, Аннибал-правитель,  
А первый русский сочинитель  
И — не касается к перу [9; 341].

Прежде всего следует обратить внимание на усложнение субъектной структуры. Если в первом стихотворении речь шла от лица автора, во втором — от лица лирического героя, то возникающие в начале третьего стихотворения обобщенно-личные предложения порождают несколько смысловых сюжетов. Речь одновременно идет и о лирическом герое, каким-то образом оказавшемся в Михайловском, и о няне Арине Родионовне, и о самом Пушкине, запертом в опальном доме. Если в начале «Трех посвящений» воспевалась легкость пушкинской строки, то теперь автор приоткрывает оборотную сторону поэтической непринужденности (в этом же ключе о Пушкине пронизательно писала А. Ахматова в стихотворении «Кто знает, что такое слава...»). Как это часто бывает, поэтический «портрет» оборачивается «автопортретом», разговор о Пушкине уступает место разговору о самом себе. Шпаликов остро ощущал собственную близость к судьбе «первого русского сочинителя» (многими было отмечено, что из жизни поэт уйдет в 37 лет, повторив путь Пушкина.) Эффект поэтической непринужденности оплачивается тяжелой поступью судьбы, роковыми шагами Командора. Реальная жизнь Шпаликова была бесконечно далека от декларируемой легкости, и сам поэт хорошо осознавал эту раздвоенность (в поэтическом посвящении А. Кончаловскому он писал: «Бывает легкое перо, / Но не бывает легким гений» [9; 327]).

Обращения к имени великого поэта имеются и в кинокартинах, к созданию которых был причастен поэт. В культовой «Заставе Ильича» звучат фрагменты «Осени» и «Евгения Онегина», а в финале возникают кадры с памятником Пушкина на Тверской. В картине «Я шагаю по Москве» дом одного из главных героев расположен напротив пушкинского: «А вот

в том доме когда-то Пушкин жил». Сюжет «Долгой счастливой жизни» отмечен пушкинским эпизодом — чтением «Зимнего вечера». В «Летние каникулы», которые так и не были сняты, Шпаликов включил стихотворение «Я Вас люблю — хоть я бешусь...». В начале 1970-х гг. совместно с Сергеем Урусевским поэт собирался написать сценарий для экранизации «Дубровского». В дневнике сохранилась следующая шутовская запись: «Как-то вечером нашли чистый лист бумаги. Без помарок легла фраза: “Ни с кем больше Пушкина не делать. Делать вместе”. Ниже подписи: М. Хуциев, Г. Шпаликов и дата» [9; 338].

Наиболее полное выражение пушкинский сюжет получает в «Заставе Ильича». Всего в картине имеется четыре пушкинских эпизода, если не иметь в виду выявленную С. Фрейлихом ориентацию кинематографа Марлена Хуциева на поэтику Пушкина в целом [8].

1. Патриаршие пруды. Внутренний монолог главного героя прерывается строчками пушкинской «Осени».
2. Политехнический. Белла Ахмадулина читает стихотворение «Дуэль».
3. Пушкинский музей. Сергей цитирует «Евгения Онегина».
4. Тверской бульвар. Памятник Пушкину.

Остановимся на первом, самом важном для понимания фильма эпизоде. Три героя идут по заснеженному скверу вблизи Патриарших прудов (в скобках заметим, что пространство Патриарших прудов у Шпаликова неизменно оказывается местом внутреннего смятения). Несмотря на то что ведется общий разговор, главный герой Сергей углублен в себя, при этом внутренний монолог героя постоянно перебивается — с одной стороны, этим общим разговором, с другой — строчками из «Осени» Пушкина.

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает  
Последние листы с нагих своих ветвей;  
Дохнул осенний хлад — дорога промерзает.  
Журча еще бежит за мельницу ручей...

И с каждой осенью я расцветаю вновь;  
Здоровью моему полезен русской холод;  
К привычкам бытия вновь чувствую любовь:  
Чредой слетает сон, чредой находит голод...

Легко и радостно играет в сердце кровь,  
Желания кипят — я снова счастлив, молод,  
Я снова жизни полн — таков мой организм...

Журча еще бежит за мельницу ручей,  
Но пруд уже застыл; сосед мой...

Эмоциональный тон пушкинского текста не совпадает с внутренним состоянием героя. Возникает два параллельных смысловых плана, один из которых формируется припоминаемым стихотворением, а другой — размышлениями Сергея о том, что с ним происходит. В начальных строфах «Осени» передано ощущение полноты жизни и радости обретения своего «Я», тогда как в «Заставе Ильича» герой не может понять самого себя: «Я всё время чего-то жду? Чего? Чего именно?». У Пушкина осень соотнесена с положительной семантикой (для лирического «Я» это время творческого вдохновения, которое и есть знак подлинности бытия); в фильме Хуциева заснеженная осень становится временем внутреннего опустошения. Однако тревожный эмоциональный тон всё же прорывается в финале пушкинского стихотворения. Незавершенность текста носит мнимый характер — пропущенные строфы придают риторический характер заключительному вопросу («Куда ж нам плыть?»). Не к этому ли вопросу устремили свой взгляд авторы фильма «Застава Ильича»?

Обратимся к не прозвучавшим строфам «Осени» — финальной открытой строфе, благодаря которой стихотворение Пушкина и получило жанровое обозначение «отрывка»:

Плывет. Куда ж нам плыть?..

.....  
.....

Смысл завершающего пушкинского вопроса апеллирует не только к личному опыту поэта, но и к опыту поколения (показательна смена субъектной формы «Я» на «Мы» в финале). С одной стороны, 1830-е гг. были реакцией на катастрофу русской истории, происшедшую 14 декабря 1825 г.; с другой, именно в этот период на авансцену выходит поколение, для которого героическая победа 1812 г. стала уже преданием. Чувство «исторической потерянности» сопровождает лучшие произведения этой эпохи: «Философические письма» и «Апологию сумасшедшего» П. Я. Чаадаева, поэму «Медный всадник» А. С. Пушкина, «Осень» Е. Боратынского» и др. В творчестве Пушкина 1830-х гг. мотив потери пути выходит на первый план — от открывающего болдинский цикл стихотворения «Бесы» («Сбились мы! Что делать нам?») до «Медного всадника» («Куда ты скачешь, резвый конь, / И где опустишь ты копыта?») и «Осени» («Куда ж нам плыть?...»).

В «Заставе Ильича» также передано настроение исторической обреченности. Мучительные размышления Сергея сводятся к этому последнему вопросу, который не решаются произнести вслух ни герои, ни создатели фильма. Герои бродят по мокрым, напоминающим реки улицам, и их «плавание» бесцельно. Символично, что в «Заставе Ильича» много визуальных знаков, указывающих на направление движения (стрелки, указатели, подземные переходы, пешеходные разметки, светофоры и т. д.). Эти знаки призваны задать определенный вектор, но, взятые вместе, они ни на что не указывают. Герои следуют за ними, но вопрос о целесообразности остается открытым. Сюжет «потери пути» является, таким образом, ключевым для Шпаликова и Хуциева. Добавим, что финал пушкинской «Осени» тревожил Шпаликова: не случайно в незавершенном фрагменте «В Москве повсюду лето...» поэт процитирует именно эти строчки: «Оттого, что здесь был ветер, все вдруг стало похоже на верхнюю палубу парохода и на то, что мы куда-то плывем. *Куда ж нам плыть?* Я бы с такими ребятами уплыл куда

угодно — на плоту, на лодке, под парусами...» [9; 316]. Именно Геннадий Шпаликов олицетворял собой судьбу поколения, выброшенного оттепелью на авансцену истории и вынужденного осознать, что плыть некуда. Отсюда характерная для творчества поэта тема пространственного тупика: «Я днем искал подобный выход / И не нашел его нигде» [9; 178].

В «Долгой счастливой жизни» — единственном фильме, где Шпаликов выступил и в качестве сценариста, и в качестве режиссера, — последний эпизод связан с мотивом отплытия. Зритель видит бесконечно долгие осенние кадры, ставшие визитной карточкой фильма и отмеченные множеством кинокритиков. Конкретно-историческое время в финале трансформируется в бытийственное, но приоткрывающаяся зрителю Вечность безрадостна. Примечательно, что в окончательной версии фильма Шпаликов снимет концовку, которая была прописана в первоначальном сценарии: «Из темной воды, из пасмурного ноябрьского дня баржа внезапно, без всякого перехода всплывает в ослепительный белый день. <...> Берега здесь ровень с водой, и ощущение того, что баржа плывет по цветам, совершенно полное, единственное, и ничего другого не приходит в голову. Реальным выражением счастья плывет она среди блеска летнего дня» [9; 392]. «Ослепительно белый день» сменится унылыми кадрами, а ощущение счастья — осознанием пустоты. Несмотря на то что «Долгая счастливая жизнь» ориентирована на чеховскую традицию, многое в этом фильме восходит к пушкинской оптике. Прежде всего — ключевая для понимания шпаликовского замысла ситуация несовпадения, невозможности счастья, восходящая к роману «Евгений Онегин». Следует также заметить, что для Шпаликова важны «возможные сюжеты» — варианты человеческих судеб, не нашедшие жизненного воплощения. В сценарии описан эпизод, в котором главный герой Виктор смотрит на опустевшую реку и представляет себе «как через несколько часов в этот же день она [баржа] войдет в город, через который протекает река,

и поплывет мимо домов, где ему не жить, мимо всего, что он оставил там, в этом городе, как уже не раз оставлял в других местах и городах, где он еще не был, но еще побывает, наверное, и с ним произойдет, случится то самое главное и важное, что должно случиться в жизни каждого человека, и он был убежден в этом, хотя терял он каждый раз гораздо больше, чем находил» [9; 393].

В одном из немногих завершённых рассказов «Полями наискось к закату» главный герой говорит о будущем: «Ты читаешь мне вслух, подряд, положив голову мне на плечо, теплой щекой к плечу: “Спой мне песню, как синица тихо за морем жила, спой мне песню, как девица за водой поутру шла”» [9; 195]. За образом героя угадывается сам автор, мечтающий об идеальном Доме, в котором всегда есть место Пушкину. Однако тихая «песня» окружена завываньем бури-судьбы, из рук которой не удалось вырваться ни Пушкину, ни Шпаликову.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Артемьева Е. А. Развитие соцреалистических «тропов» в кинодраматургии начала 1960-х: на материале киносценария Геннадия Шпаликова «Причал» // Человек и общество. 2017. № 2. С. 40–43.
2. Бондаренко В. Г. Последние поэты империи : очерки литературных судеб. М. : Мол. гвардия, 2005. – 666 с.
3. Быков Д. Геннадий Шпаликов // Быков Д. Шестидесятники. М. : Мол. гвардия, 2019. С. 181–188.
4. Виноградова А. О. Поэтический мир Геннадия Шпаликова // Дергачевские чтения : материалы междунар. науч. конф. Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 1998. С. 63–65.
5. Забашта Р. В. Функция подвижного персонажа в поэтическом тексте: интерпретационный аспект (на примере стихотворения Шпаликова «По несчастью или к счастью...») // Учен. зап. Крм-

ского федерального ун-та им. В. И. Вернадского. Филологические науки. 2015. № 2. С. 131–136.

6. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Культурная атмосфера «оттепели» // Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX века (1950–1990-е гг.) : в 2 т. М. : Академия, 2008. Т. 2. С. 89–96.
7. Таймазова Л. Л., Велиляева Д. Р. Особенности поэтического языка Г. Шпаликова // Учен. зап. Крымского инженерно-педагогического ун-та. Сер. «Филология. История». 2018. № 1. С. 40–43.
8. Фрейлих С. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М. : Искусство, 1992. – 251 с.
9. Шпаликов Г. Я жил как жил : Стихи. Проза. Драматургия. Дневники. Письма. М. : Зебра Е, 2019. – 528 с.



## Метаморфозы «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина в фильме Ирины Евтеевой

Вышедшая в 2009 г. экранизация «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина (режиссер Ирина Евтеева) прошла мимо широкой зрительской аудитории, хотя была сразу же замечена критикой. Осуществившая свой необычный замысел, Ирина Евтеева хорошо известна специалистам в области современной анимации. Практически все отзывы, появившиеся сразу же после выхода картины, были сосредоточены вокруг ее технической стороны и говорили об уникальной съемке, сопрягающей традиционный кинематограф и анимацию. Вместе с тем не было отмечено, что, наряду с техническими новациями, данный фильм явил собой принципиально новое прочтение пушкинского цикла. Необходимо также учитывать, что в случае с Ириной Евтеевой зритель имеет дело не только с художником, творящим собственные миры, но и с исследователем, ученым, аналитически постигающим законы собственного искусства (в 1991 г. ею была написана и защищена научная работа «Процесс жанрообразования в отечественной мультипликации 60–80-х годов. От притчи к полифоническим структурам» [5]). Живописная (анимационная) интерпретация художественных (поэтических) систем — одна из задач, которую решает Евтеева в своем творчестве: «Лошадь, скрипка и... немножко нервно», «Демон», «Вечные вариации», «Эликсир», «Маленькие трагедии», «Крысолов», «Петербург», «Творения, или 4 Ка Велимира Хлебникова», «Арвентур». В ее сновидческих историях обрели свою плоть герои произведений Э. Гофмана, И. Гете, А. Пушкина, М. Лермонтова, Г. Уэллса, А. Грина, М. Цветаевой, А. Белого, В. Маяковского, В. Хлебникова. Уникальная техника Евтеевой позволят соединять такие искусства, как поэзия, кинематограф, живопись и анимация.

Благодаря осуществленному синтезу рождается новый жанр в киноискусстве.

«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина принадлежат к особому роду творениям в истории человеческой культуры. Данный текст может быть уподоблен «магическому кристаллу», поворот которого высвечивает новые смысловые грани. В работе «Цикл “Маленькие трагедии” как исследовательская проблема» В. Маркович подвел итоги почти полувекового опыта осмысления пушкинского текста отечественной филологией [6; 315–340]. В последние годы литературоведение не так часто обращалось к пушкинскому шедевру. Вместе с тем интерес к пушкинскому тексту огромен — подтверждением этому являются многочисленные театральные постановки. Современный театр продолжает искать свой путь к Пушкину. В истории культуры не так редки случаи, когда понимание того или иного художественного феномена происходит посредством другого вида искусства. И в этом аспекте осуществленная Ириной Евтеевой экранизация «Маленьких трагедий» выглядит вызовом традиционному научному знанию.

«Маленькие трагедии» Евтеевой действительно маленькие: всего 40 минут экранного времени занимает эта феерическая фантазия. Евтеева экранизирует три трагедии, изменяя при этом их заданный порядок и оставляя за рамками фильма «Пир во время чумы». В значительной мере сокращен и сам текст. Уход от первоисточника оправдан жанровой принадлежностью картины (создатели определили ее как «фильм-фантазия»). Каждая из частей начинается с эпиграфа: в «Скупом рыцаре» это строки из монолога Барона («...о, если б из могилы / Прийти я мог, сторожевою тенью / Сидеть на сундуке и от живых / Сокровища мои хранить, как ныне!..» [10; 113]); в «Каменном госте» — реплика Дон Гуана («Что значит смерть? За сладкий миг свиданья / Безропотно отдам я жизнь» [10; 169]); и, наконец, в «Моцарте и Сальери» — слова из монолога Моцарта («Мне день и ночь покоя не дает / Мой черный человек. За мною всюду, / Как тень, он

гонится» [10; 131]). Нетрудно заметить, что каждый из эпиграфов открывает не только ту трагедию, из которой он взят, но и предсказывает появление последующей: в словах Барона о вышедшей из могилы «сторожевой тени» просвечивает развязка «Дон Гуана» — в реплике Дон Гуана о «смерти» и «свидании» — предвестие смертного пира Моцарта и Сальери, а образ черного человека прямо указывает на отсутствующий в фильме «Пир во время чумы».

Если для Михаила Швейцера, экранизовавшего Пушкина в 1979 г., центральной темой стала тема Художника в его сложных и противоречивых отношениях с социумом, то для Ирины Евтеевой важны другие аспекты — мир в его неожиданных превращениях и метаморфозах. Не случайно режиссер в значительной степени сокращает пушкинский текст, актуализируя визуальный ряд и подчиняя Слово изображению. Благодаря уникальной технике изображение в кадре постоянно колеблется; исчезают привычные контуры, очерчивающие предметы и лица. Г. Н. Спутницкая отметила, что в основании фильмов Евтеевой всегда лежит живописная импровизация, «ибо сюжет фильма составляют красочные переливы, интригу задают просвечивающие слои» [13; 95]. В «Маленьких трагедиях» прослеживается собственный живописный сюжет: мир «Скупого рыцаря» соотнесен с красочными гобеленами и вышивками, «Каменный гость» являет собой игру «цветовыми массами», изображение в «Моцарте и Сальери» восходит к технике акварели. Иными словам, каждая из частей евтеевского фильма тяготеет к той или иной живописной манере.

Создатели фильма преодолевают графичность кадра и утверждают торжество живописной стихии. Фантастическая (почти немислимая) красота кадра обманчива: зритель втянут в колеблющийся мир, где нет и не может быть ничего устойчивого. Смеем утверждать, что для изобразительного ряда «Маленьких трагедий» Евтеевой характерна та барочная напряженность образов, о которой когда-то писал Г. Вёльфлин. Казалось бы, всего менее эстетика Пушкина соотнесена с тем,

что Вёльфлин называет живописным стилем (пушкинское видение мира как раз восходит к противоположному полюсу — к линии; и доказательство тому — не только летящий контур рисунков поэта, но и классически строгое строение текста, в основании которого всегда лежат четкие и непреложные законы). Вместе с тем визуальный ряд «Маленьких трагедий» — почти буквальная иллюстрация тезисов Вёльфлина о живописном стиле, иллюзионистском в своей сущности. Понимая всю относительность подобного сопоставления, приведем тезисы из труда Вёльфлина, которые очень точно характеризуют художественную манеру Евтеевой: 1. «Контур уничтожается принципиально; вместо замкнутой спокойной линии проступает неопределенная сфера завершения, массы не закреплены и не связаны твердыми линиями и потому растекаются» [3; 75]; 2. «...глаз отказывается различать частности и хватается за общее; благодаря невозможности охватить всё, создается впечатление бесконечного разнообразия» [3; 79]; 3. «Барокко не дает счастливого бытия (Sein), его тема — бытие возникающее (Werden), не дарующее успокоения, неудовлетворенное и не знающее покоя» [3; 85].

Итак, явленная в фильме игра светом, бесконечные превращения цветовой палитры указывают на относительность всего зримого. Характерно, что если «Маленькие трагедии» Швейцера были всецело выстроены на актерской игре (С. Юрский — И. Смоктуновский — В. Высоцкий и др.), то евтеевские персонажи как бы растворены в клубящейся (напоминающей полотно Рубенса) стихии. Собственно актерская игра уходит на второй план — не случайно лица актеров уподоблены маскам. Не глубины человеческой личности, а ощущение ирреальности бытия, его неподвластности человеку — вот та тема, над которой размышляют авторы в последней экранизации. Кроме того, подобная визуальная техника порождает ситуацию удвоения мира, разделения его на видимости и сущности.

В свое время Швейцер сделал шаг в сторону универсализации конфликта, начав фильм «Сценой из Фауста». Евтеева

смещает свои «Трагедии» к мистериальному полюсу, что также укрупняет конфликт. О мистериальной природе пушкинского текста одним из первых заговорил В. Непомнящий [8; 528]. Подобное суждение имеется также в работе О. Дилакторской, полагающей, что «Маленькие трагедии» «отражают момент человеческой жизни в пределе смерти» [4; 35], то есть «содержат жанровую форму мистерии» [4; 38]. Этой точки зрения придерживается и М. Новикова: пушкинский цикл объединен прежде всего «мистериальным мировоззрением» [9; 173].

Все когда-либо писавшие о пушкинском тексте выделяли тему смерти как ведущую: в «Маленьких трагедиях» человек всецело подчинен судьбе/смерти с ее невидимым, но четко продуманным планом. Эта тема всецело определяет евтеевскую картину. Следует обратить внимание, что режиссер не экранизирует отдельно последнюю пушкинскую трагедию, где данная тема явлена в своем концентрированном виде. Однако «Пир во время чумы» контрапунктом проходит и через «Скупого рыцаря», и через «Каменного гостя», и через «Моцарта и Сальери». М. Виролайнен и Н. Беляк убедительно доказали, что написанная последней трагедия «Пир во время чумы» стала одновременно и отправной точкой для создания всего цикла [1; 75]. Характерно, что одним из важнейших символов фильма становится образ телеги, присутствующий у Пушкина только в «Пире во время чумы». За вращением колеса (всегда взятого крупным планом) видится и неумолимая поступь Судьбы, и бег времени, и напоминание о всепоглощающей смерти (заметим, что в пушкинском творчестве образ телеги в подобном качестве появляется еще 1820-е гг. — в стихотворении «Телега жизни»).

Два главных мотива определяют смысловую перспективу фильма: мотив смертного пира и мотив теней. Остановимся подробнее на последнем, поскольку данный мотив отсутствует у Пушкина. В Прологе множество черных теней в плащах кружатся в полутьме и спускаются в подвал Барона (своды подвала с пляшущими тенями напоминают платоновскую пеще-

ру). В «Каменном госте» тени с горящими факелами проходят сквозь ночное пространство, окружая Дон Гуана и Донну Анну. В вакхическом танце теней возникает фигура Лауры. Действие третьей, заключительной части картины происходит на опере Моцарта: композитор дирижирует фантазмагорическим концертом. На подмостках театральной сцены появляется Командор, который тут же уходит, растворяясь в туманной мгле. Далее взгляд камеры останавливается на Сальери, наблюдающем за действием из театральной ложи. Произнеся свой монолог, Сальери покидает ложу и следует за Командором; навстречу ему выходит таинственная тень в треугольной шляпе и проходит сквозь него. Постоянные превращения персонажей в тени и, напротив, обращения теней в героев — конструктивный принцип данной экранизации.

Несомненно, что игра теней у Евтеевой восходит к жанру *dance macabre* — пляскам смерти, что еще раз указывает на мистериальную природу фильма. По мнению В. Мириманова, *dance macabre* открывает в истории человеческой культуры трагедию индивидуальной смерти: «Отныне смерть — это не отлаженный *rite de passage*, теперь это конкретная индивидуальная смерть — то, с чем связана наибольшая глубина и острота страдания» [7; 45]. Действительно, «каждый из действующих лиц болдинских пьес произносит свое, *собственное слово о смерти*, которое в пределах “Маленьких трагедий” как единого текста обретает способность к своеобразному расширению» [12]. Экранизация обнажает связь «Маленьких трагедий» Пушкина с древнейшим жанром. Рассмотрение пушкинского цикла в контексте «плясок смерти» могло бы привести к интересным научным результатам. Каждая из трагедий — своеобразная гравюра с изображением приходящей смерти, внезапно забирающей героев в свой мир. (Добавим, что вакхические пляски теней сопровождаются появлением в картине «русалочьего» танца. В «Маленьких трагедиях» Пушкина нет подобного сюжета, но его присутствием отмечена неоконченная «Русалка».)

В своем архаическом истоке трагедия неотделима от комедии: «Двуединный мир постоянно и во всем имел две колеи явлений, из которых одна пародировала другую. <...> Солнце сопровождалось тенью, небо — землей, “суть” — призраком, и “целое” достигалось только присутствием этих двух различных начал» [14; 345]. «Маленькие трагедии» — один из немногих текстов в творчестве Пушкина, где автор последовательно придерживается серьезной интонации (ирония в цикле есть, но она требует исследовательской реконструкции). Ирина Евтеева актуализирует невидимый полюс пушкинских трагедий. Режиссер тонко чувствует природу мистериального действия, необходимой частью которого являются фарсовые сцены. В картине важное место занимает образ шута, которого нет в пушкинском тексте. С одной стороны, шут связан с семантикой смерти и выполняет архаическую функцию, соединяя между собой план жизни и план смерти («Шут становится обязательной фигурой в драме, рядом с фигурой царя, но и раб-слуга как метафора ‘смерти’ вбирает в себя и функции шута» [15; 211]). С другой стороны, через данный образ формируется еще один смысловой пласт фильма — арлекиада. Благодаря шуту зарождается тема балагана/карнавала, в котором смешивается всё и вся. (Вообще, ярко выраженная театральная символика фильма позволяет рассматривать героев в контексте комедии дель арте.)

Единство пушкинского цикла возникает благодаря сквозным образам и мотивам. Евтеева в значительной степени усиливает принцип сочленения отдельных частей в целое. В картине присутствует ряд предметов-символов: перчатка — перстень — груша — гранат — кинжал — весы — телега и пр. Каждый из перечисленных предметов несет в себе двойственный смысл, то есть амбивалентен по своей сути. Подобная амбивалентность образов соотносима с архетипической картиной мира, с ее неразличимостью сферы жизни и сферы смерти. В финале многочисленные тени кидают в телегу предметы, несущие на себе печать смерти: белую перчатку (кинутую Баро-

ном Альберу), нанизанный на кинжал гранат (этим кинжалом был убит Дон Карлос), перстень Сальери (в оправе которого хранился яд Изиды). Этот последний эпизод евтеевской картины чрезвычайно важен. Всё, что когда-то спровоцировало смерть, оказывается в телеге.

В зыбкой, исчезающей в лессировках реальности живое трансформируется в мертвое, мертвое — в живое. Еще Р. Якобсон говорил о теме губительной статуи, проходящей через всё творчество Пушкина [16; 145–180]. Сюжет ожившей статуи также присутствует у Евтеевой, однако более важным для понимания фильма является сюжет ожившей картины. Кажется, что создатели фильма исчерпывают все возможные способы визуализации данного сюжета. Замысловатый узор на манжете Слуги превращается в место представления «Волшебной флейты» Моцарта. Висящие на стене гобелены оживают, с них сходят герои, становясь непосредственными участниками действия. В финале, напротив, живое действие застывает, вновь превращаясь в рисунок на ковре или гобелене, и Слуга поспешно сворачивает в рулоны то, что только что разворачивалось на глазах зрителя. Подобными трансформациями «Маленькие трагедии» Евтеевой буквально пронизаны — за метаморфозами подобного рода скрывается мысль об иллюзорности всего сущего.

Наконец, следует обратить внимание на ведущуюся игру с предшествующими текстами. Уже сама уникальная техника, выбранная Ириной Евтеевой, восходит к принципам постмодернизма: это рисунок (живопись) поверх снятого изображения. Иными словами, авторское «письмо» накладывается на предшествующий «текст». Постмодернистское видение проявляется и в принципиальной интертекстуальности картины. Отчасти подобный принцип восходит к пушкинской поэтике («Маленькие трагедии» Пушкина, как, впрочем, и все произведения поэта, — это тоже игра с «чужими» текстами. Наиболее последовательно подобный взгляд на систему пушкинского творчества нашел свое выражение в концепции О. А. Проску-



рина [11]). Выявление всех существующих претекстов не входит в задачи данного исследования, этой проблематике вполне может быть посвящена отдельная работа. Для нас важен сам конструктивный принцип экранизации, ориентированной на провокацию «чужого» пространства. Можно выделить следующие группы цитат:

1. Живописные цитаты. Речь идет как о буквальных живописных цитатах (Жид из «Каменного гостя» сходит с картины Рембрандта «Возвращение блудного сына»), так и о живописных стратегиях (П. Рубенс, А. Ватто, П. Филонов, М. Врубель, В. Кандинский и др.). Особо значимым является основополагающий для визуального ряда фильма прием лессировки, позволяющий авторам добиться ощущения зыбкости и неуловимости мира.
2. Кинематографические цитаты. Установка на цветное постижение мира восходит к фильмам Сергея Параджанова («Цвет граната», «Ашик-Кериб»). Следует обратить внимание, что «Маленькие трагедии» — последняя работа выдающегося оператора Генриха Маранджяна, человека близкого к кругу Сергея Параджанова. Заключительная часть фильма отмечена цитатами из фильма Милоша Формана «Амадей». Можно говорить и о сближении изобразительного ряда евтеевской картины с кинематографической техникой Александра Петрова. При этом Петров сближает анимацию с реальностью, Евтеева же напротив — растворяет реальность в анимации.
3. Поэтические цитаты. Прежде всего обнаруживается связь «Маленьких трагедий» с блоковским «Балаганчиком» с его установкой на эстетику театра. Проходящая через всю картину «тень в треугольной шляпе» ассоциативно вызывает в памяти образ «тени без лица и названия» из «Поэмы без героя» А. Ахматовой.
4. Музыкальные цитаты. Музыка Андрея Сигле включает в себя аранжировку известных классических произведений — это последовательная игра на грани «своего» и «чу-

жого». Перед композитором стояла непростая задача «переиграть» А. Шнитке, написавшего музыку к экранизации М. Швейцера, и дать собственное решение темы.

Итак, в основании «Маленьких трагедий» Ирины Евтеевой лежит мысль об иллюзионистской природе мира. В свое время С. Булгаков высказал гениальную догадку, связав пушкинские трагедии с тремя философскими текстами Платона («Пир», «Федр» и «Федон») [2; 46–51]. Действительно, герои «Маленьких трагедий» не способны вырваться за пределы собственных представлений о мире. Не только Барон, но и другие персонажи существуют в мире теней — иллюзорном мире, из которого нет выхода к подлинному свету. Эти грани пушкинского текста становятся особо актуальными в наше время, стирающее границу между видимостью и сущностью. «Маленькие трагедии» в очередной раз продемонстрировали свою способность к наращиванию смысла во времени (Ю. М. Лотман) и к диалогу с любой эпохой (М. М. Бахтин).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности — судьба культуры) // Пушкин : Исследования и материалы. Л. : Наука, 1991. Т. 14.
2. Булгаков С. Н. Тихие думы. М. : Республика, 1996.
3. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко : Исследование сущности и становление стиля барокко в Италии. СПб. : Азбука-классика, 2004.
4. Дилакторская О. Г. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина. Жанровый аспект // Русская речь. 1999. № 3.
5. Евтеева И. В. Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60–80-х годов: от притчи — к полифоническим структурам : автореф. дис. ... канд. искусств. Л., 1990.

6. Маркович В. М. Цикл «Маленькие трагедии» как исследовательская проблема // Поэтика русской литературы : сб. статей к 75-летию проф. Ю. В. Манна. М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2006.
7. Мириманов В. Б. Приглашение на танец. *Dance macabre* // *Arbor mundi*. 2001. № 8.
8. Непомнящий В. С. Феномен Пушкина и исторический жребий России. К проблеме целостной концепции русской культуры // Пушкин и современная культура. М. : Наука, 1996.
9. Новикова М. А. Пушкинский космос: языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М. : Наследие, 1995.
10. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937. Т. 7.
11. Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М. : Новое лит. обозрение, 1999.
12. Пяткин С. Н. Об одном мотиве в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина // Современные научные исследования и инновации. 2014. № 5. Ч. 2 : [Электрон. ресурс]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2014/05/34894> (дата обращения: 28.11.2021).
13. Спутницкая Н. Путешествие из Петрограда в Хань. «Арвентур», режиссер Ирина Евтеева // Искусство кино. 2015. № 8.
14. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М. : Восточная литература. РАН, 1998.
15. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997.
16. Якобсон Р. Работы по поэтике. М. : Прогресс, 1987.

---

## Площадь и балаган: размышления над «Капитанской дочкой» Екатерины Михайловой

Поэтический мир А. С. Пушкина удивительно легко ложится на анимационную образность. Художественный эксперимент Андрея Хржановского, осуществленный в 1977–1982 гг. («Я к Вам лечу воспоминаньем...», «И с Вами снова я...», «Осень»), стал глубочайшим проникновением в специфику творческого метода Пушкина. В качестве драматической основы создатели фильма использовали рисунки поэта на полях черновиков: в трилогии Хржановского внутренний динамизм пушкинских рисунков обернулся необычным визуальным сюжетом. Екатерина Михайлова обратилась к иной форме — в отличие от предшественников, сотворенный ею мир обладает большей степенью условности, поскольку главными действующими лицами являются куклы. Вышедший в 2005 г. мультфильм стал одной из лучших экранизаций прозы поэта в силу того, что кукольная эстетика органично соединилась с мировидением позднего Пушкина.

Обращаясь к теме взаимодействия различных видов искусства (литература и мульт-анимация), мы попытались ответить на вопрос, привнесла ли экранизация Екатерины Михайловой новизну в прочтение пушкинского романа или это всего лишь иллюстрация хрестоматийного сюжета? На сегодняшний день имеется только одно исследование, непосредственно обращенное к интересующей нас теме, — это статья А. А. Калининой ««Капитанская дочка» Е. Михайловой: интерпретация пушкинской повести» [2]. По мнению исследовательницы, создатели фильма шли вслед за цветаевской интерпретацией, подтверждением чему служит признание режиссера: «Мне хотелось на эту вещь взглянуть с цветаевской точки зрения, сделать по-

этическо-мистическую интерпретацию» [6]. Статья А. А. Калининой изобилует множеством точных и интересных наблюдений над визуальной образностью фильма, что позволяет по-новому взглянуть на пушкинский роман, который, казалось бы, никогда не был обойден вниманием критики и большинство аспектов которого детально изучены литературоведческой наукой. Методологическим основанием настоящего исследования стали работы, в которых изложены принципы интердисциплинарного подхода [14; 16; 19].

Уже современники отмечали необычность последнего романа. Одним из первых, кто указал на «простодушие» пушкинских персонажей, был П. А. Вяземский (при этом эпитет «простодушный» отнесен прежде всего к Пугачеву) [9, 238]. Князь В. Одоевский отметил, что отличительная особенность «Капитанской дочки» — присутствие «нравственно-чудесного» начала в тексте [9; 239]. В подобном ключе мыслил и Н. В. Гоголь, заметивший, что «чистота и безыскусственность взошли в ней [повести] на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной» [9; 240]. Впоследствии почти все исследователи, обратившиеся к данному тексту, высказывали мысль об его сказочной или лубочной структуре [1; 5; 8; 12; 13; 20; 21]. Пушкинский роман как бы изначально тяготел к «буколической невинности», характерной для мира детства. Главный герой «Капитанской дочки» — вчерашний недоросль, едва расставшийся с детскими играми (в финале прошедший «сквозь огонь и медные трубы» Петруша «прыгает как ребенок» [9; 74]). В романе формируется самостоятельная семантическая сфера, связанная с темой «детства». Даже в смертельный момент капитан Миронов обращается к своим солдатам как к детям: «Ну, детушки, постоим сегодня за матушку государыню...» [9; 41], «Что ж вы, детушки, стоите? Умирать так умирать, дело служивое!» [9; 43]. Этот невинный детский мир еще более проявлен в фильме Екатерины Михайловой, поскольку его действующими лицами явля-

ются куклы. Если в романе выход из детства означен «уходом из дома» (расставание с «воздушным змеем» и «голубятней»), то в мультфильме этим выходом оказывается испепеленная кукла Маши Мироновой. Благодаря куклам в мультфильме возникает необходимая атмосфера камерности, что очень важно для понимания текста, поскольку в последнем романе Пушкин пришел к новому — интимному — пониманию истории.

В анимационном фильме пушкинская фабула трансформирована. В центре внимания Екатерины Михайловой — площадь, с нее начинается и ею оканчивается действие фильма: действие развернуто от первых минут привоза Пугачева на плаху — до последнего мгновения, когда топор опускается на голову человека-волка. Гринев является непосредственным свидетелем казни Пугачева, и все предшествующие события увидены сквозь призму площадного действа. Герой то погружается в недавнее прошлое, то возвращается в настоящее (эти временные переходы каждый раз сопровождаются неожиданными решениями). Подобное построение фильма выявляет жанровую сущность пушкинского романа, поскольку форма мемуарного текста внутренне ориентирована на кольцевую композицию (в скобках заметим, что установка на «закольцованность» лежит в основе творческого метода Михайловой: «Мне нравится, когда всё в сценарии имеет причину и следствие, когда получается закольцованность. Мне нравится форма рондо. Чтобы все ниточки были увязаны, чтобы всё было не случайно» [6]). Знаменательно, что через весь мультфильм проходит символический образ нити-Судьбы, которая в буквальном смысле визуально связывает между собой различные кадры и еще раз фиксирует круговое движение).

Если для Михайловой сюжет казни — центральный, кульминационный, то Пушкин ушел от описания казни Пугачева в романе. Как известно, этот отказ связан с принципиальной авторской установкой (подробный рассказ об этом драматическом эпизоде русской истории дан в «парном тексте» — «Исто-

рии пугачевского восстания»). Актуализируя тему публичной казни, Михайлова прикасается к одной из важнейших тем пушкинского творчества. Хорошо известны следующие размышления поэта: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него и казни — зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, протрясаемые драматическим волшебством» [17; т. 7, 147].

Площадь как основное место действия впервые возникает в трагедии «Борис Годунов», в дальнейшем этот хронотоп будет присутствовать в важнейших произведениях Пушкина. Вместе с темой площади в творчество поэта входит тема большой Истории. Обращает на себя внимание, что пушкинская площадь всегда связана с прямой угрозой для человеческой жизни (казнь в стихотворении «Какая ночь! Мороз трескучий...») и романе «Капитанская дочка», наводнение в поэме «Медный всадник», извержение огненной лавы в стихотворении «Везувий зев раскрыл...»). Очевидно, что тема площади несет в себе и воспоминания о декабрьском восстании 1825 г., и июльской казни 1826 г. Знаменательно, что в стихотворении «Какая ночь! Мороз трескучий...» (1827) конь, минуя страшные следы казни, внезапно останавливается перед виселицей:

А площадь в сумраке ночном  
Стоит, полна вчерашней казни.  
<...>

<...> Но конь ретивый  
Вдруг размахнул плетеной гривой  
И стал. Во мгле между столпов  
На перекладине дубовой  
Качался труп <...> [10; т. 3, 19].

На первый взгляд, в «Капитанской дочке» пространство площади не занимает важного места, более того, упоминаемая

автором площадь в Белогорской крепости как бы не настоящая, отсюда употребление производного слова «площадка»: «Подходя к комендантскому дому, мы увидели на площадке человек двадцать стареньких инвалидов с длинными косами и в треугольных шляпах» [9; 21]. Войско капитана Миронова и вовсе напоминает «потешное», игрушечное (в экранизации Михайловой авторская ирония еще более усилена — вместо двадцати стареньких инвалидов в кадре представлены только два, и эти двое разыграют откровенную балаганную сценку с козлом). Однако в драматический момент — в эпизоде приступа Пугачева — белогорская «площадка» трансформируется в «площадь». Речь в данном случае идет не столько о мнимом расширении художественного пространства, сколько о смене иронического модуса на трагический: «Раздавался колокольный звон. Вдруг закричали в толпе, что государь на площади ожидает пленных и принимает присягу. Народ повалил на площадь <...> На площади ставили наскоро виселицу» [9; 43]; «Площадь опустела. Я все стоял на одном месте и не мог привести в порядок мысли, смущенные столь ужасными впечатлениями» [9; 46]; «Виселица с своими жертвами страшно чернела» [9; 48]; «Ночь была тихая и морозная. Месяц и звезды ярко сияли, освещая площадь и виселицу» [9; 50]. (О молниеносной смене «смешного» и «ужасного», характерной для русской истории, Пушкин писал в «Вельможе»: «И мрачным ужасом смененные забавы...» [10; т. 3, 160].) Важно и то, что повествование постоянно возвращается к описанию виселицы. Кульминационным в развитии данной темы становится гриневское прощание с крепостью: «Вышед на площадь, я остановился на минуту, взглянул на виселицу, поклонился ей, вышел из крепости...» [9; 53]. О принципах авторского присутствия в тексте Пушкин говорил еще во время работы над «Борисом Годуновым»: «Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» [10; т. 10, 146]. В процитированном фрагменте авторские «уши» «торчат» откровенно — перед читателем образец двуголосого слова (М. М. Бах-



тин), или двусубъектного высказывания (Б. О. Корман). В то время как Гринев прощается с жертвами пугачевщины, автор отдает свой последний поклон жертвам декабристского восстания.

Знаменательно, что создатели фильма отказались от чрезвычайно значимого эпизода — встречи Маши Мироновой с императрицей. В «Капитанской дочке» власть соотнесена с идеальным пространством (блаженный сад-эдем). В экранизации выявлены скрытые смысловые пласты пушкинского романа — противопоставление площади и сада, народа и правителя. Площадь в мультфильме становится сценой, на которой люди-куклы доигрывают бессильные сценарии Власти. В свое время Марина Цветаева сравнила императрицу с «огромной белой рыбой», или «белорыбицей» [18; 510]. Михайлова вообще исключила из своего фильма безликое лицо императрицы, всецело предоставив сценическую площадку Пугачеву, фигура которого визуальнo укрупнена и часто дается либо с нижнего ракурса, либо и вовсе перекрывает собой весь кадр. Пугачев оказывается главным героем мультфильма, заслоняя собой даже Гринева. Вспомним гениальное прозрение А. Н. Радищева, которое Пушкин хорошо знал: «Бурлак, идущий в кабак повеся голову и возвращающийся обгаренный кровию от оплеух, многое может решить доселе гадательное в истории российской» [11; 20]. Вслед за Радищевым и в преддверии Толстого Пушкин осознает, что русскую историю делает пьяный бурлак, вследствие чего она и уподоблена иррациональной стихии.

Пространство площади в «Капитанской дочке» Михайловой связано не только с темой истории, но и с балаганным театром. Интерес Пушкина к формам народного театра начинается в период работы над трагедией «Борис Годунов». О пристрастии поэта к балаганно-площадной теме пронципально пишет И. П. Уварова-Даниэль: «Его текст о драме, родившейся на площади, есть классическое определение площадного действия, то есть Балагана. В повесть “Капитанская дочка” вломилось народное зрелище» [15]. Интересно, что в России первые

балаганы появились при Екатерине II, то есть в эпоху, ставшую предметом изображения в «Капитанской дочке». В этом смысловом аспекте главный герой Петруша/Петрушка — прежде всего хорошо узнаваемый персонаж народного театра, перчаточная кукла. Петрушка постоянно попадает в непростые ситуации, проходит сквозь «огонь» и «воду» («из огня да в полымя», как говорит Савельич), часто оказывается битым, но всякий раз чудесным образом одерживает очередную победу над смертью. В фильме точно воспроизведена простодушная атмосфера народного театра: создатели экранизации возвращают пушкинскому герою его исконный — балаганный — облик. Данные предположения подтверждаются и тем, что в своем последнем романе Пушкин намеренно игнорирует психологизм: все его герои лишены рефлексии, а сюжет подчинен известной сказочной формуле «сказано — сделано». Не размышления, а поступки определяют движение сюжета и сферу авторских оценок. Эта тотальная овнешненность героев всего ярче свидетельствует об их скрытой кукольной природе.

Важный момент в экранизации — персонификация смерти: режиссером воспроизведен известный фольклорный сюжет «встречи со Смертью» (данный сюжет характерен для русских народных сказок, таких как «Солдат и смерть»). Если в сказках Смерть переигрывает бывалый солдат, возвращающийся со службы, то в режиссерской версии победу над Смертью одерживает «недоросль», едва прикоснувшийся к тяготам военной службы. Кукла в белом балахоне сопровождает Петрушу/Петрушку, но в конце концов исчезает из поля зрения. Благодаря визуализации Смерти сюжет обретает иную — метафизическую — перспективу.

Знаменательно, что в мультфильме возникают явные аллюзии на пушкинский «Пир во время чумы»: огромный стол вынесен на улицу (за ним происходит важнейший разговор Пугачева и Гринева), на заднем плане видны следы разорения и пожара. Смерть празднует свою временную победу, а танцующая на фоне пожара безымянная пара заставляет

вспомнить о жанре *dance macabre*. Добавим также, что и сам образ Пугачева изначально связан с миром мертвых, поскольку в интерпретации создателей мультфильма это герой-оборотень. Если в романе сравнение Пугачева с волком едва намечено и требует исследовательской реконструкции, то в экранизации превращения Пугачева в волка и волка в Пугачева — один из основных смыслообразующих приемов. Напомним, что «“оборотничество” как инверсия нормального порядка вещей характерна для хтонических, запредельных, потусторонних областей космоса (то есть относящихся к “той”, “обратной” стороне нашего мира» [7; 8].

Некоторые исследователи отмечали близость романа к житию «Петра и Февронии» [3]. Действительно, христианская аксиология играет ведущую роль в «Капитанской дочке» — замечательно, что режиссер обратила внимание на этот смысловой пласт пушкинского текста. И дело не только в том, что во многих эпизодах фильма в кадре появляется икона с лампадой, а герои читают молитвы. Многие кадры выстроены художниками в соответствии с принципами иконного изображения — это и смещение перспективы (обратная перспектива), и подчеркнута условная игра с внутренним и внешним пространством (например, стол, являющийся символом внутреннего обустроенного пространства, всегда расположен на улице перед домом). Заметим, что даже фигура Смерти дана в мультфильме в перспективе иконного, а не балаганного изображения. Для народного балагана Смерть связана с женской ипостасью, в то время как древнерусская иконографическая традиция чаще всего придает Смерти мужское обличье, лишь изредка она изображается как существо женоподобное [4; 160]. В результате такого построения в экранизации возникает взаимодействие различных сюжетов — балаганного, сказочного, житийного и житейско-бытового.

В упомянутой выше статье А. А. Калининой подробно говорится о символическом уровне мультфильма. Исследо-

вательница обратила внимание на визуализацию важнейшей для позднего Пушкина темы судьбы. Множество присутствующих в кадре предметов (колесо телеги, мельница, клубок нитей, пядьцы...) принадлежат к важнейшим символам человеческой культуры. Хотелось бы сказать еще об одной важной художественной детали. На протяжении фильма камера неоднократно останавливает свой взгляд на качелях — в начале на них качается Маша Миронова, потом — Пугачев. Как известно, в самом пушкинском романе изображение качелей отсутствует. Качели в мультфильме — это одновременно и символ шаткости отдельной человеческой судьбы, и символ неустойчивости государства. Кроме того, это символ русского авантюрного XVIII века с его молниеносной сменой верха и низа. Напомним, что одним из значимых героев в «Капитанской дочке» является пойманный в плен «изувеченный башкирец». Сегодня захваченный в плен, уже на следующий день этот персонаж будет вершить казнь над теми, в чьем заточении он находился. Символично, что в мультфильме на перекладине виселицы размещен царский трон. Визуальное сближение образов трона и плахи значимо — они располагаются в одной плоскости в истории государства российского. Через это соотношение еще раз подчеркнута близость верха и низа, победителя и побежденного.

Итак, именно кукольная эстетика наиболее полно выявляет сокровенные смыслы последнего пушкинского романа. Экранизация Екатерины Михайловой не только в очередной раз обнажила смысловой потенциал одного из важнейших произведений, но и подтвердила вечную актуальность русской классики:

Чику везут, колокольчик гремит под дугой.  
Долго будут везти, вот век прошел, вот другой,  
вот и третий подходит к концу, но до этих пор  
колокольчик гремит, Чику везут под топор [17; 90].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Агранович С. З., Рассовская Л. П. Миф, фольклор, история в трагедии «Борис Годунов» и в прозе А. С. Пушкина. Самара : Самарский ун-т», 1992.
2. Калинина А. А. «Капитанская дочка» Е. Михайловой: интерпретация пушкинской повести // Гуманитарный вектор. 2017. № 10.
3. Комар Н. Г. Традиции «Повести о житии Петра и Февронии» Ермолая-Еразма в произведении А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // Проблемы исторической поэтики. 2013. № 11.
4. Майзульс М. Р. Смерть в древнерусской визуальной иконографии: конструирование образа // In Umbra: Демонология как семиотическая система. / отв. ред. и сост. Д. И. Антонов, О. Б. Христофорова. М. : РГГУ, 2012. Вып. 1.
5. Марусова И. В. Структура волшебной сказки в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2014. Т. 20. Режим доступа: <http://www.e-koncept.ru/2014/54777.htm> (дата обращения: 10.06.2019).
6. Михайлова Е. «Меня привлекает форма рондо» : интервью : [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <https://www.kino-teatr.ru/kino/person/309/> (дата обращения: 29.11.2021).
7. Неклюдов С. Ю. Откуда берутся оборотни // Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации : материалы междунар. конф. (Москва, РАНХиГС, 11–12 дек. 2015 г.) / отв. ред. и сост. Д. И. Антонов. М. : Дело, 2015.
8. Осповат А. Л. Из комментария к «Капитанской дочке». Лубочные картинки // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999 : Материалы и исследования / под ред. Дэвида М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина и др. М. : ОГИ, 2001.
9. Пушкин А. С. Капитанская дочка. Л. : Наука, 1984.
10. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Л. : Наука, 1977–1979.
11. Радищев А. Н. Путешествие и Петербурга в Москву. Публицистика. Поэзия. М. : Олимп, 2000.
12. Сапожков С. Фольклорно-сказочные мотивы в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина // Литература в школе. 1986. № 1.
13. Терц А. Прогулки с Пушкиным. М. : Глобус, 2005.
14. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977.

15. Уварова-Даниэль И. Пушкин в свете балагана. Балаган в свете Пушкина // Экран и сцена : газета о театре и кино. 2013. № 6 : [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.screenstage.ru/?p=1021> (дата обращения: 29.11.2021).
16. Ханзен-Леве О. А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М. : РГГУ, 2016.
17. Херсонский Б. Вырванные листы из переписки Екатерины и философа Вольтера, а также иные исторические стихотворения // Новый мир. 2012. № 6.
18. Цветаева М. Собр. соч. : в 7 т. М. : Эллис Лак, 1994. Т. 5.
19. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекст и кинематограф. М. : Культура, 1993.
20. Emerson C. Grinev's Dream: The Captain's Daughter and a Father's Blessing // Slavic Review. 1981. Vol. 40. №. 1.
21. Mirrelson G. E. The Mythopoetic Element in Pushkin's Historical Novel «The Captain's Daughter» // Canadian-American Slavic Studies. 1973. Vol. 7.

## Разговор о Поэте, или Последняя сказка Пушкина

Рецензия на постановку  
Государственного театра кукол УР  
«Поэт, или Разговор с собственным чертом»

Так случилось, что Государственный театр кукол в городе Ижевске расположен совсем неподалеку от памятника Пушкину. Небольшая бронзовая фигурка Пушкина уже давно затерялась на фоне отстроенного здания института нефтяников. И эта затерянность поэта в пространстве символична и ярко отражает тенденция современной культуры. Быть может, поэтому и обрел Пушкин иное место для своего существования — кукольный замок, где на протяжении многих лет идет спектакль «Поэт, или Разговор с собственным чертом». И чем далее во времени, тем яснее прочерчивается пушкинская судьба, пронзительнее становятся интонации, звучащие со сцены. Замечательно, что режиссер-постановщик (*Федор Шевяков*) и автор пьесы (*Федор Смольянинов*) суть одно лицо. В самом двоении двух Федоров, в этой своеобразной литературной мистификации видится игра, так когда-то любимая Пушкиным.

Действие пьесы Федора Смольянинова\* разворачивается в двух временных пластах — это начало XIX столетия и конец столетия XX. Выделение на хронологической оси именно этих вех не случайно, они знаменуют собой два этапа русской классической культуры — ее «золотой век» и ее «закат». В момент

---

\* Смольянинов Ф. Поэт, или Разговор с собственным чертом : пьеса для театров кукол в двух действиях // Кормановские чтения : статьи и материалы Межвуз. науч. конф. (Ижевск, апрель, 2013) / ред.-сост. Д. И. Черашняя. Ижевск : Удмуртский университет, 2013. Вып. 12. С. 409–432.

своего написания (2002 г.) пьеса была обращена к современности, и сидящий в зале зритель узнавал в ней реалии жизни:

Демократы и демагоги,  
Коммунисты и маклера  
Ищут в царство свободы дорогу,  
Растеряв идеалы вчера.

С течением времени меняется перспектива видения; всё то, что происходило с Россией совсем недавно, высвечивается в ином ключе. Теперь уже совершенно очевидно, что «фантастические» и «смутные» 1990-е годы представляют собой целостный исторический этап, связанный не только с крушением политической системы, но и с крушением того типа культуры, который был порожден пушкинской эпохой. На рубеже двух столетий разрушился один из важнейших мифов русской культуры — миф о Поэте.

Итак, на авансцене 90-х — Поэт (*Александр Мустаев*). Добывая себе «хлеб насущный», спившийся Поэт сочиняет рекламные слоганы и торгует в пригородной электричке раскожим товаром. А по ночам он мучительно вспоминает поэму о Пушкине, некогда им сочиненную. Игра актера подчеркнута натуралистична, и нужно сказать, что он неплохо справляется с этой ролью «на грани»: в опустившейся фигуре Поэта всё же проступают черты былой интеллигентности и некоторой аристократичности. Однако подобная манера игры располагается на горизонте зрительских ожиданий, а потому не всегда производит должный и нужный эффект.

В какой-то степени предсказуемым оказывается и появление alter ego Поэта — Неизвестного, или черта (*Вячеслав Климов*). Надменные и ироничные интонации артиста оживляют действие. Функция черта сводится не только к обнажению «тайных мыслей» Поэта, но и к представлению воочию утраченной поэмы о Пушкине: Неизвестный срывает завесу беспомысленности, и в глубине театральной сцены возникает ширма



кукольного театра. На подмостках именно этого (второго) театра и произойдет разыгрывание главной истории — истории о жизни Пушкина. Несмотря на ряд удачных сценических находок и верно найденных интонаций, современный план пьесы оказался всецело подчинен пушкинскому сюжету. Думается, что речь здесь идет не о недостатках драматургии, а о безупречной правде искусства. Энергия пушкинского сюжета — это энергия мифа, а миф, как известно, всегда подлиннее истории и жизни. Впрочем, кукла тоже всегда реальнее человека...

Итак, поэма о жизни Пушкина разыгрывается перчаточными куклами. Роль великого Пушкина доверена тому же Александру Мустаеву, и можно только восхититься актером, высокое мастерство которого позволяет совместить на сцене не только драматическое и кукольное искусство, но и две ипостаси поэта — Пророка и Шута. Исполнение одним актером двух этих ролей символично, поскольку в контексте русской культуры они почти неотделимы друг от друга.

Знаменательно, что создатели спектакля не стремились к какому-либо правдоподобию — куклы и декорации (художник *Татьяна Старикова*) очень условны, как условны и сюжеты пушкинской жизни. Вся история жизни великого русского поэта прослеживается через комические (подчас бурлескные) сценки, сквозной сюжет которых — избиение поэта (наказан отцом и матерью — побит товарищами и Державиным — поколочен в кабаке — отлуплен женщинами — убит Дантесом). На протяжении всего действия, за исключением финала, разговор об участии поэта на Руси смещается в «низкий» план:

А р и н а Р о д и о н о в н а

Слышу с улицы — орут, —

Верно Саша где-то тут.

Ты чего опять вопил?

П у ш к и н

Немец палкой отлупил.

До сих пор мне, няня, больно.

А р и н а Р о д и о н о в н а  
Тяжела поэтов доля  
Нонче стала на Руси.  
(Пушкин плачет.)  
Ладно уж, не голоси.

Безусловно, ижевскому режиссеру близок дух народного площадного театра. Обращение Федора Шевакова к истокам народной культуры закономерно. И это не только «оживление» театра («Каждый, кто хочет оживить театр, возвращается к народному источнику», — писал один из реформаторов европейского театра Питер Брук). Режиссер близок к логике творческого пути Пушкина, сквозь всё творчество которого проходит мысль о народном театре.

Перчаточный Пушкин и впрямь напоминает героя площадной ширмы — битого Петрушку, за каждой мнимой смертью которого неминуемо следует воскрешение. На протяжении этой уникальной пьесы Пушкин-Петрушка не раз «оживает» при помощи Слова, исходящего из уст Арины Родионовны (*Нина Тарасова*). В критические моменты няня успевает рассказать поэту очередную сказку, которая чудесным образом дарует исцеление:

Ты, родимый, не кричи.  
Ты, голубчик, помолчи.  
Я ль тебе не удружу.  
Хочешь, сказочку скажу?

Вообще, игровая стихия пронизывает кукольную часть спектакля. В великолепной феерии мешаются времена и лица: Державин (*Сергей Чирцев*) неожиданно превращается в Жуковского и слушает вступление к поэме «Руслан и Людмила»; сквозь черты Пушина (*Алевтина Степанова*) просвечивают черты Кюхельбекера, а у самого Пушкина не то кюхельбекеровский, не то гоголевский нос. В пределах одной мизансцены собираются возлюбленные поэта: Керн (*Алевтина Степанова*),

Оленина (*Галина Шевякова*) и Ушакова (*Нина Тарасова*), которым по очереди зачитываются бессмертные строки из стихотворения «Я помню чудное мгновение». Федор Шевяков-Смолянинов откровенно профанирует реальные биографические факты, творя на глазах у зрителя новый «пушкинский миф». Парадокс заключается в том, что придуманный сюжет оказывается не менее реальным, а это и есть, по-видимому, то, что Достоевский назвал когда-то «высшим реализмом».

Именно в этой фамильярно-игровой стихии постепенно рождаются подлинные смыслы, и кукольно-исторический фарс преобразуется в трагедию. Несмотря на иронический и откровенно площадной характер, разыгрываемая куклами «пьеса-поэма» восходит к высокой трагедии и повторяет ее структуру. Так, пять актов символизируют основные вехи пушкинского пути (рождение — учеба в лицее — кабак — любовь — дуэль). Если вспомнить народные представления, то Петрушка побеждал всех героев, кроме Смерти, которая приходила на сцену и забирала его с собой. Гибелью Поэта заканчивается и последний акт кукольной трагедии. (Интересно, что две линии спектакля — современная и пушкинская — являют собой своеобразный контрапункт: физической смерти Пушкина противопоставлена духовная смерть Поэта.)

Пятый акт оказывается и самым сложным по своему построению, поскольку действие в нем разворачивается в двух планах — реальном и ирреальном. Появление Арины Родионовны первоначально воспринимается зрителем как продолжение реального действия, и только чуть позднее становится понятным, что всё видимое — лишь предсмертный бред Пушкина:

А р и н а Р о д и о н о в н а  
Здравствуй, Сашенька родимый!  
Пу ш к и н  
Что я слышу? Ты ль, Арина?!  
У меня похоже, бред, —  
Ты мертва уж девять лет.

А р и н а Р о д и о н о в н а

Оно так, мертва немного,  
Только, милый, я у бога  
Отпросилась на часок,  
Навестить тебя, дружок, —  
Облегчить твои страдания...

П у ш к и н

Расскажи мне сказку, няня.

В какой-то степени движение творчества Пушкина — это движение к последней сказке («Золотой петушок»), в которой поэт увидел свою судьбу (о чем в свое время пронизательно писала Анна Ахматова в статье «Последняя сказка Пушкина»). Сказки действительно сопровождали его в жизни и творчестве. Не случайно, что первой прославленной вещью Пушкина стала поэма-сказка «Руслан и Людмила», а сюжет завершающей его путь повести «Капитанская дочка» тоже восходит к архетипу волшебной сказки.

Однако последняя сказка Арины Родионовны неожиданно оборачивается горькой историей о судьбе Поэта, сквозь которую проступают известные строки В. Кюхельбекера: «Горька судьба поэтов всех племен; / Тяжеле всех судьба казнит Россию».

А р и н а Р о д и о н о в н а

Это можно. Слушай, свет.  
Жил да был один поэт.  
И не в тридевятом царстве,  
А в Россейском государстве,  
Где, известно издавна,  
Всем поэтам грош цена.

Развернувшаяся на глазах зрителя трагедия завершается выходом в Вечность. Классическая трагедия не знает шестого акта, но в спектакле Федора Шевякова этот акт прочерчен. Последняя картина — картина преобразования — разыгрывается за

пределами земного. От откровенного фарса всех предшествующих сцен к заключительному, кульминационному действию, где высвечивается ослепительная лазурь с шестью золотыми ангелами, словно явившимися с картин Боттичелли, — такова смысловая линия пушкинского сюжета. И еще один существенный для понимания авторского замысла момент. Появлению ангелов предшествует «силуэтная картина», одновременно восходящая к двум новозаветным эпизодам, — «снятию со креста» и «оплакиванию». Благодаря подобному визуальному плану Поэт уподобляется Спасителю, а Арина Родионовна — Плакальщице. Отметим также, что в ижевском спектакле чрезвычайно интересно используется игра с трехмерным и двумерным пространством: жизнь то сворачивается в рамку картины, то выходит за пределы живописного полотна. При этом «картинное» восприятие задается зрителю с самого начала действия. Первые мизансцены, относящиеся к современному плану, разворачиваются по ту стороны огромной рамы, тем самым предполагая особый угол восприятия. В конечном же итоге жизнь Поэта, как, впрочем, и жизнь любого человека, неминуемо стягивается в рамку последней картины — «Дабы скорей узреть, увидя те места, / Спасенья узкий путь и тесные врата».

Сам автор пьесы то отделяет себя от своих героев, то почти сливается с ними. Словно предугадывая реакцию публики, Федор Смольянинов пишет: «Я добился рецензии на свою поэму от Пушкинского дома. Там мне сказали, мол, если ваша поэма носит пародийный характер, то непонятно, над кем и над чем смеетесь. У вас же тут нет ни одного положительного персонажа. Так сказать, какое-то сборище приплясывающих идиотов. Прямо “Портянка Шекспира” — было в свое время такое сочинение. Так что думаю, литературоведы с полным основанием могли бы сказать, что я позволил себе замахнуться на национальную святыню». И это, наверное, единственное место, в котором Федор Смольянинов, а вместе с ним и Федор Шеляков

ошиблись. Прежде всего, сама пьеса вписывается в уникальную и, я бы сказала, живительную традицию. Это «Анекдоты из жизни Пушкина» Даниила Хармса и «Прогулки с Пушкиным» Абрама Терца. Кроме того, благодаря фамиллярной зоне полностью преодолевается граница между малым и великим, врёменным и вечным, что в максимальной степени приблизило Пушкина к зрителю. И от этого утрата, а вместе с тем и подлинное обретение, действительно переживаются как катарсис...

P. S.

«Стоит ли удивляться, что по сию пору вы не можете свою поэму опубликовать» (Ф. Смольянинов. Поэт, или Разговор с собственным чертом).

## Сквозные линии

Рецензия на книгу А. М. Гуревича  
«Сокровенные смыслы. Статьи о Пушкине (1984–2011)»  
(М. : Совпадение, 2011. – 208 с.)

«Tempora mutantur, et nos mutamur in illis» («меняются времена, меняемся и мы»), не остается неизменным и понимание творчества А. С. Пушкина. Новая книга Александра Михайловича Гуревича, вобравшая в себя статьи ученого 1984–2011 гг., поражает своей внутренней неспешностью, неприуроченностью к стремительно меняющемуся времени и новейшим литературоведческим концепциям. Глубоко проникая в сущность пушкинской поэтики, А. М. Гуревич с горечью говорит о современных тенденциях литературоведения. На рубеже столетий выстраивается новый миф о «православно-державной» составляющей творчества поэта, и это не что иное, как очередная попытка государственной системы «подчинить» поэзию собственной идее. Попытки преодолеть исходную диалектичность пушкинской поэзии, привязать Слово к какой-либо, пусть даже самой благородной идее неминуемо приводят к «драме непонимания». Любая «линейность» разрушает само существо творчества, смысл которого никогда не сводился и не сводится к формулированию окончательного слова... Размышления ученого о состоянии современной пушкинистики («Мифология пушкинистики» и «Особенности отечественной пушкинистики в юбилейный период») обрамляют книгу, образуют своеобразное композиционное кольцо.

«Сокровенные смыслы» всецело пронизаны ощущением научного и человеческого поиска. Исследователь заостряет внимание на неразрешимых «противоречиях» пушкинской мысли, всегда парадоксальной («и гений, парадоксов друг») и крайне неоднозначной. Собственно исследовательская часть начинается с обращения к роману «Евгений Онегин» («“Евгений Онегин”: поэтика подраزمеваний»). А. М. Гуревича в большей

степени интересуется принципиальная неочерченность онегинского характера, его несводимость к цельному «портрету». Роман оказывается тем эстетическим пространством, в котором открывается возможность бесконечного поиска героя и слова о нем. Характер Онегина в буквальном смысле «соткан» из различных образов европейской литературы (*Чайльд-Гарольд*, *Манфред* и *Каин* Д. Байрона; *Адольф* Б. Константа; *Мельмонт* Ч. Метьюрина; *Мефистофель* и *Фауст* Гете и др.), но при этом не ограничен ни одним из них. «Поэтика подражений» позволяет Пушкину не только наметить смысловые перспективы, но и обозначить сферу авторской свободы.

Три последующие части исследования («История и современность в “Борисе Годунове”», «Сокровенный смысл “Полтавы”», «Поэма без героев <К истолкованию “Медного всадника”>») объединены размышлениями о судьбе России. Здесь приоткрывается вся сложность и неоднозначность отношения Пушкина как к современности, так и к историческому прошлому «государства Российского». Определяющей темой трех «исторических» произведений, написанных в постдекабристскую эпоху, по мнению Гуревича, является конфликт власти с древнейшими аристократическими родами.

Под этим углом зрения прочитывается драма «Борис Годунов». Ученый обращает внимание на принципы изображения героев, в частности, на то, как даны образы Афанасия и Гаврилы Пушкиных: «...поэт последовательно выделяет “мятежный” род Пушкиных среди прочих княжеских и боярских фамилий, настойчиво подчеркивает его особую роль, его заслуги в борьбе с Годуновым» (с. 56). Явно преувеличенная роль Гаврилы Пушкина в событиях «смутного времени», с одной стороны, и явное занижение социального статуса и генеалогии Годунова, с другой, — не авторский произвол. Отступление от исторических фактов и явный спор с Н. М. Карамзиным связаны с утверждением особой позиции автора. Поэт никогда не переставал ощущать себя потомком мятежного аристократического рода и чувствовать бремя личной ответственности за про-



исходящее в России. Не случайно одновременно с «Борисом Годуновым» Пушкин «...набрасывает не предназначавшийся для печати, глубоко личный “Воображаемый разговор с Александром I” (его текст перемежается с черновиками поэта), где поэт и император меняются местами» (с. 73). Вообще, погружение в далекую историю всегда является для Пушкина не уходом от современности, а возвращением к ней...

«Сокровенным смыслом» «Полтавы» становится всё тот же конфликт между «новой» и «старой» знатью. Ошибка Петра, приведшая к казни Кочубея, — не трагическая случайность. Эта ошибка мотивирована всем ходом предшествующей русской истории. Ее исток — отречение от аристократической фронды, политический союз Петра с «новой знатью», не обладающей исконными правами на власть: «Петр поверил Мазепе и не поверил Кочубею, ибо, подобно всем Романовым (“революционерам и уравнителям”), в большей мере опирался на новую знать, нежели на древнюю аристократию» (с. 97).

В «Медном всаднике» А. М. Гуревич рассматривает причины бунта Евгения и вслед за М. Л. Гофманом видит их в том, что именно с петровской эпохи начинается упадок дворянства и низвержение знатных фамилий. Бун Евгения — это не только бунт против Петра-законодателя, но и бунт против Петра-уравнителя. В «Медном всаднике» Пушкину открылось безрадостное существование героя, некогда обладавшего «именем» и «имением», а теперь обреченного влачить существование «маленького человека». Сам факт присутствия в русской действительности «нищего» и «униженного» аристократа является прямым доказательством недееспособности власти...

Безусловно, смысловой объем входящих в книгу статей не ограничивается обозначенными выше смыслами, он в значительной степени превосходит их, более того, исследователь постоянно заостряет внимание на том, что в действительности пушкинская позиция была намного сложнее и противоречивее. Но именно мысль о последовательном отстранении властью лучших представителей русской «интеллигенции» про-

низывает саму книгу А. М. Гуревича, становясь ее «сокровенным смыслом».

Эти смыслы просматриваются и в статье, посвященной повести «Пиковая дама» («Авторская позиция в “Пиковой даме”»). На первый взгляд появление этого произведения в ряду «исторических» текстов Пушкина кажется неожиданным. Однако исследователь убедительно доказывает, что «Пиковая дама» включена в контекст историко-философских размышлений позднего Пушкина. В основании самой «таинственной» повести лежит противостояние нового петербургского общества (Герман) и старой русской аристократии (графиня). Явившийся на авансцену новой истории герой пытается «обойти» правила установленной веками игры и «прыгнуть выше головы». «Герман — это тип человека послереволюционной поры, нового, уже во многом буржуазного “железного века”, вполне чуждого заветам прошлого и всецело поглощенного заботами о немедленном преуспевании и скорейшем обогащении» (с. 157). Тема «распада времен», трагического разрыва между различными укладами русской культуры — определяющая тема «Пиковой дамы». При этом в повести намечен и выход из сложившейся ситуации. Исследователь подчеркивает чрезвычайную важность того пласта текста, который связан с именем Томского: «...семейство Томских оказывается своего рода *связующим звеном* между разными и уже далекими историческими эпохами» (с. 157). В ситуации «распада связи времен» возрастает роль «семейственных воспоминаний» родовой аристократии...

Начиная со второй половины 1820-х гг. в творчестве Пушкина присутствуют не только размышления над объективными законами исторического движения, но и поиски тех путей, которые могли бы вывести Россию из исторического тупика. В резком ответе на первое письмо П. Я. Чаадаева («Клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал») выразилось убеждение поэта, что долг истинной аристократии связан не с выявлени-

ем, а с преодолением трагического разрыва между прошлым и настоящим. Всей своей жизнью и творчеством Пушкин преодолевал страшные «зияния» русской истории.

Собственно исследовательскую часть завершают размышления о последней сказке Пушкина («Сказка о золотом петушке»: парадокс сюжета), ставшей «кульминационной точкой в затянувшемся противостоянии поэта и царя» (с. 176). В последней сказке скрыты и трагические предчувствия поэта относительно собственной судьбы, и его последние («сокровенные») желания, связанные с невозможным, но желанным Возмездием царю...

Книга А. М. Гуревича заканчивается Приложением, где ученый прикасается к последней странице пушкинской судьбы: «Решившись на поединок вопреки слову, данному царю, Пушкин совершал, конечно, безумный поступок. Но его дуэль с Дантесом — больше, чем дуэль. Это поединок со светом, двором, властью, со всеми сплотившимися против него силами. Это — акт внутреннего освобождения, стремление одним махом разрубить узел обступивших его неразрешимых проблем и противоречий; избавиться от тягостной зависимости, в какую он попал, пойдя на сотрудничество с правительством и царем; показать всем, что не позволит обращаться с собой как с холопом и рабом» (с. 200–201).

Всем ходом своего исследования А. М. Гуревич доказывает злободневность и современность Пушкина. Рубеж двух тысячелетий ознаменован в России очередным разломом времени и очередной попыткой политической власти отстраниться от интеллигенции («Уже можно говорить, что наша культура обрушилась в два “приема”, в 17-м и 90-м», — констатировал недавно поэт Юрий Кублановский). Новые времена диктуют новые правила... «Сокровенные мысли» заканчивается гениальной фразой М. Е. Салтыкова-Щедрина: «Капельмейстер другой темп взял, и мы по-другому восплясали». Книга Александра Михайловича Гуревича — книга, предостерегающая современников от слишком быстрой перемены «темпа»...

В ы п у с к 1

*Д. И. Черашняя* «Уже не я пою — мое дыханье...». Последний год творчества Осипа Мандельштама» (2013)

В ы п у с к 2

*Н. Г. Медведева* «Вымысел vs мимесис. Очерки русской литературы XX–XXI вв. А. С. Грин, И. А. Бродский, Л. В. Лосев, С. В. Кекова» (2014)

В ы п у с к 3

*М. В. Серова, И. С. Кадочникова* «Проблема культурно-исторической идентичности в литературе Удмуртии» (2014)

В ы п у с к 4

*Т. В. Зверева* «Повторность отраженья»: размышления о литературе и театре» (2014)

В ы п у с к 5

*М. В. Серова* «Любовная трилогия в поздней лирике Анны Ахматовой» (2016)

В ы п у с к 6

*Т. В. Зверева* «Где продлеваются летящие мгновенья»: живописные аспекты русской литературы» (2017)

В ы п у с к 7

*Е. А. Подшивалова* «Художественная философия Андрея Платонова» (2017)

В ы п у с к 8

*Т. В. Зверева* «Крупный план»: формы взаимодействия литературы и кино» (2019)

В ы п у с к 9

*Н. Г. Медведева* «Муза объясняет судьбе». Статьи о поэзии И. Бродского» (2021)

Научное издание

Серия «Академический час»  
*Выпуск 10*

**Т. В. Зверева**

«ПОКА В РОССИИ ПУШКИН ДЛИТСЯ...»:  
статьи и рецензии

Техническое редактирование, дизайн, верстка *И. Г. Абуговой*

Подписано в печать 12.12.2021  
Формат 60 x 84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Уч.-изд. л. 7,21  
Тираж 150 экз.

Издательский центр «Удмуртский университет»  
426034, г. Ижевск, ул. Университетская, д. 1, корп. 4, каб. 207

Отпечатано: ООО «Издательство “Шелест”»  
426060, Удмуртская Республика, г. Ижевск, ул. Энгельса, 164  
Тел. +7(904)317-76-93, +7(963)548-51-43  
E-mail: shelest.izd@yandex.ru, malotirazhka@mail.ru



Татьяна Вячеславовна  
ЗВЕРЕВА,

доктор филологических наук,  
профессор кафедры истории  
русской литературы и теории  
литературы Удмуртского  
государственного университета.

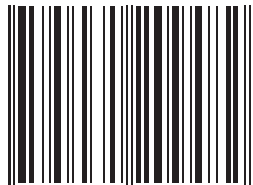
Автор монографий  
«Проблема слова и структура  
романа Ф. М. Достоевского  
“Братья Карамазовы”»  
(1998), «Взаимодействие  
слова и пространства  
в русской литературе второй  
половины XVIII века» (2007),  
«“Повторность отраженья”:  
размышления о литературе  
и театре» (2014), «“Где  
продлеваются летящие  
мгновения”: живописные  
аспекты русской литературы»  
(2017), «“Крупный план”:  
формы взаимодействия  
литературы и кино» (2019),  
а также многих статей  
о поэтике русской литературы  
XIX и XX веков.

Сфера научных интересов —  
взаимодействие различных  
языков культуры (литература,  
живопись, театр, кино).



*Серия «Академический час»  
адресована специалистам-филологам,  
вузовским преподавателям,  
аспирантам, магистрантам.  
Доступна на сайте  
Научной библиотеки Удмуртского  
государственного университета  
(<http://lib.udsu.ru/>)*

ISBN 978-5-4312-0948-2



9 785431 209482