

Министерство образования и науки  
Российской Федерации  
Сибирский федеральный университет  
Лесосибирский педагогический институт

# **А.С. Пушкин как феномен русской литературы**

Рекомендовано УМО РАЕ по классическому университетскому и техническому образованию в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки: 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки). Профили подготовки: 44.03.05.10 "Русский язык и литература", 44.03.05.36 "Русский язык и история" (протокол № 644 от 03 июля 2017 г.).

Красноярск - Лесосибирск

2017

УДК 82-1/9  
ББК 83.3(4Рос)5  
П 91

Рецензенты:

В.Н. Карпухина, д-р филол. наук, профессор Алтайского государственного университета, г. Барнаул;

Г.С. Спиридонова, канд. филол. наук, доцент Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева, г. Красноярск

Коллектив авторов: В.С. Лобарева, Т.А. Бахор, О.Н. Зырянова, Н.А. Мазурова, Л.С. Шмутьская

П 91 А.С. Пушкин как феномен русской литературы: учеб. пособие / В.С. Лобарева, Т.А. Бахор, О.Н. Зырянова, Н.А. Мазурова, Л.С. Шмутьская. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2017. – 140 с.

ISBN 078-5-7638-3722-3

В учебном пособии представлены материалы по анализу и интерпретации лирических, прозаических и драматических произведений А.С. Пушкина.

Материалы учебного пособия могут быть использованы при изучении дисциплин «История литературы», «История русской литературы», «Русская литература и культура», «Актуальные проблемы литературоведения», «Русская поэзия XIX-XX вв.: жанры и стили», «Отечественная история в художественном тексте», «Художественное произведение как источник национально- культурной информации» и др.

Предназначено для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки 44.03.05 Педагогическое образование, профили «Русский язык и литература», «Русский язык и история».

УДК 82-1/9  
ББК 83.3(4Рос)5

© Лесосибирский педагогический институт – филиал Сибирского федерального университета, 2017

ISBN 078-5-7638-3722-3

## ВВЕДЕНИЕ

Творчество Пушкина является опытом, который должен быть максимально усвоен теми, кто связывает свою профессиональную деятельность с просветительской миссией, с работой в сфере воспитания и образования. Основываясь на таком понимании роли Пушкина в русской литературе, разработчики образовательной программы направления подготовки «Педагогическое образование» (профиль «Русский язык и литература») включили в состав дисциплин по выбору вариативной части Блока 1 курс по выбору «Пушкин как феномен русской литературы и культуры».

С именем А.С. Пушкина связано формирование классической русской литературы. Отдав дань сначала «легкой поэзии», а затем романтизму, поэт при поддержке и противоборстве современников начал такую реформу всех направлений литературного творчества и критики, которой еще не знала русская литература. Этой титанической деятельностью определяется феноменальность пушкинского гения.

В современной русской и зарубежной пушкинистике выделяется несколько направлений (методов, школ): исследование эпистолярного наследия поэта и текстология, проблемы трансляции, работа с дневниками и рукописями, герменевтическое направление, рассмотрение роли поэта в национальной и мировой культуре, семиотическое направление. Все перечисленные направления послужили методологической базой при разработке учебных материалов.

Предлагаемое пособие явилось результатом многолетней преподавательской работы авторов в вузе на филологическом факультете. Их понимание роли Пушкина в истории русской литературы и культуре полностью совпадает с суждением А. Григорьева: «Пушкин – наше все». В своих представлениях о творческой индивидуальности Пушкина авторы исходят из целого ряда проведенных исследований с помощью разных методов. Использование в материалах пособия широкого фольклорно-мифологического и литературного контекста позволит обучающимся увидеть традиционность и оригинальность формально-содержательных компонентов сочинений Пушкина. В пособии представлены аспекты научной полемики авторов с некоторыми суждениями пушкинистов, которая призвана способствовать активизации восприятия материала читателями.

# 1. ПОЭТИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ ПУШКИНА

## 1.1. Бытийный сюжет в «Подражаниях Корану»

Научные обоснования художественного цикла, сложившиеся в современном литературоведении, широко используются в исследовательской практике, поскольку циклизация – это живой процесс в современной литературе. Поэт А. Белый понимал цикл как производную, некую «результанту творящего и воспринимающего сознания»: в цикле «каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно-лежащих стихотворений; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятом порознь». В своем суждении поэт прибегнул к слову «ряд», характеризуя последовательность расположения произведений в цикле. В современных характеристиках цикла преобладает взгляд на цикл как «линейную» последовательность произведений. Лексическое значение слова «цикл» принуждает к рассмотрению расположения произведений в виде замкнутой цепи, звенья которой неразрывно переплетены между собою. Только в такой конфигурации может одинаково проявляться указанная А. Белым связь отдельного произведения со смежно-лежащими.

Пушкин создал целый ряд произведений, состоящих из относительно самостоятельных частей. Они есть среди поэтических произведений («Подражания Корану», «Песни западных славян» и др.), драматических («маленькие трагедии»), прозаических («Повести покойного Ивана Петровича Белкина»). Между отдельными произведениями поэта существуют такие тесные связи, что можно говорить о них как о несобранных циклах (например, «южные поэмы», «Повести... Белкина» и «История села Горюхина» и др.).

Проблема циклизации в творчестве Пушкина активно и успешно разрабатывалась в современном литературоведении. Феноменальность пушкинских циклов как замкнутых и одновременно открытых систем особенно ярко представлена в поэтических циклах. Конвергентное сознание поэта способствовало отражению осмысляемого явления со многих точек зрения, под разным углом, в разных пространственно-временных контекстах.

В контексте пушкинских циклов «Подражания Корану» – первый опыт. Тот факт, что автор сам пронумеровал и объединил под одним названием девять стихотворений, бесспорно, свидетельствует о «Подражаниях Корану» как собранном цикле. Используя содержание многих сур Корана (XCIII, XXXIII, LXXX, II, XXXI, XXIV, XXXI, V, LXX, LXXII), Пушкин выстроил текст, который своими частными смыслами может быть понят даже неискушенным читателем, а концептуальность цикла выявляется в результате научного синтеза его дискретных частей.

Формальной особенностью «Подражаний Корану», влияющей на понимание смысла цикла, служит количество отдельных текстов, составляющих звеньев цепи. Поэт использовал римские цифры для обозначения порядка расположения девяти текстов. Известна математическая особенность числа девять: умножение его на натуральные числа от одного до девяти дает в производном сумму цифр, которая всегда равна девяти. Символическое значение этого числа истолковано в специальной литературе: девять характеризует мироустройство, гармонию, рай на земле, духовное совершенство, совершенство идеи, жизнь как борьбу и др. В обобщенном смысле это символ универсума и истины.

Этот лирический сюжет имеет тесную связь с жизненными реалиями Пушкина. В начале 20-х годов Пушкин приступил к художественному исследованию динамики человеческих устремлений, парадоксальности бытия. Безусловно, были минуты отчаяния, которые невольно прорвались в поэзию («Демон», Свободы сеятель пустынный...» «Мое беспечное незнание» и др.). Поэт с горечью осознавал некоторую степень справедливости в суждениях европейских народов о России как варварской стране:

Вы правы, мудрые народы,  
К чему свободы вольный клич!  
Стадам не нужен дар свободы,  
Их должно резать или стричь,  
Наследство их из рода в роды  
Ярмо с гремушками да бич.

Осознавая свою судьбу в контексте судьбы отечества, поэт-странник приходит к трагическому заключению:

Свободы сеятель пустынный,  
Я вышел рано, до звезды;  
Рукою чистой и безвинной  
В порабощенные бразды  
Бросал живительное семя –  
Но потерял лишь только время,  
Благие мысли и труды...

Во многих его письмах этого времени (особенно в адресованных П.А. Вяземскому) звучит та же раздраженность и отчаяние: «Я, конечно, презираю отечество мое с головы до ног – но мне досадно, если иностранец разделяет со мною это чувство. Ты, который не на привязи, как ты можешь оставаться в России? Если царь даст мне *слободу*, то я месяца не останусь».

В.А. Жуковский принимал участие в судьбе Пушкина и имел огромное влияние на него. В письмах опальному поэту, жившему в Михайловском, он наставляет молодого друга: «...Ты должен быть поэтом России, должен заслужить благодарность. <...> Дорога, которая перед тобою открыта, ведет прямо к великому. ... Скажи, чего ты хочешь от своего гения? Какую память хочешь оставить о себе отечеству, которому так нужно высокое <...>». Из другого письма: «...Ты рожден быть великим поэтом и мог бы быть честью и драгоценностью России. Но я ненавижу все, что ты написал возмутительного для порядка и нравственности. Наши отроки (то есть все зреющее поколение), при плохом воспитании, которое не дает им никакой подпоры для жизни, познакомились с твоими буйными, одетыми прелестию поэзии мыслями; ты уже многим нанес вред неисцелимый <...>. Талант ничто. Главное: величие нравственное. – Извини, эти строки из Катехизиса». Можно думать, что советы Жуковского были восприняты Пушкиным и в определенной степени послужили толчком к осознанию миссии поэта, отразившегося в «Подражаниях Корану» и стихотворении «Пророк». Литературовед Н.В. Фридман писал: «Трудно сказать, произошло ли автобиографическое осмысление образа пророка в ходе работы А.С. Пушкина над Кораном, или поэт только после

сочинения «Подражаний» стал проводить параллели между собственной судьбой и жизнью основателя ислама, но, независимо от творческой преднамеренности этих сближений и степени их серьезности,

А.С. Пушкин имел неоспоримое право ассоциировать свой лирический облик с обликом пророка».

Вхождение человека в сознательную жизнь – это сакральный акт, при котором проявляются его природные начала (чувства) и культурный опыт (разум). Как человек этим будет распоряжаться, зависит от него самого и окружающего мира.

В первом подражании «Клянусь четой и нечетой ...» Алла (поэт в примечании указал на имя говорящего) перечислил, что он сделал для человека: ввел его в мир, «язык одарил могучей властью над умами» (даровал ему слово). Далее Бог наметил жизненные ориентиры для человека: что он должен делать и как жить. Человек, пришедший в мир по воле Бога, уразумевший слово Бога (нравственные законы), должен идти «стежью правды» и поддерживать в окружающем мире веру в божественную истину («мой Коран// Дрожащей твари проповедуй»). Здесь значимым является признание Богом того, что человек способен забывать слово Бога (глагол, язык) и превращаться в бессловесную тварь. Под «тварью» можно понимать тех, кто потерял связь с Богом, ориентир в жизни. С другой стороны, тварью может быть назван и тот, кто не сумел еще постичь истинность слова Бога, оставаясь при этом его творением.

Второе подражание «О жены чистые пророка...» содержит описание окружающего мира и поведение вступившего в него человека. Алла свидетельствует о том, что этот мир полон соблазнов. Он призывает «чистых» жен хранить свои сердца для «нег законных и стыдливых», а мужей «не пожелать жены чужой». Так, целомудрие жен и смирение мужей – это те добродетели, которые подвергаются сложнейшим испытаниям на прочность в юном возрасте. Это подражание Пушкин сопроводил своим примечанием, которое, безусловно, высвечивает авторский взгляд на жизненные ситуации: «Мой пророк, прибавляет Алла, вам этого не скажет, ибо он весьма учтив и скромн; но я не имею нужды с вами чиниться» и пр.». Пушкин считает, что в юном возрасте человек склонен к разрушению добродетелей, то есть его внутренний голос (слово Бога-совести) не обладает такой силой звучания, чтобы заглушить в человеке жажду наслаждения,

иначе – природную стихию. Важно отметить, что нравственный закон, призывающий к целомудрию и смирению (воздержанию) не борется с чувствами человека, а стремится утвердить гармонию телесного и духовного. (Это подражание имеет прямую перекличку с размышлениями автора романа «Евгений Онегин» о светских балах, на которых разрушаются «нравы».)

В третьем подражании «Смутясь, нахмурился пророк...» Алла предупреждает пророка о трудностях пророчества в среде строптивых, критически воспринимающих божественную истину:

Спокойно возвещай Коран,  
Не понуждая нечестивых.

Бог даровал все человеку для того, чтобы он принял его как истину: «с неба дни его хранит и в радостях и горькой доле», «дал ему плоды, и хлеб, и финик, и оливу». Но человек, как показывает жизнь, это не способен оценить как благо. Предсказание бога о будущем тех, кто не ведает истины, изображено угрожающе:

Все пред бога притекут,  
Обезображенные страхом;  
И нечестивые падут,  
Покрыты пламенем и прахом.

В четвертом подражании «С тобою древле, о всеильный...» раскрывается самый драматический момент взаимоотношений бога и человека. Человек возомнил, что он равен (не подобен!) богу, решил состязаться в силе творения с богом:

Я также, рек он, жизнь дарую,  
И также смертью наказую:  
С тобою, боже, равен я.

На первый взгляд, человек рассуждает в соответствии с правдой жизни, поэтому бог дает человеку свободу и предлагает ему показать на деле степень своей творческой энергии:

Подъемлю солнце я с востока;  
С заката подыми его!



И «смолка похвальба порока», вразумил человек, что он не равен богу. Это подражание в цикле воспринимается как некий рубеж в раскрытии отношений человека и бога: бог «даровал» человеку откровение, которое изменило его дальнейшее отношение к богу.

В пятом подражании «Земля недвижна, неба своды ...» лирический герой воспринимает окружающий мир, который свидетельствует о силе творческой бога. Поэт свидетельствует, что человек способен воспринимать бога, и пример тому – пророк Магомет:

Он милосерден, он Магомету  
Открыл сияющий Коран,  
Да притечем и мы ко свету,  
И да спадет с очей туман.

Так, поэт выстраивает определенную последовательность. Первым познал истину Магомет. Его примеру могут последовать другие, потому что бог всем даровал то, что даровал Магомету.

В шестом подражании «Недаром вы приснились мне ...» в форме сна лирический герой рассказывает о том, что путь к богу очень труден, а порой он может быть жестоким и кровавым. Но только таким путем человек обретает бога: «веря дивным снам». Кто сам не боролся за бога, обращаются к победителям (верующим) с просьбой: «возьмите нас с собой». Но лирический герой поясняет, что к богу приходят только «сражавшиеся» за него, то есть уверовавшие, поэтому не может к нему прийти тот, кто только смотрит и завидует райской жизни верующих.

В седьмом подражании «Восстань, боязливый ...» вновь звучит наставление. Оно обращено к тому, кто участвует в борьбе за бога. Бог является тем, кто будет бороться с тьмой, поддерживать свет:

До утра молитву  
Смиренно твори,  
Небесную книгу до утра читай.

Восьмое подражание «Торгуя совестью пред бледной нищетою...» раскрывает самую важную, на наш взгляд, характеристику верующего. Он должен быть честен, искренен, вера его должна быть беспредельна, так как «щедрота полная угодна

небесам». Но если где-то он не искренен, если «пожалев трудов земных стяжання, //Вручая нищему скупое подаянье», сжимает «свою завистливую длань», то на него не сойдет божья благодать, и он будет отвергнут богом, не постигнет истину. Эта мысль напрямую перекликается с мыслями героя народной драмы Бориса Годунова, утверждавшего, что человек обречен на гибель, если в нем «совесть не чиста».

Девятое подражание «И путник усталый на бога роптал...» – последнее в списке лирического цикла. В этом подражании изображается путник, который идет в пустыне. Испытания, которые ему приходится преодолевать, говорят о том, что жизненный путь приводит человека к грани между жизнью и смертью, к отчаянию, и как результат – к сомнению в божьей помощи, безверию.

Состояние безверия, вовсе не приносившее автору особое довольство, можно рассматривать, скорее всего, как следствие, каким он был заражен в начале своего пути странствия «в долине дикой». С душевной тоской раскрывает он свое внутреннее состояние:

... внемлите брата стон.

Несчастный не злодей, собою страждет он.

Кто в мире усладит души его мученья?

Увы! Он первого лишился утешенья!

Это стихотворение называется «Безверие» (1817). Для А.С. Пушкина «долина дикая» – безверие, невыносимом ощущении внутренней пустоты. Безверие соединяется у А.С. Пушкина с унынием. В «Безверии» ищущий замкнут в себе. Однако упование только на собственные силы – сердца ли, ума ли – оставит его в унынии безверия. Подобное состояние свойственно путнику в девятом подражании.

«Холодная струя», посланная богом, усладила взор и язык (речь) путника, он отстранился от жизненной суеты, наступило умиротворение. Этот сладостный сон-забвение можно соотнести с поэтическим описанием мечты лирического героя М. Лермонтова из стихотворения «Выхожу один я на дорогу». Он мечтал не заснуть «холодным сном могилы», а пребывать на земле как в раю, признаками последнего в стихотворении явились сладкий голос любви, сень дуба, душевный покой, забвение о несовершенстве мира.

В стихотворении «Поэт» Пушкин изобразил бездуховное состояние, наступающее при погружении поэта «в заботы суетного света»:

Пока не требует поэта  
К священной жертве Аполлон,  
В заботах суетного света  
Он малодушно погружен;  
Молчит его святая лира;  
Душа вкушает хладный сон <...>.

Бытийная ситуация встречи с чудесным в пустыне нашла отражение и в другом стихотворении Пушкина, которое соотносимо с легендой о библейском пророке:

Духовной жаждою томим,  
В пустыне мрачной я влачился <...>  
И бога глас ко мне воззвал:  
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнись волею моей <...>  
Глаголом жги сердца людей».

В девятом подражании не прояснены временные характеристики сна путника. Он сам уверен, что проспал сутки, а «неведомый глас» говорит, что прошли годы. Этот художественный вымысел может быть соотнесен с сюжетом древней христианской легенды. Так, в ней рассказывается о Христе и апостолах, которые в пути мучились жаждой, и Спаситель их дважды посылал к разным колодцам. Сначала они побывали у мерзкого, зловонного колодца, и там время тянулось томительно долго. Потом «апостолы пришли к другому колодезю: там-то хорошо, <...> растут деревья чудесные, поют птицы райские, <...> а вода такая чистая, студеная да сладкая! – и воротились назад. «Что так долго не приходили?» – спрашивает их Спаситель. «Мы только напились, – отвечают апостолы, – да побыли там всего три минуточки». – «Не три минуточки, а целых три года, – сказал Господь. – Каково в первом колодце, таково худо будет на том свете богатому мужику, а каково у другого колодца, таково хорошо будет на том свете бедной вдове!» Отсюда следует, что на том свете обретают рай только те, кто преодолевает жизненные трудности и не теряет веру в добро как спасение.

Таким образом, в девятом подражании, как и в «Пророке», происходит чудесное преобразование человека, которое наступает после встречи с некой силой, которая воплощает волю бога. В нем отсутствуют слова-наставления, которые произносит «бога глас» в стихотворении «Пророк», но они содержатся в другом подражании цикла.

В начале девятого стихотворения «путник усталый на бога роптал», в конце – «с богом он далее пускается в путь». Если учесть все детали текста («пустыня», «источник», «забвенье», «кости ослицы», «старик»), тогда в этом тексте можно обнаружить отражение всего жизненного пути человека: он «вводится» в жизнь богом, но забывает эту истину и уходит от бога. Потом мнит, что всемогущ и все ему на земле подвластно, потом понимает ограниченность своей творческой силы. Постигает истину бога, с ним доживает до старости, как один день, и с грустью сетует, что его век так короток; с крепкой верой продолжает путь к горнему.

Чудесное преобразование «старика» и окружающего мира наступило после того, как он проделал определенный путь: устал, нашел источник, заснул, пробудился, испугался, впал в уныние, услышал голос свыше и отправился в путь.

По законам цикла первое и последнее стихотворения должны, замыкая цепь, иметь связующее звено, некую формально смысловую общность. Эта общность обнаруживается в том, что в первом стихотворении бог напоминает человеку, что он дал ему:

Не я ль в день жажды напоил

Тебя пустынными водами?

«Пустынная вода» –божественная вода, божественный смысл. Здесь происходит отражение процесса обретения святости в пустыне. Напоил, то есть исполнил волю божественную. Здесь человек становится пророком.

А в последнем подражании человек понимает то, что бог дал ему:

И жадно холодной струей освежил

Горевшие тяжко язык и зеницы.

Если в начале человек не понимает того, что дал ему бог, то в конце, пройдя весь жизненный круг, он осознает присутствие бога в его жизни. В первом подражании бог спрашивает человека:

Не я ль в день жажды напоил  
Тебя пустынными водами?

А в девятом подражании:

И путник усталый на бога роптал:  
Он жаждой томился и тени алкал.

Путник умирал от жажды, и бог напоил его.

Но наблюдения показывают, что не менее тесную связь с девятым подражанием имеют другие. Так, во втором подражании речь идет о женах пророка:

Страшна для вас и тень порока  
Под сладкой сенью тишины <...>

В девятом подражании путник засыпает, бог хранит его сон:

И лег, и заснул он близ верной ослицы <...>

Ослица как художественная деталь появляется лишь в последнем подражании. Образ трактуется не только как воплощение упрямства. «Ослица – это символ смирения и терпения». Так, жены смиренно хранят верность пророку, ослица верна путнику.

В третьем подражании Алла задаётся вопросом о гордыне человека, его самоуверенности, ухода от бога:

Почто ж кичится человек?

В девятом подражании человек тоже ропщет на бога:

И путник усталый на бога роптал.

Ещё одно совпадение. В третьем подражании:

За то ль, что бог и умертвит  
И воскресит его по воле?  
Что с неба дни его хранит  
И в радостях и в горькой доле?

В девятом подражании бог хранит дни путника, пока тот вкушает жизненный сон.

В четвертом подражании проявляется всемогущество бога: оно заключается в великом чуде («подъемлю солнце я с востока»)

В девятом подражании таким чудом является перерождение путника.

В пятом подражании читаем:

Зажег ты солнца во вселенной,

Да светит небу и земле <...>

В девятом подражании солнце, которое зажег бог, светит путнику и освещает его жизнь:

«...уж солнце высоко//На утреннем небе сияло вчера». В шестом подражании лирический

герой призывает людей слышать голос божий:

Внемлите радостному кличу,

О дети пламенных пустынь!

В девятом подражании путник, находящийся в пустыне, слышит голос божий:

Встаёт он и слышит неведомый глас <...>

В седьмом подражании звучит призыв к людям, чтобы они читали молитву до утра, то

есть разговаривали с богом:

До утра молитву

Смиренно твори <...>

В девятом подражании путник восстает ото сна с рассветом и разговаривает с богом. В

восьмом подражании говорится о том, что нужно быть щедрым, иначе в день грозного

суда все предстанут перед богом и все получают по заслугам:

В день грозного суда, подобно ниве тучной,

О сеятель благополучный,

Сторицею воздаст она твоим трудом.

А в девятом подражании день грозного суда настал для путника:

И чудо в пустыне тогда совершилось:

Минувшее в новой красе оживилось...

Таким образом, все подражания лирического цикла связаны смыслами с девятым подражанием. По закону лирического цикла эту связь нужно представить в виде замкнутого круга. Но тогда нужно увидеть связь первого и восьмого подражания, чтобы круг замкнулся, то есть найти общий элемент. Таковым можно считать щедрость бога, о которой говорится в первом и восьмом подражании. При таком рассмотрении замкнутой цепи девятое подражание должно стоять в центре круга и влиять (или вбирать в себя) на детали других текстов. Так, восемь подражаний соединяются и находят свое отражение в девятом подражании.

Смысловая замкнутость (круг) цикла просматривается в ведущем мотиве: человек получает заветы от бога, в пути начинает роптать на бога, потом получает чудесную пищу, попадает в сон-забвение, потом пробуждается, слушает и воспринимает слова бога, снова отправляется в путь с богом. Это напоминает сакральный сюжет волшебных сказок о поисках невесты-жены, в котором выделяются этапы: ищу и нахожу – теряю – ищу и нахожу. В волшебных сказках торжество триады жизнь – смерть – жизнь обусловлено жизненным опытом человечества, который духовная культура возвела в эстетический закон победы добра над злом. Так, путь человека к богу, уход от него и возвращение (имею – теряю – нахожу) в художественном восприятии Пушкина может быть соотнесен с опытом, отраженным в сказках.

## **1.2. Циклообразующие сюжеты и образы в «Песнях западных славян»**

«Песни западных славян», опубликованные в «Библиотеке для чтения» (1835 г.), не привлекли внимания современников, критик Белинский посвятил их разбору несколько строк. В некоторых историях русской литературы «Песни западных славян» исключались из анализа творческого пути поэта, более того, о них даже не упоминалось. Современные научные исследования ограничиваются, как правило, сопоставлением их с песнями Мериме или характеристикой «народного» стиля. Пушкинист С.А. Фомичев предлагает основательные рассуждения о работе поэта над циклом. Цикличность «Песен...» – факт неоспоримый, но поэтика цикла остается не исследованной и на сегодняшний день. Предложенные ниже наблюдения могут стать подступами к решению обозначенной проблемы.

Уже названия песен указывают на разность отраженных в них событий («Бонапарт и черногорцы», «Сестра и братья»). По законам цикла их необходимо привести к общему «знаменателю». Таковым можно избрать сюжетобразующие антиномии: «дом – чужбина», «родные – враги». В цикле раскрываются отношения между родными, а также чужими. Поскольку преимущественный характер отношений героев драматический, то можно предположить, что автора интересовали причины ссор, вражды, возникающих в семье, в роду, а также причины войн между народами.

Народные песни дают огромный материал. Так, в песнях поет народ о том, как муж убивает жену, потому что не верит в ее безгреховность:

Но Федор жене не поверил:

Он отсек ей голову по плечи.

Сын убивает отца, потому что не хочет отказаться от борьбы за свободу. Бонапарт хочет уничтожить черногорцев, считая их злым племенем:

«Стой! пали! Пусть каждый сбросит

Черногорца одного».

В некоторых песнях («Соловей», «Конь») отсутствует повествование, но лирические монологи героев содержат информацию о драматических событиях в их жизни (прошлой или будущей):

«Что уж скоро враг суровый

Сбрую всю мою возьмет <...>

Кожей он твоей покроет

Мне вспотевшие бока».

Таким образом, циклообразующим сюжетным мотивом является мотив вражды. Герои жестоки в отношениях с близкими, совершают клятвopреступления, разбойничают, но не забывают о душе:

«Прав ты, боже, меня наказуя!

Плоть мою предай на растерзанье,

Лишь помилуй мне душу, Иисусе!»

Вражда и раскаяние (или смирение перед наказанием) в универсальном виде получили раскрытие в девятой песне. Черногорцы забыли свою междоусобную распрю и объединились для борьбы с внешним врагом, который имел славу великого завоевателя.

Нам сдаваться нет охоты, –

Черногорцы таковы!

«Гости незваные» были разбиты не потому, что оказались плохими воинами, просто черногорцы защищали свою землю, свое «племя»:

И французы ненавидят



С той поры наш вольный край <...>

Так, наряду с трагическим мотивом вражды в цикле получает развитие и героический мотив. Оптимистическое мировосприятие славян нашло отражение в «Похоронной песне»:

Вспоминай нас за могилой,  
Коль сойдется как-нибудь;  
От меня отцу, брат милый,  
Поклониться не забудь!

Эта песня о дороге в мир иной, где встречаются и примиряются родные и враги. Если учесть, что в каждой песне содержится мотив дороги (домой или на чужбину, на битву или на свидание, с целью спасти или предать), то можно говорить о нем как циклообразующем.

Дорога жизни, представляющая собой нелегкий путь борьбы (вражды, предательства и т.п.) и смирения (раскаяния, приговора, предвидения) приводит человека к смерти, которая разрешает его жизненные проблемы. Мотив жизни и смерти как нерасторжимого единства бытия, присущий «Песням западных славян», определяет их родство с другими циклами поэта: «маленькими трагедиями», «Повестями Белкина».

Единство образной системы также становится его неотъемлемым признаком. Общим свойством для всех героев выступает их славянское происхождение. Она подчеркивается их именем, принадлежностью к народу («влах», «черногорец»), через название врага героя («бусурман», «султан»), через примечания автора, характер песни, исполняемой героем.

Дискретным (частным) «свойством» героев является их личная судьба, «вписанная» во внешние обстоятельства. Но некоторые имена героев повторяются в разных песнях, что служит поводом для сближения, соединения их в один контекст. И тогда можно говорить о наличии мини-цикла в цикле.

Так, в третьей песне – «Битва у Зенницы-Великой» – Георгий назван в числе участников неудачного похода Радивоя против «бусурманов». В трагическую минуту он думал не о своей жизни, а о спасении «родного друга» – Радивоя.

Радивой не воспользовался его конем и погиб. Что стало с Георгием – из этой песни неясно, но в одиннадцатой о нём говорится как об организаторе освободительного движения в Сербии. По мнению отца-старика, Георгий подвергает опасности не только себя, но и весь народ. Отчаянное бесстрашие было его доминирующим свойством и в сюжете о битве у Зенницы, оно же привело его к безумному поступку: Георгий в отчаянии убил отца, который пошел выдавать сына.

С той поры Георгий Петрович  
У людей прозывается Черный.

В двенадцатой песне называется другой предводитель:

Там дружину свою собирает  
Старый сербин, воевода Милош.

В исторических преданиях говорится о том, что Милош боялся славы предводителя сербов – Карагеоргия («Черного Георгия»), и, как известно, тайно убил его. Учитывая это обстоятельство, можно понять, почему песня «Вурдалак» (о неприкаянной душе) расположена автором за песней о Милошиче. Так, Георгий Черный выступает циклообразующим персонажем, переходящим из песни в песню.

Но есть еще одна немаловажная деталь, которая должна быть выявлена при характеристике цикла как композиционного единства. Речь идет о механизме «сцепления» отдельных звеньев. Тщательное прочтение песен позволяет обнаружить такие «мостики». В первой песне значимыми смысловыми единицами становятся следующие слова-образы: «кожа», «брат», «окошко», «кровля», «церковь»; во второй: «брат», «окошко», «кровля», «церковь», «река», «друг»; в третьей: «река», «друзья», отрубленная «голова», «дом»; в четвертой: «подарок», отсеченная «голова», «язык», «собака»; в пятой: «камень», «пьют», «подарками», «собака», «язык», «камень»; в шестой: «камень», «ружье», «пили», «волки», «злые», «лучше пуля»; в седьмой: «пуля легче», «враг», «сын», «могила», «брат», «рана», «ружье», «до дна», «чарка»; в восьмой: «до дна», «рана», «пулю», «могилу», «бегом», «кусточки», «собака»; в шестнадцатой: «конь», «удила», «слышу», «сдерет», «кожей».

Так, из первой песни во вторую «перекочевывают» определенные слова-образы, а во второй получают свое оформление те, которые станут содержательной частью

третьей песни. Если исключить из множества единичные слова, не повторяющиеся (или имеющие второстепенное значение) в других «цепках», то можно выстроить такой круг слов-образов: «кожа» – «кровля» – «река» – «отрубленная голова» – «язык» – «камень» – «пуля» – «рана» – «бег» – «лежать» – «пещера» – «волки» – «кости» – «рука мертвеца» – «конь» – «кожа». Содранная «кожа» как слово-образ является начинающим и замыкающим цикл.

Восприятию «Песен...» как замкнутой цепи способствуют и те «силы», которые можно назвать «центробежными». По закону симметрии точек на окружности (цикл – замкнутая цепь) против первой песни располагается девятая. Они сближаются (стремятся друг к другу) мотивом борьбы и победы. Но «отталкиваются» (стремятся друг от друга) «качеством» этой борьбы и победы: в первой торжествует враг, в девятой – полная победа черногорцев. Во второй песне и в десятой герои молятся, но первый – о спасении души (и умирает, увидев свет), второй – о смерти (и не умирает, не принимает его земля); в пятой и тринадцатой герои находятся в дороге, но один идет домой, другой – на чужбину.

Так, «Песни западных славян» представляют собой удивительное по своей архитектуре художественное создание, которое свидетельствует о системном взгляде художника на явления действительности.

## **2. «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» – ФЕНОМЕНАЛЬНЫЙ РОМАН В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

### **2.1. Номинация в романе «Евгений Онегин»**

А.С. Пушкин писал «Евгения Онегина» больше восьми лет. Из его переписки со своими друзьями можно узнать отношение автора к своему роману. В письме к А.А. Дельвигу от 16 ноября 1823 года Пушкин сообщает: «Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь до нельзя». Эта же мысль отразилась и в письме к А.И. Тургеневу: «...на досуге пишу новую поэму, Евгений Онегин, где захлёбываюсь

желчью». В письме к брату в 1824 году Пушкин называет начатый им роман лучшим своим произведением.

О романе написано бесконечное множество научных монографий и статей, в которых раскрываются общие и частные вопросы поэтики романа, история его возникновения, связи с традициями европейской и русской литературы. Главный аспект поэтики художественного произведения – образная система, в частности средства создания образов и их разновидность с точки зрения художественного содержания. Одним из средств индивидуализации образов выступает номинация: герои «получают» от автора имя собственное, а также нарицательное.

Ученые утверждают, что слова – основные единицы языка как практического сознания и орудия познания человека. А.Ф. Лосев отмечал, что «слово есть легкий и невидимый, воздушный организм, наделенный магической силой что-то особенное значить, в какие-то особые глубины проникать и невидимо творить великие события». Слова «пробиваются в глубины нашего мозга, производят там небывалые реакции, и уже по одному этому есть что-то магическое в природе слова». Так, художественный язык выступает в качестве формы существования знания как такового, его объективизации, актуализации и эстетического воздействия на читателя. Эстетическая задача реализуется в форме слова, в месте его расположения, в том, кем произносится. Слова и выражения в художественном произведении обращены не только к действительности, но и к другим словам и выражениям, входящим в строй того же произведения. Читатель воспринимает и оценивает язык художественного произведения преимущественно с точки зрения собственной культуры речи, способности понимать ситуативные значения слов в характеристике образов. Особого умения вчитываться в слова требует от современного читателя классическая литература.

В романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» художественные образы создаются множеством деталей, среди которых немаловажную роль играют их имена собственные. Помимо имени собственного герои, как и персонажи, имеют одно или несколько имен нарицательных. Характеристика романа с точки зрения номинации образов в той или иной степени содержится в богатейшей научно-исследовательской и научно-методической литературе. При всём многообразии исследовательских подходов

(этимологического, типологического, сопоставительного, функционального) названная проблема освещена не в достаточной степени. Если имена собственные как средство характеристики героев романа исследованы относительно глубоко, то другие имена героев и персонажей – нарицательные – не привлекли пристального внимания пушкинистов. Комментарии к роману, составленные Б.Л. Бродским, Ю.М. Лотманом, В. Набоковым, ориентированы на раскрытие реальной действительности в той или другой художественной детали романа, поэтому за рамками этих содержательных комментариев осталась эстетическая функция использованных автором слов или выражений.

Номинативная система языка образуется совокупностью взаимосвязанных и соотносящихся друг с другом лексических и фразеологических наименований. Тем самым слова являются основными единицами языка как практического сознания и орудия познания человека. А.Ф. Лосев отмечал, что «слово есть лёгкий и невидимый, воздушный организм, наделённый магической силой что-то особенное значить, в какие-то особые глубины проникать и невидимо творить великие события. Эти невесомые и невидимые для непосредственного ощущения организмы летают почти мгновенно. Они пробиваются в глубины нашего мозга, производят там небывалые реакции, и уже по одному этому есть что-то магическое в природе слова».

Язык как коммуникативное средство позволяет художнику сообщать свои знания другим людям. Таким образом, художественный язык выступает в качестве формы существования знания, его объективизации, актуализации и эстетического воздействия на читателя, которое предполагается самим фактом существования словесного образа.

С объективным миром художественный язык (как семиотическая система) непосредственно связан в первую очередь своими строительными материалами, то есть номинативной, лексико-фразеологической системой и т.п. Слово в художественной литературе, называя тот или иной предмет объективной действительности, играет роль своеобразного средства наречения предмета, действия, качества, отношения и т.д., то есть выступает его художественной характеристикой.

Не отражая природы предмета, название тем не менее при возникновении в своей словообразовательно-семантической структуре всё же свидетельствует об отдельных

сторонах этого предмета. Выраженные в названии признаки могут быть и несущественными, поверхностными, но всегда будут обязательно отличительными, способными охарактеризовать предмет так, каким он видится автору. В своём возникновении любое название всегда является бинарным, двучленным и состоит из того, на базе чего оно образовано, и того, с помощью чего оно образовано.

Характер номинации во многом обусловлен также и историческими причинами, изменениями в общественной жизни и в «языковом видении» человеком объективного мира. В современном русском языке явно преобладают способы образования нарицательных имен по сферам производственной деятельности, по предметам, связанным с производством, с ремеслом, с профессией, по действиям или состояниям, характеризующим общественный облик человека, его социальное положение, по идеологическим признакам, по отношению к общественному направлению, научному, идейному и художественному течению и т.п.

В художественном произведении явление номинации имеет свои особенности, главная из них – это художественная (эстетическая) заданность того или другого имени. Она реализуется в форме слова, в месте его расположения, в том, кем произносится. В номинативном аспекте лексико-семантическая структура художественного слова понимается как коммуникативно-ориентированное на адресата, читателя, концептуально обусловленное и прагматически заданное автором динамическое взаимодействие.

Системно-языковые и системно-речевые наименования выделяются на основе устойчивых словарных значений. А.Ф. Лосев отмечал, что «поле характеристики человека является наиболее обширным по содержанию и способным включать в свой состав языковые единицы других функционально-номинативных полей, так как оно отражает антропоцентризм человеческого мышления и квалификативную деятельность человеческого сознания вообще».

Слова и выражения в художественном произведении обращены не только к действительности, но и к другим словам и выражениям, входящим в строй того же произведения. В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в тесном взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки соседствующего слова, его стилистические нюансы, его связи с параллельными,

синонимическими выражениями, его звуковые переключки с другими словами – всё это учитывается и активно используется автором для художественно изобразительных и эстетических целей.

Тем, кто воспитан в традициях, где имя (собственное или нарицательное) рассматривается как явление условное, внешнее («звук пустой»), не имеющее отношения к сути образа и к смысловой сфере, трудно понять первенство имени над именуемым им, самодостаточность и суверенность имени, часто превращающегося в эмблему, символ и т.п.

Следя за историей явлений «образ – понятие – слово» в древнерусской литературе, нужно сознавать, что в ней неотъемлемо присутствие двух культур: языческой (славянской) и христианской (византийской), а это выражалось и в совмещении двух языков – народно-разговорного и литературно-книжного. Взаимное влияние языков и культур, активное в те времена, наложило отпечаток на тип и характер мышления древнего русича, а также отразилось на истории слов.

В ранних произведениях Древней Руси литературный персонаж имел характер исторический (с точки зрения происхождения). Позднее в литературу проникают имена, не связанные с историческими личностями (реальное лицо переименовывалось или представлялось в образе животного, птицы, рыбы).

Характерной чертой классицистической номинации становится имя собственное (Софья, Стародум, Скотинин и др.). «Говорящие» имена и фамилии, закрепившись в XVIII веке, получили своё «хождение» и в реалистической литературе XIX века.

Но помимо героев, именующих собственное персональное (собственное) имя, в художественных произведениях в систему образов входят второстепенные, эпизодические и так называемые внесценические персонажи. Многие из них могут иметь лишь нарицательное имя. Таковым именем может быть любого рода характеристика отношений героя с окружающим миром и его постоянных признаков (муж, сосед, князь и т.п.). Заметим, что нарицательное имя сопровождает, как правило, и героя, имеющего собственное имя.

Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин», являясь «энциклопедией русской жизни» (В.Г. Белинский), «перенаселён» персонажами, количественный состав их,

приблизительно, превышает цифру «сто». Если провести определённую систематизацию героев по их именам, то можно выделить несколько разрядов (или групп) персонажей.

Первую группу составляют имена, обозначающие сословную принадлежность героев. В свою очередь эта группа подразделяется на несколько подгрупп. К первой подгруппе в социальной группе относятся имена, характеризующие лиц дворянского происхождения. Это «барин», «княжна», «князь», «княгиня». Например,

Встречает их в гостиной крик  
Княжны, простёртой на диване.

Ключница, которая служила у Онегина, объясняет Татьяне:

... «А вот камин;  
Здесь барин сживал один»

Или:

Князь подходит  
К своей жене и ей подводит  
Родню и друга своего.  
Княгиня смотрит на него...

Вторую подгруппу составляют имена, характеризующие лиц воинского звания. Это такие, как «кавалергард», «гусары», «сержант», «командир», «улан», «форейтор», «генерал». Например,

А глаз меж тем с неё не сводит  
Какой-то важный генерал

Или:

Бренчат кавалергардов шпоры,  
Летают ножки милых дам...

Третью подгруппу составляют имена нарицательные, характеризующие ремесленников, мещан и служащих: «купец», «разносчик», «извозчик», «хлебник», «управитель», «ямщик», «приказчик», «актриса», «гувернёр», «гувернантка». Например,

Непостоянный обожатель  
Очаровательных актрис <...>



Встаёт купец, идёт разносчик,  
На биржу тянется извозчик.

И последняя, четвёртая подгруппа в этой группе – это номинации, характеризующие крестьянское сословие: «лакей», «швейцар», «ключница», «няня», «служанка», «пастух», «кормилица», «кучер». Например,

И няня девушку с мольбой  
Крестила дряхлую рукой.

Или:

Ещё усталые лакеи  
На шубах у подъезда спят.

Вторую группу имён нарицательных составляют номинации, характеризующие родственные отношения героев. К ним относятся такие слова, как «дядя», «отец», «супруг» («муж»), «жена», «мать» («маменька»), «дочь» («дочка»), «сестра», «кузина», «внук», «жених», «свекровь», «тётя» («тётка», «тётушка»). Например,

Она ласкаться не умела  
К отцу, ни к матери своей.

В третью группу имён нарицательных входят слова, характеризующие индивидуальное качество героя. Сюда можно отнести следующие определения: «повеса», «педант», «кокетка», «красавица», «причудница», «расточитель», «франт», «мечтательница» и другие. Например,

Так думал молодой повеса  
Летя в пыли на почтовых.

Или:

Онегин был, по мнению многих  
Судей решительных и строгих,  
Учёный малый, но педант.

Четвёртую группу слов-характеристик составляют такие, которые отмечают возраст героя: «старик», «юноша», «отрок», «отроковица», «девица», «девочка», «старушка». Например,

Послушайте ж меня без гнева:

Сменит не раз младая дева  
Мечтами лёгкие мечты.

Или:

Старик, имея много дел,  
В иные книги не глядел.

Помимо вышеперечисленных групп в произведении встречаются ситуативные наименования. Они служат идентификации персонажа по ситуации или по выполнению им (героем или персонажем) какой-то роли. К ним относятся такие номинации, как «гости», «соседи», «селянин». Например,

И за столом у них гостям  
Носили блюда по чинам.

Таким образом, приведённые примеры подтверждают замеченное Белинским свойство романа – «энциклопедизм». Особого исследовательского внимания заслуживают имена нарицательные, характеризующие родственные отношения, так как именно они составляют событийную основу романа.

Слова-номинации, обозначающие родовые и семейные отношения, безусловно, самые древние. Их рассмотрение можно начать с любого имени, но наиболее значимым в семейной иерархии лицом является отец, поэтому помещённые ниже наблюдения связаны с этим именем.

Отец – праславянское слово, производное от \*otъ, которое соотносится с церковнославянским «отчий», что предполагает семантическую связь с «отче» – «отец» – «Бог». В словаре В.И. Даля приведено следующее толкование слова «отец»: «у кого есть дети; родитель, тятя, батюшка, батя, батька, папа папаша, папенька. Бог, Создатель, Творец. Почёт, придаваемый духовенству. Родоначальник, предок, прародитель. Благодетель, кормилец, покровитель. Старший, первый или главный. Корень, основание, начало, источник...» В «Большом толковом словаре русского языка» отмечено четыре значения этого слова: «1. Мужчина по отношению к своим детям. 2. Самец по отношению к своему потомству (чаще у животных). 3. Употребляется только во множественном числе – отцы: о предшествующем поколении, предках. 4. Отцом

называют того, кто заботится о ком-либо, находящемся в зависимости от него; покровитель, благодетель».

В романе «Евгений Онегин» слово «отец» используется автором и героями много раз. Будучи многозначным словом, в тексте романа оно приобретает то или иное значение, а следовательно, выражает разность или общность оценки Пушкиным того или иного персонажа.

Первым из отцов на страницах романа появляется отец Онегина:

Служив отлично-благородно,  
Долгами жил его отец,  
Давал три бала ежегодно  
И промотался наконец.

Из приведённой характеристики следует, что отец Онегина не думает о материальном благополучии своего сына, не обеспокоен его будущим, живёт только настоящим и только своими интересами. Он предстаёт в воображении читателей не как домогосподский глава семейства, а как человек мужского рода по отношению к своему сыну, или, используя определение В. Даля, он назван отцом лишь по причине наличия ребенка, который после рождения находился на попечении у кого угодно («Судьба Евгения хранила»), только не у отца. В другом контексте автор указывает на то, что Онегин

...умел судить о том,  
Как государство богатеет,  
И чем живет....,

но отец

...понять его не мог  
И земли отдавал в залог.

В данной ситуации Пушкин использует слово «отец» уже в ином смысле: он характеризует разность взглядов сына и отца как принадлежащих разным поколениям, и даже разным экономическим системам, что свидетельствует о глубине разобщенности между родными людьми. Так, практически отсутствует связь Онегина со своим отцом, шире – с родом.

В третьей ситуации слово «отец» по отношению к родителю Евгения Онегина используется автором уже с другой художественной задачей. Когда

...отец его скончался,  
Перед Онегиным собрался  
Заимодавцев жадный полк.

В какой ипостаси выставлен отец героя, можно предположить, используя еще одну характеристику в романе: «Долгами жил его отец». То есть чем жил сам, то и оставил в наследство своему сыну. Наследовать чему-то – значит получать в чем-то опору. И в этом смысле наследство обладает функцией благодетельства. Отец Онегина благодетельствовал своего сына долгами. Отсюда слово «отец» в значении «благодетель» использовано автором в ироничном плане. Нельзя не увидеть в этой иронии автора над Онегиным, возможно, самоиронию: материальные затруднения семейства Сергея Львовича Пушкина были довольно подробно известны читателям-современникам.

В романе отражено представление об отце, сложившееся у Онегина в результате его жизненной практики:

Когда бы жизнь домашним кругом  
Я ограничить захотел;  
Когда б мне быть отцом, супругом  
Приятный жребий повелел...

Стоящее после слова «отец» слово «супруг» вступает с ним в семантические связи и своим значением корректирует его значение. Так, Онегин считает, что быть отцом – значит исполнять обязанности родителя, а это обстоятельство ограничивает его свободу как мужчины, то есть отцовская повинность в его представлении подобна повинности супруга, иначе – находящегося в упряжке, лишённого свободы. Это еще одно ситуативное значение слова «отец» в романе.

В характеристике отца Татьяны Лариной смыслом наделены все ее слагаемые:

Отец её был добрый малый,  
В прошедшем веке запоздалый;  
Но в книгах не видал вреда;

Он, не читая никогда,  
Их почитал пустой игрушкой.

Сочетание слов «отец» и «малый» наводит на мысль о том, что Дмитрий Ларин не является отцом семейства (по Пушкину: «сам большой»). Указание на принадлежность к «прошедшему» веку подтверждает эту гипотезу. XVIII век, как пишут историки, был «матриархальным», то есть власть как в быту, так и в управлении государством принадлежала женщинам. «Добрый малый» отец Татьяны действительно жил под покровом супруги, о чем подробно описано в романе. Но в приведенной цитате раскрывается очень значимое мнение Ларина о книгах, которые так любила его старшая дочка. Автор подводит читателя к предположению, что Татьяна читает романы с позволения отца. (Напомним, что жена Ларина стала управлять хозяйством также с его молчаливого согласия: он не препятствовал тому, чтобы она нашла в этом утешение после столичной жизни). Отсюда можно сделать вывод, что слово «отец» в процитированном выше тексте употреблено в ироничном плане: Дмитрий Ларин не «главный», не «большой» в семье.

Не однажды в романе слово «отец» используется в форме множественного числа.

В тени хранительной дубравы  
Он разделял её забавы,  
И детям прочили венцы  
Друзья-соседи, их отцы.

Речь в цитате идет о детских годах Ольги и Ленского. Отцы предсказывают своим детям их будущее. В словаре В. Даля слово «отцы» используется в сочетании с другими словами – «святые отцы», «отцы церкви». В описываемой ситуации отцы Ольги и Владимира уподобляются святителям, толковавшим православное учение. Безусловно, это слово приобретает ситуативную ироническую окраску: предсказание отцов (толкование будущего детей) оказалось ложным. Так, автор склоняет читателя к невольному размышлению о ложности всякого рода предугаданий будущего: жизнь человека, по мнению Пушкина, находится во власти случая, который есть не что иное, как «бог-изобретатель».

Похожее ситуативное значение слова «отец» можно выявить в следующих словах няни:

Недели две ходила сваха

К моей родне, и наконец

Благословил меня отец.

Здесь называется самый главный поступок отца, который остался в памяти няни Татьяны: это ритуальное поведение отца как покровителя, как заступника своей дочери. Благословлять – значит желать блага, добра, благодати, то есть помощи, ниспосланной свыше. Он истинный отец семейства, старший из рода, в своем роде божество, что вызывает ассоциацию с Богом-отцом. Эта ситуативное значение слова «отец» в характеристике отца няни невольно противопоставляется описанным выше характеристикам отцов Татьяны и Онегина. Пушкин через это слово как бы проводит параллель между отцом крестьянки и «просвещёнными» отцами, которые равнодушны к своим детям, и, как следствие, прерывается связь между отцами и детьми. Не случайно автор вводит в повествование монолог Татьяны, в котором она признается Онегину, что мечтает вернуться в родной дом, где находится могила «милрой нянюшки», которая благословляла ее («И няня девушку с молитвой // Крестила дряхлою рукой») вместо родителей.

Остановимся еще на одном примере использования в романе слова «отец». Мать Татьяны в беседе с соседом жалуется:

«Ох, мой отец! Доходу мало». –

«Довольно для одной зимы,

Не то уж дам хоть я займы».

Соседка называет соседа «отцом», и это не что иное, как фамильярное обращение, которое широко использовалось в разговорной речи. Но любопытна самая ситуация его использования и ответная реплика соседа. В единстве они порождают вполне определенный смысл. Выражение «Ох, мой отец» по своей форме напоминает слова из письма Татьяны: «мой ангел ли спаситель». Поскольку сосед предлагает в трудную для Лариной ситуацию свою помощь, то он в отношении к ней выступает в роли спасителя.

Подводя итоги проведенным наблюдениям за использованием слова «отец» в романе Пушкина «Евгений Онегин», хочется сказать лишь следующее: роман таит в себе бездну смысла; вдумчивому и чуткому к слову читателю остается лишь изумляться и восхищаться авторским виртуозным владением языком.

Особого рассмотрения заслуживают и другие имена нарицательные, обозначающие родственные отношения. К таковым относятся наименования «дядя» и «тётя» («тётушка»). Они также становятся одним из важных средств, с помощью которого автор передаёт своё отношение как к ситуации, в которой оказались герои, так и к самим героям.

Повествование в романе предваряется размышлением главного героя о своём дяде, который знал «правила» жизни и даром свое наследство отдавать не стал:

Когда не в шутку занемог,  
Он уважать себя заставил...

У Онегина был дядя, а у Татьяны – тётушка в Москве:

... К старой тётке,  
Четвёртый год больной в чахотке,  
Они приехали теперь.

Дядя Онегина и тётушка Татьяны участвуют в обустройстве судьбы героев, и роли их, думается, совпадают: они обеспечивают материальное благополучие героев, но отнюдь не духовное богатство. Онегина, как предположил сам автор,

Хандра ждала его на страже,  
И бегала за ним она  
Как тень иль верная жена

Дискомфортно чувствовала себя Татьяна в Москве «на ярмарке невест»:

Татьяна смотрит и не видит,  
Волнение света ненавидит;  
Ей душно здесь... она мечтой  
Стремится к жизни полевой...

Эта роковая роль указанных персонажей обусловлена авторским пониманием лексико-семантического значения слов «дядя» и «тётя». В словаре В.И. Даля одним из

значений слова «дядя» является «наставник, присматривающий за детьми». Так, дядя может оказывать насильственное воздействие на воспитуемых, что вполне соответствует ситуации романа: дядюшка заставляет Онегина подчиниться его воле, а потом он сможет устроить свою жизнь благополучно (в материальном плане).

Слово «тётя», помимо его основного значения – «второе родство: сестра отца или матери», – имеет и другое: «та, которая заменяет мать, иначе мачеха». Главный интерес мачехи, как известно из народных сказок, выгодно пристроить падчерицу. Этим, собственно, и озабочена тётушка Алина, а также вся родня Татьяны. Они привезли её на бал для показа женихам:

А глаз меж тем с неё не сводит  
Какой-то важный генерал.  
Друг другу тётушки мигнули,  
И локтем Таню враз толкнули...

Известно, что у московских тётушек есть свои дочки на выданье (они о своих победах и мечтах сокровенных делятся с Татьяной), но в тексте автор опускает рассмотрение ситуации выбора женихов для дочерей: все тётушки думают, как найти скорее жениха Татьяне. Справедливости ради нужно отметить, что мать Татьяны тоже хочет выдать замуж дочь, так как плохо шли ее хозяйственные дела. В этом смысле мать уподобляется мачехе, или тётушке. И здесь нет противоречия, потому что Татьяна никогда не была близка матери, не «ласкалась» к ней –

Она в семье своей родной  
Казалась девочкой чужой.

Таким образом, носители характеристик «дядя» и «тётушка» как обозначающих «второе родство» «участвуют» в разрешении ситуаций, в которых оказались герои. Неприязненное отношение последних к дяде и тётям подмечает автор по той причине, что в его героях отсутствуют меркантильность и корысть как самые низменные человеческие пороки.

Сложным для интерпретации является нарицательное имя «сестра». Оно неоднократно используется в романе. Её введение обусловлено событийной фабулой: в романе повествуется о семействе Лариных, состоящем из родителей и двух дочерей –



сестёр. Во второй главе (её условное название «Деревня») XXIII строфа заканчивается и начинается XXIV этим словом:

Позвольте мне, читатель мой  
Заняться старшею сестрой.  
Её сестра звалась Татьяна...  
Впервые именем таким...

Так, «сестрой» названа Татьяна, уточняется её старшинство по отношению к Ольге, то есть автор как бы дважды подчёркивает через слово «сестра» некую, условно говоря, «вторичность» Татьяны-дочери в отношении к Ольге. Это предположение оправдывается в XXV строфе:

Итак, она звалась Татьяной.  
Ни красотой сестры своей,  
Ни свежестью её румяной  
Не привлекла б она очей.

В строфе XLII шестой главы (о событиях после дуэли) Ольга тоже стоит на первом месте:

И мыслит: «Что-то с Ольгой стало?  
В ней сердце долго ли страдало,  
Иль скоро слёз прошла пора?  
И где теперь её сестра?»

Разность, или разобщённость, сестёр раскрывается автором и в другой ситуации:

Дверь отворилась. Ольга к ней  
Авроры северной алей  
И легче ласточки, влетает...  
Но та, сестры не замечая,  
В постели с книгою лежит.

Сблизило двух сестёр несчастье – гибель Ленского. Они стали подругами:

Бывало, в поздние досуги  
Сюда ходили две подруги  
И на могиле при луне,

Обнявшись, плакали оне.

В древнерусской литературе семантическое развитие слова «подруга» подтверждает, что прежде, чем получить значение «приятельницы», оно обозначало самого близкого человека.

Таким образом, номинация «сестра» в романе Пушкина характеризует в Татьяне и Ольге только то, что они дочери одних родителей, родственных чувств между ними не существует. Татьяна, будучи уже в столице, не вспоминает Ольгу, как и Ольга забыла всех после своего замужества и отъезда.

Помимо странных сестринских отношений Татьяны и Ольги автор в романе характеризует мир старшего поколения сестёр. У матери Татьяны и Ольги есть двоюродные сёстры, которых автор называет «кузинами»:

Но в старину княжна Алина,  
Её московская кузина...

Или:

«Надолго ль? Милая! Кузина!  
Садись – как это мудрено!..

«Кузина» – французское слово. Его применение в тексте может отражать авторский замысел в отношении тех, кто его употребляет и кого оно характеризует. В первой цитате, содержащей эту номинацию, его «использует» Прасковья, мать Татьяны, говоря о московской сестре. Главным достоинством «московской кузины» были её обширные познания в области любовных романов. Как следует из третьей цитаты, интерес Алины в этой сфере не пропал, хотя она сама признаётся: «...уж никуда не годна я...».

Во втором случае это слово также использует Алина в своём радостном приветствии: «Rachette!», которая ей представляется героиней какого-то романа («Ей-богу, сцена из романа...»). На просьбу Прасковьи обратить внимание на её дочь «московская кузина» отреагировала («Ах, Таня, подойди ко мне...»), но тут же снова «переключилась» на более близкий и хорошо знакомый ей разговор о Грандисоне, который её «в сочельник навестил». Она готова была рассказать и о другом её избраннике, но вовремя спохватилась:

«А тот... но после всё расскажем,

Не правда ль?..»

Приведённые наблюдения дают основания сформулировать авторскую позицию в отношении «московской» сестры–кузины. Алина, читая французские романы, своё отношение к сильному полу и поступки соотносила с героями романов, следуя им. Отметим, что Татьяна так же, как и тётушка, любила читать французские романы, но о своих душевных переживаниях ни с кем из «московских кузин» не делилась, считая это «заветным кладом»:

Заветный клад и слёзы счастья  
Хранит безмолвно между тем  
И им не делится ни с кем.

В романе употребление имени «сестра» тесно связано с другим – «дочь». Сёстры Ларины по отношению к своим родителям являются дочками. Это нарицательное имя также используется Пушкиным неоднократно в тексте романа. Как и другие номинации, оно обладает большим семантическим полем.

Заметим, для отца Татьяна «дочка», а для матери – «дочь». Можно предположить некоторую разность в отношении обоих родителей к своей дочери. Отцу Татьяна не доставляла проблем (он «в книгах не видал вреда»), и он не заботился о её воспитании. Их отношения – это отношения отца-родителя и дочери-ребёнка. На долю матери Татьяны выпали хлопоты об «устройстве» Тани, о ее выгодном замужестве. Отсюда столь отстранённо-холодная, официальная её реплика:

«А это дочь моя, Татьяна»

В первой главе автор характеризует столичные балы и даёт совет-предостережение «маменькам» об их дочерях:

За дочерьми смотрите вслед:  
Держите прямо свой лорнет!  
Не то, ... не то, избави боже!

Автор недвусмысленно сказал, что на балу «маменьки» в «свой лорнет» не смотрят за дочерьми, а заняты собой:

Верней нет места для признаний  
И для вручения письма.

О вы, почтенные супруги!

Вам предложу свои услуги...

Определение «почтенные» синонимично «уважаемые» по заслугам, по чести. Но почтение к супругам со стороны других не исключает, по мнению автора, их увлечений (тайной любовной переписки) другими мужчинами и женщинами. В этом смысле «дочери» могут быть соперницами «маменек», и именно поэтому автор иронично предостерегает последних о возможном увлечении их супругов.

Использованное автором слово «дочка» во множественном числе тоже ситуативно: оно употребляется при характеристике деревенских отношений.

Богат, хорош собою, Ленский

Везде был принят как жених;

Таков обычай деревенский;

Все дочек прочили своих

За полурусского соседа...

Ниже по тексту автор описывает, как отцы настраивали дочек на интригу с Ленским: просили их разливать чай и шептали на ухо: «Дуня, примечай!».

В тексте обнаруживается ещё один пример использования Пушкиным слова-имени «дочки» во множественном числе:

Их дочери Таню обнимают.

Младые грации Москвы...

Как и в предыдущих примерах, слово «дочки» употреблено автором в связи с типичной характеристикой «тайных помыслов», «чужих и своих побед, надежд, шалостей, мечтаний» юных дев.

Таким образом, семантические поля имени «дочки» «смыкаются» в романе на следующем: «дочками» автор называет тех, у которых есть теплые семейные узы, которые искренни со своими родными. Имя «дочь» и «дочери» отражают формальное родство матерей и дочерей.

Слово «брат» в романе используется не так часто, как, например, «дева» или «поэт», но обладает различной эмоциональной окраской; через это слово автору удаётся передать самые тонкие нюансы характера мыслей и чувств героев, а также их

ситуативных поступков. Заметим, что это слово может обозначать не только родство по крови, но и родство по профессии (братья по перу), родство по вере (братья во Христе), родство по судьбе, по духу и т.п.

Один из самых интересных эпизодов в сюжете романа – бал в доме Лариных. Среди многочисленных гостей, названных автором, наибольший интерес вызывает у читателей его брат:

Мой брат двоюродный, Буянов,  
В пуху, в картузе с козырьком  
(Как вам, конечно, он знаком)

Буянов является героем поэмы Василия Львовича Пушкина – дяди автора «Евгения Онегина», которая называется «Опасный сосед». По своему характеру Буянов оправдывает фамилию. Он попадает в скандальные истории, но не унывает и не отчаивается, живёт весело. Буянов, как «сын» дядюшки, мог быть назван автором своим двоюродным братом. Но, думается, не только это обстоятельство повлияло на использование слова «брат» в тексте романа. Автор, рассказывая о себе, не раз напоминал о своём весёлом нраве, любви к пирушкам, балам, «юным жёнам». Так, через указание на братскую связь с Буяновым автор иронично характеризует себя и расширяет текст самого романа.

Другой пример использования Пушкиным слова «брат» подтверждает широту семантического поля самого слова, а также раскрывает авторский взгляд на события. Так, автор рассуждает о чувстве Татьяны к Онегину после дуэли:

Она должна в нём ненавидеть  
Убийцу брата своего;  
Поэт погиб...

Стоящее в тексте рядом с именем «брат» имя «поэт» может подчёркивать сущность братского родства Татьяны и Ленского. Оно, по замыслу автора, заключается в их родственной идеальной природе: они оба «задумчивые мечтатели». Так автор говорил о Ленском:

Но что бы ни было, читатель,  
Увы, любовник молодой,

Поэт, задумчивый мечтатель,  
Убит приятельской рукой!

О Татьяне:

Задумчивость, её подруга  
От самых колыбельных дней,  
Течение сельского досуга  
Мечтами украшала ей.

Онегин в монологе-исповеди перед Татьяной заверял ее:

Я Вас люблю любовью брата...

Любовь брата, или братская любовь, характеризуется, в первую очередь, заботой о благополучии родного человека. И действительно, Онегин не воспользовался доверчивостью Татьяны, написавшей ему любовное письмо, и, как старший брат, преподал ей урок. Но этими предположениями не раскрывается семантика разбираемого слова, потому что приписка

И может быть, ещё нежней

заставляет предположить ещё какую-то любовь (любовное чувство), которое испытывает Онегин к Татьяне.

Итак, Онегин любит Татьяну «любовью брата», следовательно, она для него сестра. Но сестра не кровная, а названная. Названные брат и сестра – это те, кто роднится по причине какого-то общего свойства: таковыми, например, называются «крестовые» брат и сестра. Отсюда можно предположить, что Онегин признаётся, как христианин, в любви к ближнему своему (вторая христианская заповедь), и этим «ближним» является Татьяна. Но, как бы подумав, уточняет, что его чувство несколько отличается от братской (христианской) любви своей нежностью. Синонимом слова «нежный» можно считать слово «чувственный». Чья любовь может быть более чувственной (страстной), нежели братская?

Чтобы «добраться» до какого-то смыслового наполнения этого выражения, можно обратиться к функциональным характеристикам словосочетания «названная сестра», или «посестра» мужчины, приведённым в словаре В.И. Даля: «это брань, нареканье,

любовница». Значит, любовь Онегина, отличающаяся от братской любви, может быть любовью мужчины к женщине, которая является не женой, а любовницей.

Таким образом, слово «брат» помогает понять читателям игру и позёрство Онегина, от которых у Татьяны при воспоминании о них «стыла кровь».

Семейные отношения складываются тогда, когда возникает семья. «Основоположниками» семьи являются муж и жена. В романе «Евгений Онегин» описываются автором многие семьи (Лариных, Онегиных, Скотининых, Зарецких и др.), поэтому он прибегает к использованию таких имен нарицательных, как «муж» и «жена», «супруг» и «супруга», «чета». По существу, «муж» и «супруг», как и «жена» и «супруга» – лексические синонимы, но в одних ситуациях Пушкин использует слово «жена» для характеристики «женской половины» четы, в других – «супруга», что может свидетельствовать о каких-то смысловых нюансах, понятных автору.

Отметим, что в высшем свете не принято было использовать слово «жена» в публичном разговоре. В романе имя «жена» используется мужем Татьяны в той ситуации, когда отвечает на вопрос Онегина о некой даме:

Князь на Онегина глядит.

«Ага! – давно ж ты не был в свете.

Постой, тебя представлю я». –

«Да кто ж она?» – «Жена моя».

Читатели знают о благородном чувстве мужа Татьяны к ней, и его разговор с Онегиным имеет частный характер. Муж боготворит свою жену (выражение «жена моя» синонимично выражению «ангел мой»). «В древности слово «жена» обозначало и полноправного члена общества (женщину), и супругу, хозяйку дома». Корень слова «жена» восходит к греческому «рождаю», что сближает это слово с представлениями о жизненной основе, которая, в свою очередь, соотносится с божеством. Можно вспомнить, что мать Иисуса Христа – Мария – именуется в канонических текстах «женой» Бога.

Пиитетное отношение Пушкина к слову «жена» обнаруживается во многих его стихотворениях («Вакхическая песня», «Отцы-пустынники»), а также в письмах к Н.Н. Гончаровой. Синонимом «жена» в письмах Пушкина выступает выражение «ангел мой».

Так, имя «жена», данное генералом Татьяне, в описанном случае сближается по смыслу со словом «ангел» и выражает отношение к Татьяне её старого, «изувеченного в сражениях» мужа.

Заметим, что поведение Татьяны в ситуации встречи с Онегиным на балу в Петербурге несколько странное. Эта, так сказать, сдержанность, скрытность обозначена автором: Татьяна всем видом своим подчеркнула, что Онегин ей не интересен:

У ней и бровь не шевельнулась,  
Не сжала даже губ она.  
Потом к супругу обратила  
Усталый взгляд, скользнула вон.

Так, она для мужа «жена»: он её любя боготворит; для Татьяны муж, в понимании автора, – «супруг», и она с честью исполняет свой долг перед ним, ничем не компрометирует ни себя, ни мужа в глазах присутствующих на балу.

Чтобы понять причину разности в использованных автором словах «жена» и «супруг», обозначающих семейное родство, необходимо привлечь историческую справку. «Обращаясь к своей «половине», мужчина в XIV веке называл её и «женой», и «жёнкой», и «женщиной». Но уже после XV века социальные, имущественные и брачные отношения стали оформляться разными терминами. В церковной традиции такие попытки возникли много раньше: по типу греческих слов было образовано славянское «супруги», что обозначает «идущие в общей упряжке», иначе «не свободные».

Приведённые сведения помогают понять, почему автор назвал мужа Татьяны «супругом», он как бы напоминает нам, что Татьяна вышла замуж поневоле.

В другой ситуации Пушкин использовал слово «муж» для номинации генерала:

Приходит муж. Он прерывает  
Сей непристойный tete-a-tete.

Здесь, по-видимому, автор акцентирует внимание на другом значении этого слова – хозяин дома, мужчина. Верность данной гипотезы могут пояснить другие слова в этой строфе: «он прерывает». Так, Онегин-гость должен подчиниться воле хозяина, даже осознавая своё превосходство над хозяином-мужчиной, потому что любим его



женщиной. Думается, что в этой сцене автор усиливает свою иронию над Онегиным, которая вырывается на поверхность в последних стихах:

И здесь героя моего  
В минуту, злую для него,  
Читатель, мы теперь оставим...

Несколько иной смысл прочитывается в слове «муж» в другом контексте:

«Где пятна слёз? Их нет, их нет!  
На сём лице лишь гнева след...  
Да, может быть, боязни тайной,  
Чтоб муж иль свет не угадал  
Проказы, слабости случайной...»

Это рассуждения Онегина о реакции Татьяны после объяснения с ним. Для Онегина слова «муж» и «супруг» не имеют отличий, в его представлении, оба имеют один смысл – обозначают несвободу мужчины.

«Когда бы жизнь домашним кругом  
Я ограничить захотел;  
Когда б мне быть отцом, супругом  
Приятный жребий повелел...»

Сложность семантических полей номинаций «жена» и «муж» обнаруживается и в последующих его словах:

«Что может быть на свете хуже  
Семьи, где бедная жена  
Грустит о недостойном муже  
И днём и вечером одна;  
Где скучный муж, ей цену зная  
(Судьбу однако ж проклиная)  
всегда нахмурен, молчалив,  
Сердит и холодно-ревнив!»

В описанной ситуации муж назван героем как «недостойный», то есть не исполняющий супружеских обязанностей, не хозяин, не мужчина своей женщины.

Помимо характеристики супружеских отношений Татьяны и мужа автор подробно останавливается на рассказе о матери и отце героини, их супружеской жизни. Так, описывая любовь Татьяны к французским романам, автор как бы попутно характеризует отношение к ним ее родителей: первый их не читал никогда, а

Жена его ж была сама  
От Ричардсона без ума.

Для отца мать Татьяны – жена, а для матери отец всегда оставался супругом:

В то время был ещё жених  
Её супруг...

Или:

Рвалась и плакала сначала,  
С супругом чуть не развелась.

Отметим, что умершего Дмитрия Ларина оплакивает не супруга, а «верная жена»: узы, связывающие Лариных, утратили свою силу, и Пушкин акцентирует на этом внимание читателей.

Таким образом, проведённое наблюдение за использованием автором слов-характеристик «муж», «жена», «супруг», «супруга» позволяет сделать вывод о том, что эти имена обладают широкими семантическими полями, в контексте они могут приобретать значения антонимов и становиться средством выражения авторской позиции по отношению к героям.

Наряду с другими именами нарицательными, обозначающими родство, автор использует имя-характеристику «внук». Оно встречается трижды на страницах романа, в том числе в размышлениях автора. В первом случае слово использовано во множественном числе и включено в пафосное лирическое рассуждение автора о значимости «волшебного гласа Адриатических волн» для влюблённого поэта:

Он свет для внуков Аполлона.

В приведённой издателями сноске «внуки Аполлона» трактуются как «поэты». Действительно, если прародитель – «бог солнца и покровитель искусств», то его внуки призваны служить искусству под его покровом и славить солнце. Отметим, что во многих стихотворениях самого Пушкина названный мотив находит своё художественное

воплощение («Вакхическая песня»), а лирический герой служит искусству жертвенно по требованию Аполлона:

Пока не требует поэта  
К священной жертве Аполлон...

Таким образом, слово «внук» в данной ситуации использовано автором с целью определения родовой (роковой) зависимости поэтов от божественной воли: их судьба – служение высокому искусству, «солнцу святому».

Во второй ситуации семантическое наполнение слова кажется несколько иным. Татьяна, написав письмо Онегину, обратилась с просьбой к няне:

«Ах, няня, сделай одолженье...  
Итак, пошли тихонько внука  
С запиской этой к О... к тому...  
К соседу...»

Так внук няни становится связующим звеном между Татьяной и Онегиным. Её послание производит на Онегина впечатление, а его искренность

В волненье привела  
Давно умолкнувшие чувства.

Иначе, любовное письмо Татьяны напомнило Онегину о его прошлых любовных чувствах. В этом смысле внук, условно говоря, «соединил» живущую в памяти и настоящую любовь.

В третьем случае использование слова «внук» предопределено философским характером размышлений автора:

Так наше ветреное племя  
Растёт, волнуется, кипит  
И к гробу прадедов теснит.  
Придёт, придёт и наше время,  
И наши внуки в добрый час  
Из мира вытеснят и нас!

Сменяемость поколений – всеобщий закон движения, в котором жизнь и смерть составляют единство. Автор подчёркивает, что не сыновья приходят и вытесняют отцов,

а внуки. Безусловно, в этой позиции проявляется объективная закономерность: на земле три поколения одновременно представляют семью, род. Исходя из содержания романа, можно предположить следующее: автор разделяет связь поколений как бы на две составляющие – материальную и идеальную. Так, наследство переходит от отца (дяди) к сыну (племяннику), а духовные ценности – к внукам. Не случайно, может быть, внук есть лишь у няни. Татьяна, отметим, не будучи родной по крови с няней, вспоминает с душевной теплотой именно её. Эта связь, по мнению автора, идеальная (истинная), а во многих дворянских семьях прерванная, так как родители не занимались воспитанием своих детей, не «открывали» им мир.

Следующие за приведённой цитатой раздумья автора связаны с его личной судьбой:

О ты, чья память сохранит  
Мои летучие творенья,  
Чья благосклонная рука  
Потреплет лавры старика!

Автор надеется на то, что найдётся в будущем «поклонник мирных Аонид», и не «потонет в Лете его строфа». Подобные размышления обнаруживаются и в стихотворении Пушкина «Вновь я посетил»:

Здравствуй, племя  
Младое, незнакомое! Не я  
Увижу твой могучий поздний возраст...  
Но пусть мой внук  
Услышит ваш приветный шум,  
Когда<...>  
Пройдёт он мимо вас во мраке ночи  
И обо мне вспомянет.

Внук привнесет в настоящее родовое прошлое. Итак, во всех случаях авторское использование слова «внук» в тексте сопряжено с понятием связи, преемственности, которая, по мнению Пушкина, является основой исторического бытия.

Пушкин – носитель и творец национальной культуры речи. Пользуясь общенародным языком своего времени, он отбирает, комбинирует, и в соответствии со своим творческим замыслом – объединяет разные средства словарного состава и грамматического строя своего родного языка. Поэтому-то читатель, в первую очередь, воспринимает и оценивает язык романа, его словесный и фразеологический состав, его грамматическую организацию, его образы, приёмы сочетания слов, способы построения речи разных действующих лиц как с точки зрения собственной культуры речи, так и с точки зрения стилистических норм современного данному художественному произведению национального литературного языка, его правил и законов развития. Роман учит его использованию языка для выражения своих эмоционально-логических оценок окружающего мира, учит видеть нюансы словоупотребления в живой речи.

## **2.2. Эстетическая функция примечаний**

А.С. Пушкин в романе «Евгений Онегин» использует все традиционные средства и приёмы создания художественного образа. К ним же ещё можно добавить и примечания автора к роману, которые значительно дополняют общую характеристику героев. Ю.М. Лотман в комментариях к «Евгению Онегину» писал о примечаниях к роману: «Весьма существенно отделить те слова, которые сделались непонятными современному читателю, от таких, непонятность которых входила в авторский расчёт и которые в пушкинскую эпоху должны были сопровождаться комментариями (это отчасти и вызвало наличие авторских примечаний к роману)».

Примечания использовались уже в русской литературе XVIII века. Как правило, они имели объяснительный, информационный характер. Так, например, Г.Р. Державин к стихотворению «Фелица» написал следующее примечание: «Фелица – имя это заимствовано из «Сказки о царевиче Хлоре» Екатерины II (образовано от лат. felicitas – счастье) <....>». «Стихи, сочинённые по дороге в Петергоф», М.В. Ломоносов сопровождал пояснениями: «Стихотворение представляет собой вольную вариацию на тему анакреонтической оды «К цикаде» <...>».

Писатели пушкинской поры – К. Рылеев, В. Кюхельбекер, Н. Гнедич – любили снабжать свои произведения историческими, этнографическими и мифологическими примечаниями, также имевшими просветительское назначение. К.Ф. Рылеев помещал исторические сведения о героях исторических дум; например, «Святополк, сын Ярополка Святославича, усыновлённый Владимиром Великим. Сей властолюбивый князь захватил великокняжеский престол и умертвил своих братьев: Бориса, Глеба, Святослава <...>». Так, пояснительные примечания к неизвестным словам и названиям стал и общим приемом в прозе и стихах того времени.

Примечания использовались Пушкиным во многих произведениях, их художественная функция в них становилась всё более заметной. Таковы «Подражания Корану» (1824), «Ода его сият. Дм. Ив. Хворостову», «Андрей Шенье» (оба – 1825). Особенно характерна «Ода...», где примечания составляют со стихотворным текстом двуединое образное целое. Уже примечания к «Кавказскому пленнику» и «Бахчисарайскому фонтану» являются дополнительными сведениями и порой сложно соотносятся с текстом, семантически обогащая его.

Примечания к «Евгению Онегину» сложились как система тогда, когда их особая роль в композиции стихотворного романа полностью осозналась автором. С этой целью он после восьмой главы написал слово «КОНЕЦ», за ним поместил «Примечания автора», а из девятой главы сделал «Отрывки из путешествия Онегина». Художественная функция примечаний как композиционного элемента всегда чувствовалась читателями и исследователями, начиная от современников до нашего времени.

В книге Н.Л. Бродского о романе Пушкина примечания получают исторические комментарии автора, что способствует пониманию их контекста.

Любопытной параллелью к «онегинским» примечаниям может послужить стихотворение П.А. Вяземского «Станция», глава из путешествия в стихах, написанное вскоре после окончания Пушкиным первой главы «Онегина». Сам А.С. Пушкин, возможно, ощущал эту «параллельность» «Станции» с «Онегиным», так как поместил в примечаниях к роману большой фрагмент из этого стихотворения («Дороги наши – сад для глаз»). Примечания Вяземского к «Станции» совершенно в духе пушкинских, тесно

связаны с литературной тематикой, и, что всего интереснее, автор, как прирождённый полемист, обыгрывает в примечаниях сами примечания, творческий процесс, жанр, «пародирует самый метод».

Вот несколько выписок из примечаний к «Станции»: «В наш исследовательский и отчётливый век – примечания, дополнения, указания нужны не только в путешествии, но и в сказке, в послании. На слово никому и ничему верить не хотят <...>Только, признаюсь, не люблю стихов занумерованных, цифры и поэзия – пестрота, которая неприятно рябит в глазах. Пускай читатель даёт себе труд отыскивать сам соотношения между стихами и примечаниями <...> Утешаюсь тем, что примечание моё назидательнее хорошего стиха». Всё это показывает, что процесс преобразования примечаний в художественный текст шёл в 1820-е годы довольно быстро. Они постепенно преодолевают эстетический «барьер несовместимости», втягиваются в художественное целое, порой сохраняя свою структуру, порой растворяясь в описательных частях.

Ю.Н. Чумаков в пособии ««Евгений Онегин» и русский стихотворный роман» рассматривает примечания «внутри художественной системы романа», ссылаясь на то, что об этом свидетельствует их позиция в окружении художественного текста, которым они усваиваются. Он предположил, что примечания А.С. Пушкина поддаются классификации, неизбежно условной в силу сложного семантического взаимодействия между фрагментами романа. Литературные мотивы в примечаниях преобладают: они составляют примерно три четверти всех примечаний. Слова, которые объясняются в примечаниях, обладают разными нюансами: это могут быть просторечия, литературные заимствования, историзмы и пр. Иностранная лексика сопровождается соответствующей орфографией.

По Ю.Н. Тынянову, Пушкин в «Онегине» делает примечания «средством полемики с критикой и пародирует самый метод» критического разбора. Думается, что литературная тема в романе состоит не только из полемики с современной критикой, она заполняет все его пространство самыми разными аспектами своей бурной жизни, превращая роман в удивительное, нерасчленимое единство жизни действительной и жизни «литературной». Этот тезис подкрепляется многочисленными примерами из глав

романа и собственно примечаний. Последние, взятые в целом, не переводят поэтическое содержание на язык понятий, но осложняют его, продолжают, преломляют, пародируют; проза и поэзия вступают между собой в диалог, стилистически подчёркивают друг друга, следовательно, порождают именно художественный контекст. В этом смысле эстетическая функция является первостепенной в примечаниях.

Более того, именно в примечаниях очень ярко проявляется авторская позиция. Так в самом начале повествования он дает яркую характеристику Евгения Онегина.

Вот мой Онегин на свободе;  
Острижен по последней моде;  
Как dandy<sup>(2)</sup> лондонский одет –  
И наконец увидел свет...

Второе примечание содержит следующее: «Dandy, фронт».

Н.Л. Бродский в своём комментарии указывал, что, несмотря на французманию русского дворянства (а Евгений «по-французски совершенно // Мог изъясняться и писал»), реально-экономические интересы в первые годы XIX века тянули молодых дворян 20-х годов к Англии, поэзия Байрона возбуждающе действовала на них. Одновременно с этим устанавливалась мода на английскую манеру одеваться. Современник Евгения, Иван Лаврецкий (герой романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо»), был англоманом и считался самым видным русским франтом.

В «Этимологическом словаре» М. Фасмера слово «фронт» в переводе с польского языка «frant» означает: «плут, шут, бродячий комедиант, глупец». Можно предположить следующее: Онегин назван франтом, который легко может изъясняться по-французски, одет по-английски, легко танцует мазурку (а мазурка – это польский танец). Одним словом, Евгений ничего русского не имеет. Но это ещё не вся ироничная характеристика:

Покамест в утреннем уборе,  
Надев широкий боливар<sup>(3)</sup>,  
Онегин едет на бульвар  
И там гуляет на просторе,  
Пока недремлющий брегет



Не прозвонит ему обед.

Примечание А.С. Пушкина: «Шляпа a'la Bolivar» – продолжение характеристики Онегина-франта, подражающего, или копирующего все иностранное.

Н.Л. Бродский считал, что либерализм Онегина подчёркнут этой деталью в наряде: шляпа в честь деятеля национально-освободительного движения в Южной Америке Симона Боливара (1783 – 1830) была модной в той среде, которая следила за политическими событиями. Шляпа a'la Bolivar означала не просто головной убор, она указывала на определённые общественные настроения её владельца. Эта шляпа была популярна и в Англии, и во Франции, и в России. Думается, что в том контексте, который Пушкин создал для характеристики героя, шляпа не столько свидетельствует о политических взглядах Онегина, а дополняет характеристику его как франта – шута.

Примечание четвёртое содержит ещё одну любопытную деталь о герое романа:

К Talon<sup>(4)</sup> помчался: он уверен,

Что там уж ждёт его Каверин.

А.С. Пушкин в четвертом примечании указывает на то, что Талон – это модный ресторатор. Блюда у него в ресторане были из французской кухни и «со всего света»: здесь и английские ростбифы, и трюфеля, и лимбургский сыр из Бельгии, и экзотические ананасы. Еда тоже является своеобразным средством характеристики мира человека, поэтому видно, что Онегин любит всё иностранное в области кулинарии, а вот русский брусничный морс, который подавали в доме Лариных, он не привык пить:

Боюсь: брусничная вода

Мне не наделала б вреда.

В первой главе читатель узнаёт, что Онегин регулярно посещал театры. Но, оказывается, и эта светская среда уже наскучила Евгению. Внешний вид «говорит» о его состоянии:

Ужасно недоволен он;

С мужчинами со всех сторон

Раскланялся, потом на сцену

В большом рассеянье взглянул,

Отворотился – и зевнул.

И молвил: «Всех пора на смену;  
Балеты долго я терпел,  
Но и Дидло мне надоел<sup>(5)</sup>.

В примечании: «Черта охлажденного чувства, достойная Чайльд-Гарольда. Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной». Шарль Луи Дидло (1767 – 1837) ставил балеты на мифологические темы, позже на темы А.С. Пушкина. Его балеты тяготели к историзму в соединении с интересом к фантастике, фольклору. Так, автор в очередной раз отмечает, что его героя не интересует ни национальная история, ни народная словесность, ни... творчество Пушкина, сочинителя романного героя.

Есть ещё одно примечание, подтверждающее, что Онегин не «дельный человек». В той же первой главе романа дается подробное описание кабинета Евгения. Своё внимание автор сосредоточил на щётках для ногтей. Далее он приводит в пример случай из жизни знаменитого французского писателя и философа XVII века Ж. Ж. Руссо:

Руссо (замечу мимоходом)  
Не мог понять, как важный Грим  
Смел чистить ногти перед ним,  
Красноречивым сумасбродом<sup>(6)</sup>.

А в примечании Пушкин пересказывает эпизод из «Исповеди» Руссо: «Войдя однажды в комнату, я застал его за чисткой ногтей щёткой, нарочно для того сделанной, – труд, который он гордо продолжал передо мною». Ф. М. Гримм (1723 – 1807) – это литературный корреспондент европейских монархов, франт, тщательно следивший за красотой своих ногтей. (Заметим, что А.С. Пушкин тоже имел красивые, ухоженные ногти. Подтверждением этого является его портрет в исполнении О. Кипренского, на котором поэт изображён с красивыми длинными ногтями.) Автор считает, что

Быть можно дельным человеком  
И думать о красе ногтей:

Но Онегин не дельный человек («труд упорный ему был тошен»), поэтому его стремление к красоте ногтей и было его делом, которое роднит его с кокеткой-

женщиной. И в последующих словах автора уже звучит прямая ирония над Онегиным: он сравнивает своего героя с богиней любви и красоты из древнеримской мифологии:

Он три часа по крайней мере  
Пред зеркалами проводил  
И из уборной выходил  
Подобный утренней Венере,  
Когда, надев мужской наряд,  
Богиня едет в маскарад.

Анализ отдельных примечаний свидетельствует о том, что они содержат существенные характеристики героя романа, которые отсутствуют в тексте глав. В этой характеристике героя слышится не просто ироничный, а развенчивающий героя голос автора. В одном из примечаний Пушкин вскользь упомянул имя героя Байрона: Евгений Онегин обладал тем же охлажденным чувством, что и Чайльд Гарольд. Так автор «вписывает» образ Онегина в среду литературных героев. Целая галерея литературных персонажей возникает в сознании читателей под влиянием строк романа, которые характеризуют круг чтения Татьяны. Примечания становятся средством включения в роман чужого текста, что приводит к рождению оригинального интертекста.

### 2.3. Интертекстуальность романа

Довольно широк круг романов и их героев, которые упоминаются в «Евгении Онегине». Так, характеризуя духовный мир Татьяны, автор перечисляет следующих героев:

Счастливой силою мечтанья  
Одушевленные созданья,  
Любовник Юлии Вольмар,  
Малек-Адель и де Линар,  
И Вертер, мученик мятежный,  
И бесподобный Грандинсон<sup>(18)</sup>.

Но читателям автор уже сказал, что Онегин,

кто б ни был он,  
Уж верно был не Грандинсон.

Таким образом, очевидным становится заблуждение Татьяны, и этим заблуждением можно объяснить ее письмо к Онегину. Здесь улавливается ирония автора по отношению к своей героине: он изображает ее всецело поглощённой чтением литературных сентиментальных романов, она полностью абстрагируется от окружающего мира и начин – вымышленных героев в окружающих людях. Она «мыслит» одними литературными героями, но Онегин живет по другой моде, по английской (как *dendi*), еще не известной провинциальной барышне, но уже покорившей столичных читательниц:

Британской музы небылицы  
Тревожат сон отроковицы,  
И стал теперь её кумир  
Или задумчивый Вампир,  
Или Мельмот, бродяга мрачный,  
Иль вечный жид, или Корсар,  
Или таинственный Сбогар<sup>(19)</sup>.

В примечаниях Пушкин дает краткие, но очень содержательные характеристики этим литературным героям. Ему необходимо сформировать у читателя представление о том, что такое английская литература, каков ее эстетический идеал, каковы у них этические черты. Так, в упомянутой повести «Вампир» фантастическое существо появляется в английском высшем свете «среди различных партий законодателей светского тона»; он равнодушно смотрит на весёлые забавы окружающих; его мёртвые серые глаза вызывают какие-то тревожные чувства у знакомых и не знакомых с ним; он развращает невинных девушек и пользуется исключительным успехом у светских красавиц.

Роман А. Радклиф под заглавием «Монах францисканской, или Пагубные следствия пылких страстей» изображает молодого человека с таинственной чёрной повязкой на голове; под этой бархатной повязкой на лбу был знак креста, лицо его, полное меланхолии и отчаяния, невольно вызывало чувство содрогания у собеседника.

О нём ходили странные слухи; он освобождал силой заклинания от мрачных сновидений; он искал смерти и не мог умереть, преследуемый роком; убийства и прочие ужасы были фоном жизни этого «вечного жида».

Пушкин называет среди читаемых в России и поэму «Корсар» Д.Г. Байрона. Ее герой – мрачный разбойник, находившейся «в борьбе с людьми и во вражде с небом», «проклинавший добродетель как источник зла, таивший в себе роковую силу». И последний кумир – Сбогар, главный персонаж романа Ш. Нодье «Жан Сбогар» (1818). Сбогар стоял во главе шайки, члены которой были «решительными врагами общественного порядка и открыто стремились к разрушению существующего строя. Провозглашая свободу и счастье, их путь сопровождали пожары, грабежи, убийства». Сбогар становится самим собой только тогда, когда уходит за пределы общества, когда один с природой или близким человеком он даёт полную свободу своим мыслям туманным, но энергичным, искренно величественным, но диким.

Уже в седьмой главе, когда Татьяна посещает пустой дом Онегина, автор вновь сталкивает свою героиню с книгами: Татьяна, оставшись одна в «молчаливом кабинете» Онегина, принялась читать его книги:

Но показался выбор их  
Ей странен. Чтенью предалася  
Татьяна жадною душой;  
И ей открылся мир иной.

Да, только здесь Татьяне открылись творения Байрона. Она начала понимать

Теперь яснее – слава богу –  
Того, по ком она вздыхать  
Осуждена судьбою властной...

Таким образом, литературная тема становится определяющей причину тех противоречивых поступков и мыслей, которые свойственны героям романа.

Другой момент проявления иронии автора над читателями и критикой – пикантные подробности сна Татьяны:

Онегин тихо увлекает <sup>(32)</sup>  
Татьяну в угол и слагает

Её на шаткую скамью <...>

В примечании 32 поэт оправдывается: «Один из наших критиков, кажется, находит в этих стихах непонятную для нас неблагопристойность». Но оправдание звучит как озорство, как насмешка автора над читателями и непросвещенной критикой.

Примечание тридцать четвертое также создано с целью выражения авторской иронии над некоторыми событиями русской жизни посредством использования «чужого» текста. В главе романа описывается день именин Татьяны:

Но вот багряною рукою <sup>34</sup>  
Заря от утренних долин  
Выводит с солнцем за собою  
Веселый праздник именин.

В примечании 34 приводятся стихи М.В. Ломоносова:

Заря багряною рукою  
От утренних спокойных вод  
Выводит с солнцем за собою  
Твоей державы новый год.

Различие в четверостишиях выдающихся поэтов заключается в последних строках: «Весёлый праздник именин» и «Твоей державы новый год». У Ломоносова это четверостишие является началом оды «На день восшествия на престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1748 года».

Комментаторы стихов Ломоносова указывают, что образ «багряной руки» нашел шутовское применение в «Евгении Онегине» Пушкина. Н.А. Бродский в комментариях к роману обращает внимание на то, что образ зари является типичным для его поэзии. Будучи лицеистом, он ученически следовал традициям XVIII века. В «Сраженном рыцаре» (1815):

Но утро денница выводит...

В «Кавказском пленнике» (1821):

Заря на знойный небосклон  
За днями новы дни возводит...

Этот же образ, без всякой пародии на Ломоносова, встречается в стихотворении лицеиста Д. П. Горчакова «Соловей»:

Меж тем Аврора выходила  
И тихо-тихо выводила  
Из моря солнце за собой.

Интересную информацию о данном заимствовании чужого текста предлагает читателю В.Н. Набоков. В первую очередь, автор обращает внимание на сам цвет руки: «Эпитет «багряный» является синонимом слова «пурпурный» и означает насыщенный красный цвет <...>

«Багряная рука» производит или должна производить на русского читателя забавное впечатление, так как гомеровская «розовоперстая Эос» теряет свою прелесть под влиянием русского эпитета «багровые руки», напоминающие о руках прачки».

Такие рассуждения вполне логичны в том плане, что примечание, то есть цифра, обозначающая умолчание, стоит над словом «рукою», а не в конце предложения. Упоминается В. Набоковым и одна из «Вздорных од» А. Сумарокова, который пародировал образы, созданные Ломоносовым:

Трава зеленою рукою  
Покрыла многие места;  
Заря багряною ногою  
Выводит новые лета.

Помимо оды Ломоносова 1748 года, Набоков называет еще на одну оду (1746 года), где также встречается образ «багряной руки»:

И се уже рукой багряной  
Врата отверзла в мир заря,  
От ризы сыплет свет румяной  
В поля, в леса, во град, в моря.

Таким образом, комментарии к роману Пушкина представляют собой почти научные изыскания в области одического наследия поэта Ломоносова.

Исследователь С.М. Громбах указывал, что при полном издании «Онегина» Пушкин признал заимствование этой цитаты и пародийность этого заимствования: «Высоко ценя

заслуги Ломоносова перед русской культурой, Пушкин не признавал за ним поэтического таланта. В данном контексте пародия имеет два острия: она направлена на «высокий штиль» Ломоносова и в мнимую торжественность события – именин Татьяны».

С данными суждениями стоит согласиться, но в то же время подумать о том, что тема именин Татьяны не совсем удачное место для литературных дебатов с Ломоносовым. Думается, что скорее причину обращения к стихам Ломоносова нужно искать в тех событиях, которые произошли в связи с именинами Татьяны.

Известно, что в 1748 году нашумевшим стало событие противостояния двух великих политиков при дворе Елизаветы Петровны: канцлера Бестужева и лейбмедика Лестока, что нашло отражение в исторической документалистике и в исторических романах. Противостояние закончилось отставкой Бестужева и расправами над единомышленниками. Как известно, ссора двух важных политических персон была мотивирована их взаимоотношениями с императрицей. Так, праздник нового года царствования послужил развитию драматических событий в России. Основное событие именин – зародившаяся интрига и противостояние Онегина и Ленского, которое закончилось на следующее утро кровавой дуэлью. Ссора Онегина и Ленского на этом историческом фоне может восприниматься как пародия.

Можно обнаружить иронию автора над собой и читателями и в тридцать пятом примечании. В главе он написал:

Мой брат двоюродный Буянов

В пуху, в картузе с козырьком. <sup>(35)</sup>

Буянов является одним из гостей Лариных, которые прибыли на именины Татьяны. В примечании он процитировал строчки из поэмы «Опасный сосед» своего дяди В.Л. Пушкина:

Пришел вчера ко мне с небритыми усами

Растрепанный, в пуху, в картузе с козырьком.

Так, Буянов «переселился» из одного художественного мира в другой, назван братом автора, который одновременно сочинил героев и стал персонажем художественного мира: знаком с Онегиным, живет в Одессе. Пушкин напрочь запутывает читателей, разрушает пространственно-временные границы действительности автора и



художественного мира автора как героя литературного произведения. В этой неразделенности реальной действительности и художественной реальности заключается феноменальность поэтики романа.

Расширению пространственно-временных границ романа служат и другие примечания автора, в которых звучит литературная тема. Зарисовка петербургской ночи в первой главе сопровождается примечанием 8, в котором содержится произведение другого автора: «Прелестное описание петербургской ночи в идиллии Гнедича»:

Вот ночь, но не меркнут златистые полосы облак.

Без звёзд и без месяца вся озаряется дальность

На взморье далёком серебристые видны ветрила <...>

Из письма А.С. Пушкина к Гнедичу от 29 апреля 1822 года можно узнать, что Пушкин передал Гнедичу своего «Кавказского пленника» для издания «в награду за присылку прелестной идиллии». То есть Пушкин опубликовал произведение Гнедича в рамках своего произведения. Это феноменальный факт, говорящий о представлениях автора об отсутствии границ текста в его «свободном» романе – перед читателями не что иное, как сверхтекст.

В третьей строфе пятой главы романа Пушкин продолжает развивать литературную тему, упоминая двух русских поэтов, своих современников, которые воспевали красоту русской природы в зимнее время года:

Согретый вдохновенья богом,

Другой поэт роскошным слогом

Живописал нам первый снег

И все оттенки зимних нег<sup>(27)</sup>;

Он вас пленит, я в том уверен...

Но я бороться не намерен

Ни с ним покамест, ни с тобой,

Певец Финляндки молодой!<sup>(28)</sup>

Примечание двадцать седьмое: «Смотри: «Первый снег», стихотворение князя Вяземского». В одном из писем Вяземскому Пушкин выразил своё мнение о его стихах: «Присылай свои стихи: они пленительны и оживительны – «Первый снег» – прелесть,

«Уныние» – прелестнее». Более того, строка «И жить торопится, и чувствовать спешит» из стихотворения П. А. Вяземского «Первый снег» взята эпитафией к первой главе романа.

В двадцать восьмом примечании Пушкин упоминает певца «Финляндки» Е.А. Баратынского, который в поэме «Эда» описал финскую зиму. В письме к А.А. Дельвигу от февраля 1826 года Пушкин написал свои отзывы о поэме Баратынского: «Что за пленительная прелесть эта «Эда». Оригинальности рассказа наши критики не поймут. Но какое разнообразие! <...> А описание финляндской природы! а сцена после первой ночи! а сцена с отцом! – чудо!». Письмо Пушкина к П.А. Осиповой от 20 февраля 1826 года содержит также его отзыв об «Эде»: «Вот новая поэма Баратынского, только что присланная мне Дельвигом: это образец грации, изящества и чувства». Таким образом Пушкин напоминает читателям романа о сочинениях своих друзей-поэтов, ему важно склонить их к чтению лучших образцов русской литературы.

Вопросам, связанным с развитием литературной критики, автор уделяет большое внимание на страницах романа в главах и примечаниях. Как известно, Пушкин стал создателем современного литературного языка, был очень внимателен как к народному просторечию, так и к иностранным словам. Он чувствовал и понимал нюансы слов. Поэт считал долгом следить за текущей литературой и всегда изучал с особым вниманием критические разборы. Он писал в статье «Опровержение на критики»: «Чистосердечно признаюсь, что похвалы трогали меня как явные и, вероятно, искренние знаки благосклонности и дружелюбия. Читая разборы самые неприязненные, смею сказать, что всегда старался войти в образ мыслей моего критика и следовать за его суждениями, не опровергая оных с самолюбивым нетерпением, но желая с ними согласиться со всевозможным авторским самоотвержением. К несчастью, замечал я, что по большей части мы друг друга не понимали».

Чтобы яснее высказать свою позицию по отношению к нормам литературного языка, он сам придумывал суждения своих мнимых оппонентов-критиков и помещал их в примечаниях. Так, в тексте романа есть строки:

В избушке распевая, дева <sup>(23)</sup>

Прядёт, и, зимних друг ночей,

Трещит лучинка перед ней.

К этим строкам автор делает примечание: «В журналах удивлялись, как можно было назвать девою простую крестьянку, между тем как благородные барышни, немного ниже, названы девчонками». В другом месте он повторил:

Какая радость: будет бал!

Девчонки прыгают заране<sup>(36)</sup>.

В примечании иронизировал: «Наши критики, верные почитатели прекрасного пола, сильно осуждали неприличие сего стиха». Для критиков, придуманных Пушкиным, было более чем непонятно применение слова «дева» по отношению к крестьянке, и тем более им было трудно представить, как дамы высшего света могут быть девчонками от радости. Пушкин передает в словах критиков негодование черни (непросвещенного читателя) по поводу употребления автором слов, не приличных для высшего общества: крестьянка должна быть девчонка, а дворянка – дева. Пушкин эпатирует устоявшееся представление любителей изящной словесности о значении слова «дева» и «девчонки», снимая тем самым ложные эстетические и социальные предубеждения в словопользовании.

В примечании 31 автор снова комментирует критику: «В журналах осуждали слова: хлоп, молвь и топ как неудачное нововведение. Слова сии коренные русские. «Вышел Бова из шатра прохладиться и услышал в чистом поле людскую молвь и конский топ» (Сказка о Бове-Королевиче)».

Убийственный сарказм Пушкина звучит в 24-м примечании. Автор комментирует критическое замечание, высказанное якобы критиком по поводу этих стихов:

Мальчишек радостный народ<sup>(24)</sup>

Коньками звучно режет лёд.

В примечании поэт написал следующее: «Это значит, – замечает один из наших критиков, – что мальчишки катаются на коньках». Справедливо». Это примечание повторило суждение Пушкина в «Опровержение на критики...»: «Разбор сих глав, напечатанный в «Атенее», удивил меня хорошим тоном, хорошим слогом и странностью привязок. Самые обыкновенные риторические фигуры и тропы останавливали критика: можно ли сказать стакан шипит, вместо вино шипит в стакане? Камин дышит, вместо пар

идёт из камина? Не слишком ли смело ревнивое подозрение? неверный лёд? Как думаете, что бы такое значило:

мальчишки

Коньками звучно режут лёд?

Критик догадывался, однако, что это значит: мальчишки бегают по льду на коньках».

Примеров литературной борьбы Пушкина за свое представление о литературном языке в романе довольно много. Ни в одном сочинении русской литературы не отыскать столько советов-поучений, как должно писать на русском языке. Эта сторона гениального сочинения Пушкина характеризует в очередной раз феноменальность романа.

Нельзя не заметить в «Евгении Онегине» пропущенные строфы, помеченные лишь цифрами, а также строфы со строками отточий и строки, содержащие многоточие. Все это можно считать зоной молчания или умолчания. Сам Пушкин в своей статье «Опровержение на критики» писал: «Пропущенные строфы подавали неоднократно повод к порицанию. Что есть строфы в «Евгении Онегине», которые я не мог или не хотел напечатать, этому удивиться нечего. Но, будучи выпущены, они прерывают связь рассказа, и поэтому означает место, где им быть надлежало. Лучше было бы заменять эти строфы другими или переправлять и сплавливать мною сохраненные. Но, виноват, на это я слишком ленив...».

В этом высказывании явно звучит ирония автора над любопытствующими читателями и критиками. Пушкин говорит о своих умолчаниях то, что хотят от него услышать читатели и критики.

Поэт В.Я. Брюсов, рассуждая о языке Пушкина, говорил о том, что в действительности Пушкин мало кому понятен. «Для «среднего» читателя в сочинениях Пушкина три элемента «непонятности». «Во-первых, чтобы понимать Пушкина, нужно хорошо знать его эпоху, исторические факты, подробности биографии поэта и т.п. Во-вторых, необходимо знать язык Пушкина, его словоупотребление. В-третьих, необходимо знать все мирозерцание Пушкина, чтобы не ошибиться в толковании многих произведений».

В.В. Набоков пытался заполнить пропуски строф записями, найденными в рукописях автора, но часто у него это не получалось, и он говорил о фиктивном пропуске строфы. Он считал, что эти пропуски несут в себе музыкальный смысл – это «пауза задумчивости, имитация пропущенного сердечного удара, кажущийся горизонт чувств и многое другое».

Ю.М. Лотман, автор многих научных работ по творчеству Пушкина, отмечал, что пропуск строф чаще носил «фиктивный характер, имел структурно-композиционный смысл, создавая, с одной стороны, временной промежуток, необходимый для обоснования изменений в характере героя, а с другой – эффект противоречивого сочетания подробного повествования («болтовни», по определению Пушкина) и фрагментарности. Пропуски строф были существенным элементом создаваемого Пушкиным нового типа повествования, построенного на смене интонаций и пересечении точек зрения, что позволяло автору возвыситься над субъективностью романтического монолога. Однако современники воспринимали это часто именно как проявление романтической отрывочности текста».

В монографии М. Виролайнен «Речь и молчание» названная проблема освещается наиболее полно. Автор подчеркивает, что взаимодействие речи и молчания у Пушкина событийно. Зоны молчания включены в текст «Евгения Онегина». Такими зонами выступают помеченные лишь цифрами с строками отточий пропущенные строфы. «Когда многоточием отмечен такой ритмически организованный фрагмент, как строфа, его границы перестают быть разомкнутыми. В этом случае перед нами строго ограниченная внутритекстовая лакуна речи, зона молчания, вход и выход из которой отмечен со всей определенностью. Пушкинский фрагмент скорее подчеркивает и саму границу и событийность ее перехода, чем снимает ее».

В теории поэтического синтаксиса фигура умолчания рассматривается и указывается, что данная фигура чаще всего выражена многоточием.

В тексте романа достаточно много всякого рода знаков, которые не являются словами. К таким знакам относятся цифры, проставленные автором после отдельных строф или слов и выражений. Пояснение умалчиваемого текста помещается автором в примечаниях, которые собраны им в своеобразный метатекст.

Если автор выносит примечания за основной текст, а не «выдает» их сразу, то можно предположить, что он умалчивает, недоговаривает что-то на странице, но не хочет отрывать читателя от хода событий. В примечания заглянет лишь любопытный читатель. Исследования примечаний показывают, что часто и в них автор «прямо» о многом не говорит, он «заставляет» читателя, обратившегося к примечанию, прочитать другой текст, обратиться к словарю и т.д. Это обстоятельство позволяет говорить о цифре в тексте как средстве выражения умолчания, а также и самом примечании как содержащем умолчание.

Другой словесной формой выражения умолчаний можно считать эпитафии к роману. Они содержат в себе гораздо большее количество информации, чем само выражение, составляющее эпитафию. Эпитафия задает тон, намекает на то, что будет увидено потом в произведении. Он выражает основную тему, идею, настроение или коллизию всего сочинения, способствуя активизации читательского восприятия.

А.С. Пушкин в своих сочинениях довольно часто использовал эпитафии. Их поэт помещает не только в крупных произведениях («Капитанская дочка», «Бахчисарайский фонтан», «Полтава», «Борис Годунов», «Евгений Онегин»), но и в лирических текстах («Я памятник себе воздвиг нерукотворный»). По своей природе большая часть эпитафий связана с предшествующей литературной средой. К первой главе своего романа Пушкин избирает эпитафией строку из стихотворения П.А. Вяземского «Первый снег»: «И жить торопится, и чувствовать спешит».

Н.Л. Бродский делал акцент на том, что читатели, знавшие стихотворение Вяземского, дополняли эпитафию печальным раздумьем автора «Первого снега» о быстротечности времени, совпадавшим со взглядом Пушкина на скоротечность ярких чувств. Незнакомым с «Первым снегом» эпитафия указывает только на одну сторону жизни Онегина; тот читатель, который помнил стихотворение Вяземского, связывал печальный финал его со строками первой главы, говорившими об остывших чувствах Евгения, у которого «уж нет очарованья...». Так, автор комментария подчеркивает, что читателю необходимо включать все стихотворение Вяземского в текст романа, чтобы понять причины хандры Онегина.

Пушкин выбрал из стихотворения Вяземского такие стихи, которые звучат как некий приговор в отрыве от самого текста: «И жить торопится, и чувствовать спешит!» Выражение «торопится жить» не может не восприниматься как ироничное по отношению к тому, кто нарушает естественное течение («общий закон») времени. Этот акцент вводит читателя в ситуацию полемики с поэтом Вяземским, в тексте которого данной иронии не обнаруживается.

Таким образом, чужой текст вводится автором через эпиграф не только для емкой характеристики своего повествования (и в этом смысле, для подсказки читателю, на что им обратить пристальное внимание), но и с целью полемики с автором стихов о герое времени.

Восьмая глава романа начинается с эпиграфа, взятого из стихотворения Д.Г. Байрона: «Прощай, и если навсегда, то навсегда прощай». Н.Л. Бродский писал, что данный эпиграф может быть понят трояко. «Поэт говорит «прости» Онегину и Татьяне; Татьяна посылает прощальный привет Онегину; Онегин этими словами шлет последний привет любимой».

Ю.М. Лотман отметил, что толкование эпиграфа вызвало полемику по вопросу о том, кто с кем прощается. Следует обратить внимание на то, что Пушкин изменил знаки препинания в выражении. Если в тексте Байрона после слова «прощай» в двух случаях стоит восклицательный знак, то Пушкин проставил запятую и точку. Разумеется, эти знаки меняют и интонацию, с которой произносится выражение. Байрон экспрессивен, в его прощании, думается, Пушкин увидел ложный пафос. Ко всему, что не *comme il faut*, поэт относился с иронией. Что могло составить предмет прощания и сближало бы поэта Пушкина и поэта Байрона? Думается, поэзия. Пушкин спокойно прощается с миром грез, с разочарованным героем, без надрыва. Байрон прощается с тем, что ему мило, с отчаянием, как будто прощается с жизнью. В этой оппозиции и может заключаться полемическая направленность Пушкина по отношению к чужому тексту.

Другой способ выражения умолчания и введения чужого текста в роман – строфы с отточиями. В первой главе пропущены одиннадцатая, тринадцатая и четырнадцатая строфы, воспринимающиеся как зоны молчания. В.В. Набоков, используя черновики А.С. Пушкина, заполняет пропуски этих строф стихами из черновиков.

Но содержание черновиков совсем не обязательно должно соответствовать отмеченным в тексте цифрами строфы 13 и 14. Как известно, каждая строфа в романе обладает своей микротемой, которая связана со сквозной темой. Следовательно, в пропущенных строфах нужно искать содержание, не повторяющее смысл предшествующей (двенадцатой) строфы и предвосхищающее мысль пятнадцатой строфы.

Не имея возможности воспроизвести подлинный процесс порождения текста, можно только гипотетично «расшифровать» это умолчание, наполнить его речью (смыслом). Если обратиться к содержанию двенадцатой строфы, то можно понять, что автор говорит в ней об особых мужьях, которым изменяют жены и которые находятся в дружеских отношениях со счастливыми соперниками. Поэтому наиболее подходящая тема умолчания в этой строфе – это характеристика мужей. Автор в двенадцатой строфе вскользь упоминает о них: «супруг лукавый: Фобласа давний ученик», «рогоносец величавый». Какой смысл содержит указание на супруга как «Фобласа давнего ученика»? В этом случае нужно обратиться к той реальности, в которой этот субъект «проживал».

Известно, что Фоблас – герой французского романа «Похождения кавалера Фобласа» Луве де Кувре. Это ветреный влюбчивый юноша с развращёнными нравами. Имя Фобласа стало нарицательным именем женского соблазителя. Роман этот написан в конце XVIII века, следовательно, Фоблас был кумиром тех, кому на рубеже веков было примерно столько, сколько Евгению Онегину. Персонаж романа Пушкина уже «Фобласа давний ученик», то есть давно у него учился и потому многое забыл; забыв «науку страсти нежной» – стал «рогоносцем». Таким образом, пропущенная речь в строфе может быть характеристикой походов одного из предшественников Евгения – Фобласа. И тогда включение чужого текста в роман избавляет автора от необходимости повторяться в перечислении всех приемов «науки страсти нежной». Упоминанием имени Фобласа Пушкин позволяет читателю наиболее полно представить характер походов Онегина, которые должны восприниматься читателями как проявление циничного отношения эгоиста Онегина к судьбе доверчивых женщин.



Рассмотренное умолчание полифункционально: оно выполняет креативную, оценочную и этическую функцию. Автор романа не говорит прямо о своем критическом отношении к герою, но намекает на него через чужой текст. Таким образом, авторское умолчание, отмеченное отточием в двух строфах, может быть прочитано с помощью намека в предшествующей авторской речи, черновиках, а также с помощью чужого текста.

Умолчания в романе выражаются просто через цифровое обозначение строфы, без отточий. Так, в этой же первой главе автор «молчит» тридцать девятую, сороковую и сорок первую строфы. Но тема молчания, безусловно, обозначена в окружающей речи, ее нужно уловить и понять, «прочитать».

Следует отметить, что Ю.М. Лотман в своих комментариях к роману писал о том, что пропуск данных строф носил фиктивный характер: данные строфы вообще никогда не были написаны. А вот зачем Пушкин отмечает в романе место для несуществующих строф – не комментирует.

В.В. Набоков, не найдя в рукописях ничего, что могло бы заполнить эти строфы, также говорит о фиктивном характере данного пропуска.

Н.Я. Соловей, осмысляя пропуск этих строф, предполагает, что «связь рассказа» между тридцать восьмой и сорок второй строфами не прерывается. Умолчание начинается после строфы, в которой поэт говорит о «русской хандре» Онегина. Пушкин как бы предлагает читателю задуматься вместе с ним над общественными причинами скуки Онегина. Отсутствие трех строф создало паузу в авторском повествовании, давая читателю время на размышления и возможным выводам о том, что пропущенные строфы могли содержать информацию критического характера, пафос которой созвучен духу свободомыслия, о котором писать автор не решился.

Исследователь В. Кожевников по поводу пропуска данных строф рассуждал так: социальных проблем Онегин не чужд и политикой он интересовался. «Хандра Онегина приходится на 1820 – 1823 годы – время европейских революций. Но Онегин (предположить это, кажется, вполне логично) мог и «не замечать» их, если он «к жизни вовсе охладел». «Ненаписанные строфы» могли быть об этом: о революционных событиях в Испании, Италии, Греции...Пушкина все это чрезвычайно интересовало».

Так, у Онегина была хандра, в то время как

Тряслися грозно Пиринеи  
Вулкан Неаполя пылал  
Безрукий князь друзьям Морей  
Из К<ишинева> уж мигал...

Онегин мог «не слышать» как

Я всех уйму с моим народом  
Наш ц<арь> в конгрессе говорил.

Онегин мог «не заметить», что

Р<оссия>присм<ирела>снова  
И пуще ц<арь> пошел кутить  
Но искра пламени иного  
Уже издавна может быть...

В. Кожевников предположил: «Конечно, гипотетичность подобной вставки очевидна так же, как очевидна субъективность мнения о том, что «пропущенные» строфы «вообще не были написаны». Связь декабристских строф с первой главой романа логическая, умозрительная: авторская воля Пушкина нам неизвестна. Доказать, что именно эти строфы он предназначал на место «ненаписанных», невозможно. И все же вероятность соотнесения шифрованных строф с пропущенными велика и, как мне кажется, заслуживает внимания».

С таким предположением трудно не согласиться. Но можно предложить и другой вариант прочтения умолчания в пустых строфах. В предыдущей строфе указывается, что Онегин, как Чайлд-Гарольд, появлялся в гостиных угрюмым, томным. Читатель должен вспомнить, каким был Чайлд-Гарольд в обществе. Так, это молчание «требуется» включения определённого текста из поэмы Байрона. Поэт-романтик так описывал состояние и поведение героя:

Порой, среди самых буйных ликований,  
Ложилась тень на Чайлд-Гарольда взор,  
Как память о смертельной сердца ране  
Иль как любви обманутый урок.

К нему руки участия не простёр  
Никто, да он и брезгал излияньем,  
И в дружеский заветный разговор  
Не мог вступить, гнушался признанием...  
И оставался он один с своим страданием.

Благодаря включению этого текста читатель по-иному может посмотреть на поведение героя Пушкина и обнаружить в нем то, что вызовет жалость и сочувствие. Герой страдает от своего надменного отношения к окружающим, которых по причине ложных предубеждений он считает мелкими и недостойными внимания. Но если вспомнить авторскую характеристику воспитания и образования Онегина, то его превосходство будет пониматься как ложное самомнение. В этом смысле через чужой текст, в котором герой имеет огромный интеллектуальный опыт, автор подчеркивает в Онегине скрываемую пустоту. Помимо такого прочтения этого фрагмента, в «молчание» строфы могут быть включены и рассуждения о других людях, оказавшихся в подобной ситуации. Возможны здесь также и рассуждения автора о человеке: он всегда ищет счастья, пытается всё узнать и испробовать, но чаще ему это не удаётся, и он понимает, что искал не там.

Умолчания как средство введения в роман чужого текста в основе своей соотносимы в той или иной степени с характеристикой образов романа. Умолчания, выраженные самыми разными способами (эпиграф, примечание, отточие, пропущенные строфы), используются с целью характеристики изображаемого (образов, событий), следовательно, есть средство выражения авторской позиции.

Многочисленные умолчания обнаруживаются внутри стихов. Самым распространенным способом, которым оно может быть выражено, является многоточие. Например, во второй главе двадцать третьей строфе содержится описание внешности и характера Ольги – младшей сестры Татьяны Лариной, а после слов «Все в Ольге» автор поставил многоточие. Читателю нужно предположить, что скрывает автор под определением «все».

В Ольге все прекрасно, но это «все», как следует из дальнейшего авторского рассуждения, неоригинально: в любом романе можно найти ее портрет, и автору он уже

надоел, тем более, что он не терпел вульгарного, а внешность Ольги соотносима с целым рядом кокеток «записных».

Известно, что имя Ольга произошло от скандинавского Хельга – «священная, иначе – посвященная». Заметим, что о женской мудрости киевской княгини Ольги, приводящей к победе над мужественными воинами, свидетельствует летопись. Та Ольга действительно была посвященной. Но во что посвящена Ольга Пушкина? Думается, только в «науку страсти нежной». Таким образом, в характеристике Ольги, как и в характеристике Онегина, автор умалчивает именно то, что составляет главное свойство персонажа. Этот же прием он использовал при создании образа Татьяны.

Автор сначала открывает читателям ее имя, а потом характеризует внешность. «Ее сестра звалась Татьяна...». Одинаковостью приема – многоточием после имени – автор склоняет читателя к сопоставлению двух сестер. Если в младшей он подчеркивает умолчанием ее интригующий характер, то в старшей – ее гармоничный с народными традициями внутренний мир. Имя Татьяна обозначает «поставленная, назначенная», постоянная, добродетельная, направленная в себя, во внутренний мир. Она действительно постоянна, верна самой себе, родному «пепелищу», «отеческим гробам».

Значимым для понимания характера мыслей и чувств Татьяны видится умолчание в ее монологе, где она вспоминает вечер разговора с Онегиным в саду по поводу письма:

Не правда ль? Вам была не новость  
Смиренной девочки любовь?  
И нынче – боже! – стынет кровь,  
Как только вспомню взгляд холодный  
И эту проповедь...

О какой проповеди вспоминает Татьяна, и почему она использует слово, обозначающее в духовной сфере высокое содержание? Проповеди читают или произносят лица духовного сана, они проповедуют через нее слово Божие. Читатель должен понять, что «проповедовал» Онегин.

Пушкин пространно описал его похождения в высшем свете, его умения «давать уроки в тишине». Один из уроков автор выразил в монологе, обращенном к Татьяне:

Послушайте ж меня без гнева:  
Сменит не раз младая дева  
Мечтами легкие мечты;  
Так деревцо свои листы  
Меняет с каждою весною.  
Так, видно, небом суждено.  
Полюбите вы снова: но...  
Учитесь властвовать собою;  
Не всякий вас, как я, поймет;  
К беде неопытность ведет.

Финальной частью монолог Онегина походит на проповедь. Татьяна использует слово «проповедь» в ироничном смысле, потому что хорошо знает внутренний мир Онегина, его пустоту.

Умолчание, характеризующее героя и ярко выражающее позицию автора, содержится в девятой строфе первой главы, в которой отсутствует речь, а наличествуют лишь отточия. Чтобы выявить обозначенную функцию этого умолчания, необходимо соотнести его с окружающей речью. Так, в строфе восьмой говорится о том, что Онегин знал «науку страсти нежной, которую воспел Назон...», а далее помещен краткий экскурс в судьбу Назона:

За что страдальцем кончил он  
Свой век блестящий и мятежный  
В Молдавии, в глуши степей,  
Вдали Италии своей...

Можно предположить, что автор мог умалчивать о самой Молдавии, где кончил свой век Овидий, либо о его родной Италии, из которой был выслан. Не исключено, что в этом умолчании автор намекает также на свою судьбу: он, как и Овидий, волей судьбы оказался в той же Молдавии и по той же причине (выслан по воле императора). Можно думать, что это умолчание указывает и на Евгения, который связан с Овидием «наукой страсти нежной». Но так как в десятой строфе говорится, что Онегин рано начал «лицемерить» и пр., то вполне логичным будет предположить, что тема молчания –

сама наука любви, «которую воспел Назон». Читателю необходимо вспомнить, какую любовь воспевал римский поэт.

Любовь в сочинениях Овидия преимущественно плотская. Он изображал в стихах, как мужья прячут своих любовниц, обманывают жен, соблазняют невинных девушек (мотив соблазнения нимф) и другое. Можно сказать, что Евгений Онегин полностью усвоил эту науку, о чем говорит одиннадцатая строфа этой же главы:

Преследовать любовь, и вдруг  
Добиться тайного свиданья...  
А после ей наедине  
Давать уроки в тишине!

Помимо того, что Онегин соблазнял невинных, он еще и поучал их в «тишине». Упоминание о «науке любви» Назона резко обличает характер увлечений Онегина.

Литературная тема нашла отражение в умолчании, выраженном в примечании 21 в третьей главе:

Я знаю, дам хотят заставить  
Читать по-русски. Право, страх!  
Могу ли их себе представить  
С «Благонамеренным»<sup>21</sup> в руках!

Автор называет в примечании: «Журнал, некогда издаваемый покойным А. Измайловым довольно неисправно. Издатель однажды печатно извинялся перед публикою тем, что он на праздниках гулял».

В письмах 20-х годов Пушкин не раз критиковал и высмеивал этот журнал. В начале 30-х годов литературная полемика с «Благонамеренным» утратила свою злободневность, да и смерть Измайлова не позволила Пушкину в резких тонах отозваться о журнале и его издателе в романе, и он намекнул лишь на тот его недостаток, который имел сравнительно невинный характер. Дамы, как автор сказал выше, читают «небылицы» английской литературы поэтому представить их за чтением журнала полупросвещенного издателя – невозможно.

Стилеобразующими словами в этих стихах являются глаголы – «хотят заставить». В этих словах Пушкин напоминает о распространяющейся в начале 30-х годов

официальной идеологии – теории «трех единств» – православие, самодержавие, народность. Автор полемизирует с теми литераторами, которые стремятся насаждать идеологию (политику) в литературе. Известно, что многие идеологи декабристов (А.А. Бестужев, К.Ф. Рылеев) считали, что литература, не отражающая политических идей, не может быть высокой литературой. Так, роман становится полем битвы Пушкина за литературу, преследующую, в первую очередь, эстетическую функцию.

Наиболее показательным примером использования умолчания как средства включения чужого текста можно считать отрывок, в котором содержатся рассуждения автора о женщинах «большого света»:

К тому ж они так непорочны,  
Так величавы, так умны,  
Так благочестия полны,  
Так осмотрительны, так точны,  
Так неприступны для мужчин,  
Что вид их уж рождает сплин <sup>7</sup>.

Во-первых, эти строчки романа воспринимаются как прямое заимствование из «Сентиментального путешествия» Л. Стерна, хотя автор об этом умалчивает: «<...> и наши дамы все так целомудренны, так безупречны, так добры, так набожны – шуту там решительно нечего вышучивать». Во-вторых, строфа заканчивается цифрой 7, отправляющей читателя к примечанию автора, где он пишет о том, что «эта ироническая строфа – не что иное как тонкая похвала прекрасным нашим соотечественницам. Так Буало под видом укоризны хвалил Людовика XIV». Последняя фраза примечания: «Наши дамы соединяют в себе просвещение с любезностью и строгую чистоту нравов с этою восточною прелестию, столь пленившей г-жу Сталь (см. «Десять лет изгнания»)».

Так, читатель обратился к тексту примечания, которое должно было пояснить слово «сплин», как, возможно, пассивное, равнодушное отношение лиц мужского пола к этим дамам. Но он не получает исчерпывающей информации: автор «отправляет» его к сочинениям Буало и мемуарам Жермены де Сталь. Умолчание в главе продолжается умолчанием в примечании, и нужно читателю искать ответ в указанных сочинениях, то

есть в чужом тексте. Без прочтения упомянутых авторов непонятны нюансы авторской мысли.

В комментариях к роману В.В. Набоков отмечал, что отрывок, на который, без сомнения, намекает Пушкин, находится во второй части мемуаров, где мадам Сталь говорит о модном петербургском пансионе для девушек. Сталь пишет: «Их черты не поражали своей красотой, но их грация была необыкновенной; таковы дочери Востока, со всей благопристойностью, какую христианские обычаи прививают женщинам». Эти «благопристойность» и «христианские обычаи» «должны были сильно позабавить Пушкина, не имевшего иллюзий относительно морали своих прекрасных соотечественниц».

Влияние христианства на положение женщин в обществе, на их нравственность и чувствительность было одной из любимых тем г-жи де Сталь, подробно освещенной еще в книге «О литературе». В ней писательница рассуждала: «В ту пору, когда в Римской империи царил безудержный разврат, женщины могли получить свободу, лишь навсегда простившись с добродетелью; христианство даровало им равенство – по крайней мере в том, что касается нравственности и веры. Сделав брак священным таинством, христианство укрепило супружескую любовь и все связанные с нею чувства». Таким образом, через текст французской женщины умножается похвала светских дам, и это вызывает обратный эффект у читателя – ироничную насмешку.

В мемуарах Сталь есть еще один фрагмент, но уже не про столичных барышень, а крестьянок: «Накануне приезда в Москву, вечером очень жаркого дня, я остановилась на прелестном лугу, крестьянки в живописных нарядах, какие носят жительницы этих краев, возвращались домой с полей, распевая украинские песни, в которых похвалы любви и свободе звучат меланхолически и едва ли не жалобно. Мне хотелось увидеть их пляску; они согласились исполнить мою просьбу <...>. Меня поразила кроткая веселость этих крестьянок».

Весь абсурд описанной ситуации заключается в том, что просвещенная дама попросила уставших от жары и работы крестьянок плясать для нее на лугу! В одном из писем к П.А. Вяземскому Пушкин раздраженно писал о прихотях французской женщины: «Мы в сношениях с иностранцами не имеем ни гордости, ни стыда – при англичанах дурачим



Василия Львовича; перед M-me de Stael заставляем Милорадовича отличаться в мазурке <...> Я, конечно, презираю отечество мое с головы до ног – но мне досадно, если иностранец разделяет со мною это чувство». Поэт считал, что Сталь ведет себя в России непозволительно, смотрит на русских свысока, но скрывает это за рассуждениями о добродетелях «восточных» христианок.

Так, можно думать, что «ироничная строфа» Пушкина направлена не столько на петербургских светских дам, способных скрывать под маской кротости любовные чувства, сколько на тех авторов, о которых он упомянул в примечании. В сравнении с порочностью Сталь петербургские дамы заслуживают похвалы, о чем автор и написал в примечании: «Вся сия ироническая строфа не что иное, как тонкая похвала прекрасным нашим соотечественницам». Таким образом, одно умолчание в тексте «заставляет читателей обратиться к сочинению Буало, г-жи де Сталь, вспомнить знакомый текст из Стерна.

Разные мысли могут рождаться в головах читателей от многообразия чужих текстов и авторских концепций в романе «Евгений Онегин». Это постоянно открытый текст. И каждый, кто к нему обратится, погрузится в фантастически гармоничный мир, в котором смех и слезы, правда и ложные предубеждения, природа и дворцы, дворяне и крестьяне и т.д. – все взаимосвязано, взаимопроникаемо; все находится в движении и преобразении. Читатель становится непосредственным участником происходящего, как и молодая дворянка, которая уже высказала на страницах романа свое отношение к героям. В этом производимом романом эффекте – его феноменальность и гениальность Пушкина-художника.

### **3. ДРАМАТУРГИЯ ПУШКИНА**

#### **3.1. Народная драма «Борис Годунов»**

В свое время П.В. Киреевский писал: «Пушкин рожден для драматического рода. Он слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком...», но, как ни парадоксально, законченными произведениями в этом роде являются лишь «Борис

Годунов» и «маленькие трагедии». Предметом многих книг и статей пушкинистов была и остается проблема художественного своеобразия трагедии «Борис Годунов». Еще современники неоднозначно понимали и оценивали ее. О ней писали и высказывались Н.А. Полевой, Н.В. Гоголь, Н.В. Станкевич, Н.И. Надеждин и др.

Одну из первых развернутых характеристик трагедии дал В.Г. Белинский в своих статьях о Пушкине. По его мнению, «чем бы ни достиг Годунов престола – злодейством ли, как в этом уверен Карамзин, или только смелым и гибким умом, без преступления, – во всяком случае... он также не внес в русскую жизнь никакого нового элемента». В итоге В.Г. Белинский пришел к следующему заключению: Борис «хотел играть роль гения, не будучи гением, – и за то пал трагически и увлек за собой падение своего рода».

Одним из важных этапов в осмыслении художественного своеобразия трагедии явились высказывания А.В. Дружинина. Он справедливо считал, что такое значительное, сильное и глубокое произведение, как «Борис Годунов», еще «не имело даже и детских разборов», никто не смог стать достойным посредником между автором пьесы и неопытной публикой, хотя среди литераторов двадцатых годов имелось много «способных сказать необходимое слово о новом творении...».

В литературно-критических статьях Н.Н. Стрхова, посвященных А.С. Пушкину, обозначилось одно из важных направлений в изучении трагедии «Борис Годунов». Критик писал, что поэт не создал никакой новой литературной формы, а пьеса явила собой прямой сколок с трагедий В. Шекспира.

В знаменитом энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона пушкинская пьеса названа «революцией», до понимания которой еще не доросли ни публика, ни критика.

Пушкинистами конца XIX-XX вв. (Н.Л. Майковым, В.В. Майковым, С.А. Венгеровым, Б.П. Городецким, Г.А. Гуковским, С.М. Бонди и др.) проделана огромная работа по исследованию поэтики и идейного содержания трагедии «Борис Годунов». Работы С.М. Бонди, С.А. Фомичева, О. Фельдмана, Б.С. Мейлаха, Н.Н. Скатова свидетельствуют о глубине научных изысканий пушкинистов, о многоаспектности методов анализа трагедии.

Один из самых важных вопросов в изучении драматического произведения связан с собственно драматическим действием, его характером и построением. Начиная с шекспировских драм, можно говорить о трагедии как о сложившемся драматическом жанре в современном смысле слова. Шекспировская трагедия – это, прежде всего, исследование границ и возможностей «естественного» человека. Идеология Возрождения предполагала неизменную общечеловеческую основу личности и вместе с тем право личности проявлять эту основу. Ее достоинство мыслилось уже в присущих ей собственных свойствах. Именно поэтому становится возможной задача совершенствования личности, и, коль скоро ей будет предоставлено право естественного проявления своих способностей, она сможет бесконечно развиваться.

Исследователи творчества Шекспира отмечали, что учение о гармонии личности – основное во всем творчестве Шекспира. Но гармоническая личность не может равнодушно относиться к дисгармонии своего окружения – она неизбежно вступает в конфликт с этой дисгармонией, а для победного разрешения противоречий не останавливается перед угрозой собственного уничтожения. При столкновении с миром и под его воздействием рождается трагическая страсть, губящая героя.

Россия не переживала эпохи духовного раскрепощения человеческой индивидуальности в тех масштабах и формах, которые могли бы быть соотнесены с эпохой Возрождения в Европе. Идея государственности стала главной в системе ценностей общественной идеологии. На первом месте среди факторов, определяющих положение человека в обществе, оказываются его обязанности перед государством. Приоритет общественного долга перед другими интересами был незыблем. Подлинным конфликтом, составляющим «душу» драматического действия в русских трагедиях XVIII века, стали противоречия между идеалом монарха, опирающегося на закон, и искажением этого идеала, воплощенным обычно в образе монарха-тирана, нарушающего свой долг перед обществом под влиянием страстей.

Декабристская драматургия пошла по пути укрупнения и обострения этого трагического конфликта и более точного воспроизведения исторической атмосферы происходящих событий. Первая историческая трагедия В. Кюхельбекера «Аргивяне» – о произошедшем в древнем Коринфе в IV веке до н.э. захвате власти военачальником

Тимофаном и его убийстве заговорщиками. Текст трагедий был снабжен «Замечаниями» исторического, географического, этнографического, литературоведческого и даже лингвистического характера. Приблизительно в том же направлении – от драмы страстей с мелодраматической или таинственной интригой к исторической трагедии, посвященной воспроизведению событий и их анализу, – совершается эволюция и других драматургов-романтиков в начале 1820-х годов.

К. Рылеев дважды обращался к исторической трагедии, работал над сюжетом о гетмане Хмельницком. Он намеревался создать сложное, многогранное драматическое произведение, но не успел, так как трагически оборвалась его жизнь. Начатое декабристами сумел завершить Пушкин в 1825 году. Суть исторической трагедии, по определению поэта, – «человек и народ – судьба человеческая, судьба народная», иными словами – изображение частной судьбы на фоне судьбы народа, то есть исторического процесса. Таким образом, Пушкин обосновал свое понимание универсальной трагедии, подводя тем самым своеобразный итог развития этого жанра в европейской и русской литературе.

В.Г. Белинский в «Статьях о Пушкине» разобрал характер и поступки русских царей Бориса Годунова и Василия Шуйского. В результате критик сформулировал свое представление о причинах их личных трагедий: «Эти два человека, может быть, хотели перевернуть историю, но не умели и не знали, как управлять государством». То есть, трагедия Бориса заключается в противоречиях между тем, что может и что должна личность делать.

Б.П. Городецкий трагическое усматривал в том, что Борис, добившись высокого положения при Феодоре, возбудил против себя зависть со стороны тех, кто по своему происхождению имел большее право на первое место в государстве, что и привело его к гибели.

А.Л. Слонимский в книге «Мастерство Пушкина» основное внимание акцентировал на «мнении народном» как причине падения Бориса. Он считал, что не бояре, а народ сверг Бориса и возвел на престол Лжедмитрия. Без народа ничего вершить нельзя, ибо именно он составляет большую часть государства и без него самого изменить власть и условия жизни невозможно.

Д.Д. Благой считал, что Борис добился власти преступлением (убийством царевича), а так как расплата неминуема за содеянное, то Борис и гибнет.

Н.Н. Скатов в книге «Русский гений» говорил о том, что характер трагического в пьесе вытекает из трагичности истории России: «История сама открывала свои недра, ставила опыт (самозванцы на престоле. – В.Л.), который нужно было принять и усвоить <...>. Народ и власть в их неизбежном противостоянии и необходимом единстве – вот одна из главных коллизий трагедии». Так, противоречия между властью и народом изначально трагичны, и причина кроется в незаконном получении власти, то есть в беззаконии самой власти.

Б.С. Мейлах также писал о «Борисе Годунове» как о трагедии «чистой совести», которую не могут заменить Борису ни упоение властью, ни богатство. Он достиг престола путем преступления (убийства сына царя) и наедине с собой признается, что счастья нет в его душе; то есть Борис постепенно приходит к душевному краху.

Подводя итог вышеизложенного, заметим, что почти через все работы проходит мысль о трагических отношениях Бориса и народа, обусловленных, главным образом, злодеянием Бориса – незаконным получением власти. Получается, что Борис – изначально злодей и престолом завладел через сознательное убийство. Исходя из такого понимания сущности Бориса, его гибель должна восприниматься как торжество истины и наказание зла. Но при таком понимании сути противоречий Борис не может быть назван трагическим героем, так как это противоречит теории трагического. Так, Ю.Б. Боров, комментируя характер трагического в литературе критического реализма, обращался за примером к пушкинской трагедии «Борис Годунов». «Гибель личности, – пишет автор «Эстетики», – приобретает трагическое звучание только там, где человек – высшая ценность – живет во имя людей и общественные интересы становятся содержанием его жизни». Годунов же, по мнению Борева, использует власть во благо, конечно же, своего народа, но при этом он осуществляет и свои корыстные цели – убивает невинного царевича, чтобы его род стал царствующим. Отсюда следует, что Борис Годунов не может претендовать на роль трагического героя и конфликт между ним и народом не является трагическим.

Так, трагическое понимается как эстетическая категория, характеризующая «неразрешимый художественный конфликт, развертывающийся в результате свободного действия героя и сопровождающийся страданием и гибелью героя или его жизненных ценностей, которые не согласуются с наличным миропорядком» (ЛЭС).

Чтобы понять авторское видение драматургического действия как трагического и Бориса как трагического героя, необходимо выявить те моменты в жизни и царствовании Бориса, которые бы действительно наводили на мысли, что он не злодей, а «без вины виноватый», то есть истинно трагическое лицо.

Приступая к созданию трагедии «Борис Годунов», Пушкин избрал материалом для нее конкретную – может быть, самую драматическую (читай – трагическую) – эпоху в русской истории, предшествующую восхождению на престол самозванца Лжедмитрия. Трагичность наступившей эпохи была обусловлена неизбежностью изменения принципа престолонаследия, что послужило началом постоянной борьбы за власть (Софья, Елизавета Петровна, Екатерина II, Александр I). Сама возможность столь исключительной в истории ситуации уже свидетельствовала о том, насколько глубоко в ту пору (после царствования Ивана Грозного) всколыхнулась российская жизнь и как велика была волна всеобщих потрясений.

В европейской драматургии сюжет о восхождении Самозванца издавна был одним из самых популярных. Начиная с Лопе де Вега и вплоть до Шиллера, драматурги обращались к личности Лжедмитрия, рисуя его обычно отважным воином, героем Возрождения, одерживающим победу над судьбой: он изображался не самозванцем, а законным наследником московских царей, отвоевывающим престол у узурпатора Бориса Годунова. В русской драматургии до Пушкина к этому образу обращались А.П. Сумароков и В.Т. Нарезный, рисуя его злодеем, коварным самозванцем – в соответствии с официальной версией.

Эта историческая коллизия в силу своей многоплановости не была исчерпана даже гениальным творением Пушкина; вслед за ним к тем же событиям обратились не только полемизировавшие с ним А.С. Хомяков и М.Е. Лобанов, но и наследующие пушкинские традиции А.К. Толстой и А.Н. Островский.

Роковым для Бориса стало «мнение народное» о нем как об убийце. Поскольку царевич Димитрий жил и был погребен в Угличе, в Москве судили о его смерти по слухам. Это обстоятельство и легло в основу «мнения народного» о Борисе как цареубийце.

Годунов не знал, кто распускал о нем невероятные слухи, обвинял в спланированном убийстве. Он пытался понять, в чем сила самозванца:

Но кто же он, мой грозный супостат.

Кто на меня? Пустое имя, тень –

Ужели тень сорвет с меня порфиру,

Иль звук лишит детей моих наследства?

Случайно погибший младенец в народном представлении превратился в «великого чудотворца», а «воскресший» Димитрий (Самозванец) обрел неодолимую силу. Легенда эта питалась изначальным народным стремлением к справедливости: убийца младенца является воплощением зла.

Пимен

Прогневали мы бога, согрешили:

Владыкою себе цареубийцу

Мы нарекли.

Исторически материализуясь во множестве отдельных человеческих побуждений, самая идея справедливости (противостояния злу) искажается, превращаясь в смуту, уничтожая мнимого злодея (без вины виноватого).

Таким образом, трагическая гибель Бориса обусловлена мироощущением народа, изображенного в трагедии как действующее лицо. В этом сопряжении Борис также не мог победить, он должен был погибнуть. Ни народ, ни Борис не знали истины, действовали под влиянием сторонней силы, роковых обстоятельств. Здесь уместным будет напомнить стихотворение поэта-философа Ф.И. Тютчева «Две силы есть – две роковые силы», в котором он называет роковой (наряду с силой смерти) силу «людского суда». Поэт, как и Пушкин, считает, что никто не может победить «мнение народное». Таким образом, можно говорить о трагедии «Борис Годунов» как античной трагедии рока.

Думается, названием пьесы Пушкин, в первую очередь, подчеркивает трагичность самого Бориса. Царствование Бориса Годунова было омрачено рамками его социального статуса (не из рода Рюриковичей), и многое из того, о чем он мог мечтать или что мог сделать во благо народа, не осуществилось. Сопротивление непросвещенного боярства уже обусловлено тем, что личность возвышается над ним (по-пушкински – над «чернью»), а оно не признает свободы личности, не имеющей на это права.

#### Шуйский

Давай народ искусно волновать,  
Пускай они оставят Годунова,  
Своих князей у них довольно, пусть  
Себе в цари любого изберут.

Эти действия обусловлены исторически объективными притязаниями Шуйского и других бояр на царский трон. Так, Борис вздумал победить «природных» князей, «слоमितь рог боярству родовому», но не смог, так как оказался слабее Шуйского, который заставил Бориса ошибаться, сомневаться, бояться и в итоге – умереть от апоплексического удара. Отсутствие родового права на власть сделало сильную личность Бориса уязвимой, чем и воспользовались его враги. Таким образом, можно говорить о наличии в «Борисе Годунове» трагической коллизии, характерной для эпохи Возрождения: личность, нарушившая существовавший миропорядок, обречена на трагический исход при отсутствии поддержки окружающих. Эта драматургическая коллизия была заимствована Пушкиным из эпохи Возрождения.

Сила и благосостояние государства зиждятся, по мнению просветителей, на неукоснительном соблюдении всеми членами общества своего долга. И чем выше положение, занимаемое человеком на ступенях социальной иерархии, тем более высокими моральными и интеллектуальными качествами он должен обладать. В этом нет исключения ни для кого, вплоть до монархов, о чем красноречиво высказался предшественник Пушкина А.П. Сумароков, драматург эпохи Просвещения:

А если государь проступится, так горе  
Польется на народ, и чисто будто море.



В трагедии Сумарокова «Димитрий Самозванец» создан образ царя –преступника на троне. В речах положительных героев отражена авторская концепция идеального монарха. Просветительская коллизия борьбы «я хочу» (страсти) и «я должен» (разума) нашла в трагедии самое совершенное воплощение.

Пушкинский Борис о своем царствовании рассуждал так:

...счастья нет моей душе...

Ни власть, ни жизнь меня не веселят;

Предчувствую небесный гром и горе...

Ничто не может нас

Среди мирских печалей успокоить;

Ничто, ничто... едина разве совесть...

Но если в ней единое пятно,

Единое, случайно завелось,

Тогда – беда!

Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

Можно подумать, что Борис под пятном имеет в виду умышленное убийство царевича (об этом писали многие пушкинисты). Но есть, безусловно, другое, не гипотетичное, «пятно» на совести Бориса, которое появилось уже после смерти Димитрия. Умирая, Годунов раскаивается, что ему пришлось пойти против совести (читай – Бога), когда он согласился стать царем:

Я подданным рожден и умереть

Мне подданным во мраке б надлежало;

Но я достиг верховной власти... чем?

Не спрашивай. Довольно: ты невинен,

Ты царствовать теперь по праву станешь,

Я, я за все один отвечу богу...

Внутренние противоречия, обусловленные осознанием своей вины перед Богом и искренним желанием свой народ «в довольствии, во славе успокоить, щедротами любовь его снискать», составляют еще одну трагическую коллизию в народной драме Пушкина – коллизию просветительскую. Борис Годунов нарушил исторический закон

престолонаследия, пошел против «я не должен» и присвоил своему роду право царствовать. Он искренне раскаивается в этом:

Безумны мы, когда народный плеск  
Иль ярый вопль тревожит сердце наше.

Годунов в своем согласии взойти на престол был движим очевидной для него верностью того народа и тех бояр, которые просили его стать их царем. Об этом говорил сыну:

О милый сын, не обольщайся ложно,  
Не ослепляй себя ты добровольно.

Так, желание Бориса возвысить свой род и способствовать благоденствию народа победило рассудок и стало причиной падения царя Бориса, а потом и насильственной смерти сына Федора. В трагедии, проясняющей законы истории, А.С. Пушкин словами Годунова обобщил свой взгляд на непросвещенный общественный уклад:

Живая власть для черни ненавистна,  
Они любить умеют только мертвых.

«Мертвые» – несуществующие, неправящие, живущие в мечтах народа. Власть самодержца, пусть даже самая либеральная, без казней и пыток, являет собой беззаконие, если не опирается на «вечный Закон».

Подводя итоги проделанных наблюдений, можно сказать, что А.С. Пушкин, используя предшествующий опыт, создал сочинение, в котором переплелись воедино трагедия роковых отношений власти и подвластных, личности и общества, трагедия борьбы чувства и долга. Все это многообразие определяет особенности драматургического действия, которое, по общему мнению пушкинистов, являет собою «движущуюся историю».

Обобщая отклики современников на «Бориса Годунова», критик Н. Полевой отметил, что когда читается драма Пушкина, то остается в памяти множество чего-то хорошего, прекрасного, но нет связного. Это впечатление возникало вследствие того, что Пушкин в своей трагедии смело ломал ряд общепризнанных в его время драматургических канонов (правила «трех единств»), создавал вызывающе непривычную форму. Она предусматривала семнадцать перемен декораций,

стремительность отдельных картин, занимающих в сценическом представлении всего несколько минут, огромное количество действующих лиц. Столь же обширно историческое время трагедии Пушкина – свыше семи лет. Первоначально придумав трагедии название развернутое и всеохватное («Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве»), Пушкин все же стянул его, тем самым определив главный круг событий столь многоаспектной пьесы.

Прежде чем рассмотреть построение драматургического действия, стоит привести некоторые оценки критиков и ученых-пушкинистов композиционной схемы трагедии. Во многих отзывах современников Пушкина «Борис Годунов» был признан «промахом» с точки зрения построения. Н.Н. Страхов неуспех пьесы среди читателей приписывает только одному – «новости формы», якобы Пушкин ушел в самого себя, «распростился с прихотливым вкусом публики».

Литературовед Г.А. Гуковский в работе «Пушкин и проблемы реалистического стиля» отмечал, что при построении своей пьесы А.С. Пушкин во многом опирался на драматическую технику Шекспира, он якобы не хотел и не мог порвать с привычной конструкцией пьесы, построенной вокруг одного героя, «порвать с традицией четкой композиционной замкнутости трагедии», поэтому таким центральным композиционным стержнем явился народ».

С.А. Фомичев в статье «Драматургия А.С. Пушкина» утверждал, что Пушкин, «используя опыт драматургии Шекспира, создает собственную драматургическую систему, основные принципы которой сводятся к следующему: правда и непринужденность характеров, соблюдение единства действия». К центральным, кульминационным моментам развития действия он относит три польские сцены, где «авантюра Самозванца становится воплощением разнородных частных и общественных побуждений, направленных против царя Бориса».

М.Я. Поляков в книге «Вопросы поэтики и художественной семантики» выдвинул иную точку зрения на композиции сюжета «Бориса Годунова». Он считал, что единой, четкой композиционной схемы здесь нет. Двадцать три сцены «Бориса Годунова» созданы на «асимметричности действия, пространства и времени, в них нет линейности развития действия, многие сцены идут параллельно, нет обязательной экспозиции и

явного конца». Развитие действия определено наличием нескольких независимых «точек зрения», которые формируют художественный смысл трагедии. Так, отправной точкой зрения, которая знаменует начало действия, является монолог Пимена, который «вобрал» в себя «точку зрения народа». Далее в работе говорится о точках зрения Бориса, Самозванца, бояр. Полиперспективность точек зрения обусловила «монтажный» характер композиции сюжета. Монтаж – это основа «ассоциативного поля трагедии», а драма Пушкина распадается на «цепь микродрам», поэтому в пьесе «нет завязки и развязки, нет центрособирающего героя». В этом исследователем видится необычайную оригинальность жанра и композиции драмы Пушкина.

Все действие пьесы, считает пушкинист Б.А. Городецкий, направлено на усиление впечатления «неблагополучия в положении Бориса». Он прослеживает две сближающиеся линии пьесы – Самозванца и Бориса. Сближение этих линий приводит действие пьесы к кульминационному моменту – параличу всей нормальной государственной жизни страны, развязкой которого станет смерть Бориса.

Таким образом, вопрос о построении драматургического действия в трудах исследователей решается по-разному. С одной стороны, утверждается, что Пушкин строит драму по принципу ассоциаций. С другой стороны, пьеса понимается как органичная структура с единым сквозным действием. С третьих позиций, трагедия представляет собой совокупность симметричных сцен, показывающих противостояние царя и Самозванца. Учитывая накопленный опыт, предложим рассмотрение драматического конфликта с несколько иных позиций.

А.С. Пушкин в письме к издателю «Московского вестника» писал: «Каюсь, что в литературе я скептик и что все ее секты для меня равны <...>. Обряды и формы должны ли суеверно поработать литературную совесть?.. Писатель должен владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил». Так, поэт считал, что форма является важной характеристикой любого произведения и что следовать традициям необходимо, но не «рабски». Выстраивая действие особым образом, Пушкин стремился к формированию у читателей ощущения новизны или даже отсутствия каких бы то ни было норм в построении, что, действительно, блестяще ему удалось: сюжет представляет собой «движущуюся историю».

Структурообразующий конфликт в исторической драме образуют взаимоотношения царя и подданных. Открывается действие сценами в Кремлевских палатах (до восхождения Бориса на престол), на Красной площади и Девичьем поле. В этих сценах передано отношение к Борису бояр и народа. Бояре – Шуйский и Воротынский – недовольны возвышением Годунова.

Воротынский

Так, родом он незнатен; мы знатнее...

Ведь Шуйский, Воротынский...

Легко сказать, природные князья...

Годы формирования неприязненного отношения бояр к Борису остались за пределами собственно пьесы, поэтому уместно говорить о том, что отраженный в трагедии исторический конфликт «выхвачен» автором и показан в период своего стремительного развития, а экспозиция его обозначена в словах Шуйского о том, что безродный Борис при царе Феодоре обладал такой властью над боярами, что те боялись хоть чем-то противиться ему.

Так, в пьесе уже наметился конфликт между идеологом родовитого боярства Шуйским и Борисом, хотя самого царя еще нет на сцене. Только со слов Шуйского, реплик народа и речи Щелкалова на площади читатель понимает, что Борис сомневается в справедливости (законности) своего избрания на престол. Бояре не верят Борису, считая, что он хитрит, не посвящает в свой план, что, может быть, он затевает различные интриги против них, отказываясь от престола. В связи с этим Шуйский предлагает Воротынскому:

Когда Борис хитрить не перестанет,

Давай народ искусно волновать,

Пускай они оставят Годунова.

Эти слова можно считать желанием Шуйского использовать ситуацию в свою пользу – склонить народ к избранию другого царя, из рода Рюриковичей. Эту реплику-призыв можно считать началом борьбы за власть между избираемым на царствование Борисом и рюриковичем Шуйским. О смуте бояр Борис еще не догадывается, потому что они преклоняются перед ним и просят взойти на престол.

Отношение народа к Борису в этих сценах еще не враждебно. Люди знают, что им нужен царь и что Годунов уже практически правил ими при Феодоре (причем «снискал любовь» у народа). Но в то же время в сцене избрания царя народ лицемерит (искусственные слезы, неестественные рыдания), потому что того требуют бояре. Заметим, что этот эпизод Пушкиным не выдуман. О нем упоминается и у Карамзина в «Истории государства Российского»: «Бесчисленное множество людей, в келиях, в ограде, вне монастыря, упало на колена с воплем неслыханным: все требовали царя, отца, Бориса».

С появлением Бориса уже как царя в главе «Кремлевские палаты» начинается «направленное» развитие действия. Со словами:

Да буду благ и праведен...

От вас я жду содействия, бояре... –

царь вступает в отношения с боярами и другими подданными уже на другом уровне. Борис не враждебно настроен по отношению ко всем подданным, устроил по случаю своего избрания великий пир и намеревался народ «в довольствии, во славе» успокоить. Словами призыва к содействию Борис заставляет бояр публично дать клятву, присягнуть честью. Естественно, Шуйский клянется в верности Борису, но читателю ясно, что перед ними «лукавый царедворец», то есть он уже выбрал путь скрытого противостояния, потому что в сложившейся ситуации открыто призывать народ оставить уже царя Годунова не получится.

Монолог Бориса («Шестой уж год...») проясняет, как исторически складывались отношения Бориса и народа: что бы он ни делал как царь, все оборачивалось против него. Народная молва обвинила его в поджоге Москвы, в том, что по его вине был неурожай и голод, что он убил жениха своей дочери – наследника короля Дании. Нетрудно догадаться, что эта «народная молва» формировалась боярами во главе с Шуйским. Последний сдержал свое слово: всеми средствами «искусно» волновал дворян и простой народ, расшатывая престол Бориса. Но свергнуть царя народная молва не могла, Борис искал и находил способы усмирения народных волнений.

Удобным случаем для рюриковичей стала весть о появлении в Польше Самозванца. Лжедмитрий был избран Шуйским и боярами как верное орудие в борьбе с

Борисом. Так начинается новый этап в развитии драматического исторического действия.

Из разговора Шуйского с дворянином Пушкиным читатель узнает, что помещики тоже настроены против реформ Бориса.

Пушкин

Вряд царю Борису

Сдержат венец на умной голове.

И поделом ему! ...

Вот – Юрьев день задумал уничтожить.

Не властны мы в поместьях своих.

Боярин Шуйский незаметно распаляет ненависть его к Борису, старается подтолкнуть к действию. Если самозванец посулит Юрьев день, считает Пушкин, то его поддержат все дворяне-крепостники. Так, бояре и дворяне были рады известию об объявлении Лжедмитрия. Шуйскому это поможет «волновать» народ с большим успехом, внушая мысль о Борисе-клятвопреступнике. Дворяне ждут для себя свободы в отношениях с крестьянами.

Годунову не ведомо пока, сколь мощной становится противостоящая сила. Заблуждаясь, он надеется на поддержку бояр и дворян и издает указ – поймать Гришку Отрепьева и повесить, чем косвенно объявляет войну самозванцу и одновременно настраивает против себя простой народ, которому уже внушается боярами мысль о том, что самозванец – это чудом «воскресший» царевич Дмитрий. Очевидно, что Борис не знает, как вести борьбу с «тенью», со скрытым врагом.

Страх Бориса и спровоцированные им последующие опрометчивые действия говорят о том, что он осознает силу самозванца, а значит, Отрепьев понимается им как роковой противник, ибо у него есть два преимущества: имя царевича и нарастающая поддержка «подогретого» для смуты народа.

Шуйский цинично говорит о тех, кому когда-то поверил Борис и кого сам он долгие годы кормил баснями о злодеяниях Бориса:

... Бессмысленная чернь

Изменчива, мятежна, суеверна,

Легко пустой надежде предана,  
Мгновенному внушению послушна,  
Для истины глуха и равнодушна,  
А баснями питается она.

Именно эти свойства черни использует «лукавый царедворец» при ее «искусном» волнении.

Шуйскому удастся усыпить бдительность Бориса, повторяя слова о верной смерти Дмитрия, и поэтому царь отказывается от помощи шведского короля в борьбе с Самозванцем. Это решение явилось очередной ошибкой, которая значительно приблизила Бориса к пропасти. Так он попал в «коварные сети» Шуйского.

Из монолога самозванца в сцене («Ночь. Сад. Фонтан») становится ясно, что положение Бориса уже драматично:

Тень Грозного меня усыновила,  
Димитрием из гроба нарекла,  
Вокруг меня народы возмутила,  
И в жертву мне Бориса обрекла...

Царь уже знает о волнениях в народе:

Повсюду им (самозванцем. – *В.Л.*) разосланные письма  
Посеяли тревогу и сомненья;  
На площадях мятежный бродит ропот,  
Умы кипят... их нужно остудить –  
Но чем и как?

Годунов не хочет потерять доверие народа, но и не знает, что предпринять, как остановить «ветер», который неумолимо «гонит его трон к пропасти». Царь обращается за советом к патриарху. Так в драматургический конфликт вплетается еще одна сила, влияющая на власть. Священнослужитель предлагает перенести святые мощи Дмитрия в Кремль, показать их народу, и народ успокоится, увидев их чудодейственную силу, отвернется от бояр-смутьянов. Но Борис слушает не его, а скрытого врага Шуйского, который отговаривает царя от этого шага к своему спасению, объясняя, что народ осудит его за использование святыни в корыстных целях. Думается, Борис соглашается



с Шуйским и еще по одной причине: он боится, что если мощи не произведут чуда, тогда не останется сомнений у народа в Отрепьеве. Шуйский предлагает свои услуги для усмирения народа:

Я сам явлюсь на площади народной,  
Уговорю, усовещу безумство  
И злой обман бродяги обнаружу.

Борис (с поспешной радостью) соглашается. И это его очередная ошибка, ибо проводимые Шуйским репрессии лишь усилили ненависть народа к царю. Так, в историческое противостояние Царя Бориса и Шуйского втягивается народ, и не просто как пассивная масса, а с правом голоса, с ложным правом восстановления справедливости. Народ поверил боярам, что царевич жив, и за то, что по велению царя поют ему в храме вечную память, стал проклинать Бориса. Народный приговор царю-убийце произносит юродивый: "Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича".

Далее Борис делает ошибку за ошибкой, которые вызывают недоумение даже у Самозванца. Царь, по наущению Шуйского, отзывает талантливого дворянина-военачальника Басманова с поля боя в Москву, а на его место посылает тайного врага Шуйского. Посадив в Боярскую Думу дворянина Басманова, Годунов, естественно, вызвал возмущение бояр. Еще одной ошибкой Бориса стало введение казни. Беглец московский рассказывает Самозванцу:

Кому язык отрежут, а кому  
И голову – такая право притча!  
Что день, то казнь. Тюрьмы битком набиты.

Здесь будет кстати привести суждение историка Н. Костомарова о том, что Борис Годунов «в качестве государственного правителя не мог быть дальноразумным, понимал только ближайшие обстоятельства и мог ими пользоваться только для ближайших и преимущественно своекорыстных целей». Соглашаясь с историком по вопросу о недалекости Бориса, заметим, что такое поведение Бориса обусловлено не его слабостью как политика, а драматизмом ситуации, в которой он оказался: он не знал

всей правды о смерти царевича и стал зависим от слова Шуйского. Слишком поздно попытался он добраться до бояр, которые его предали, опереться на служилых дворян:

Вот слава! Нет, я ими недоволен,  
Пошлю тебя начальствовать над ними;  
Не род, а ум поставлю в воеводы,  
Пускай их спесь о местничестве тужит;  
Пора презреть мне ропот знатной черни...

Кульминационный момент в развитии трагедии Бориса наступает тогда, когда начался поход Лжедмитрия на Москву. Борис узнает, что армия, как и народ, оставила его (Шуйский сделал свое дело), перешла на сторону Самозванца. Не стало у царя верной ему силы. В этой ситуации он идет на встречу с иностранными послами.

О чем беседовал с «иноплеменными гостями» царь и что они ему ответили, в трагедии прямо не говорится, но после этой встречи Борису стало плохо. Можно предположить, что царь, оставленный своими подданными, не получил поддержки и у иностранцев. Умирая, он советовал сыну следующее:

Будь милостив, доступен к иноземцам,  
Доверчиво их службу принимай.

Он оказался бессилён перед законами исторической жизни России и законом совести, поэтому, обреченный, умирает, осознавая свою ошибку.

Наставляя сына на царствование, Борис произнес следующее:

...Ты знаешь ход державного правленья;  
Не изменяй теченья дел. Привычка –  
Душа держав.

Борис считал, что передаст власть Феодору уже как наследнику, то есть «по праву», которое он когда-то нарушил.

Борис

Я царь еще: внимлите вы, бояре:  
Се тот, кому приказываю царство;  
Целуйте крест Феодору... Басманов,  
Друзья мои... при гробе вас молю

Ему служить усердием и правдой!

Он так еще и млад и непорочен.

Клянетесь ли?

Бояре

Клянемся.

На этом заканчивается драматическое действие, составляющее структурную основу трагедии. Гибнет в тяжких муках одна из противоборствующих сторон – царь Борис.

Но со смертью правившего царя пьеса не заканчивается. В четырех последних сценах в редуцированном виде представлены еще две судьбы, не менее трагические. Царевич Феодор, принявший престол и клятву верности от бояр и дворян, через короткое время ими же был обманут и не коронован, а отравлен. Причины предательства бояр объясняет Басманову Пушкин:

Ты присягал наследнику престола

Законному, но если жив другой,

Законнейший?...

Я ведаю, что рано или поздно

Ему Москву уступит сын Борисов.

И самое главное, «мнение народное» оставалось на стороне самозванца. Но теперь бояре это «мнение» превращают в действующую силу: народ бежит «вязать Борисова щенка», выкрикивая:

Вязать! Топить! Да здравствует Димитрий!

Да гибнет род Бориса Годунова!

Но не народ чинит расправу над царевичем и его матерью, а бояре.

Мосальский

Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом... Что ж вы молчите? Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!

Бояре уничтожили род Годунова, возвели на престол того, кто был орудием в их борьбе с умным царем Борисом, по сути самозванцем, нарушившим право престолонаследия, каким несовершеннолетним оно бы ни было. Уничтожить Лжедмитрия

Шуйскому не составит труда. Во-первых, «мнение народное» о том, что снова цареубийцу нарекли царем, будет легко сформировать. Во-вторых, отметим, Самозванец величается боярами не Иоановичем, как подобает величать царскую особу, а Ивановичем. То есть они знают, что это не царевич Димитрий. В-третьих, сам Лжедмитрий догадывается о своей судьбе, и не случайно ему приснился вещий сон:

Мне снилось, что лестница крутая  
Меня вела на башню: с высоты  
Мне виделась Москва, что муравейник,  
Внизу народ на площади кипел  
И на меня указывал со смехом,  
И стыдно мне и страшно становилось –  
И, падая стремглав, я пробуждался...

Таким образом, в одной драме Пушкин сумел передать трагедии двух царей и наметил третью.

Всем ходом пьесы Пушкин подводит читателей к осознанию того, что наследник Рюрика Шуйский, не будучи царем, как и Борис при Феодоре Иоановиче, «достиг верховной власти». Руками послушных ему бояр, дворян и темного народа он сгубил Годуновых и сгубит самозванца. На этом заканчивается текст пьесы. Но в ней нет четвертой сцены, как в классических трагедиях. Открытая форма позволяет читателю «дописывать» историческое действие, опираясь на реальную «движущуюся» историю. А живая история, «рассказывает» уже о царствовании и смерти Шуйского и всего рода Рюриковичей и рода Романовых.

В одном из проникновенных лирических монологов поэта, посвященного друзьям-лицеистам, есть строки, которые обобщают изображенную в трагедии историю борьбы за власть:

Чему, чему свидетели мы были!  
Игралища таинственной игры,  
Метались смущенные народы;  
И высились и падали цари;  
И кровь людей то славы, то свободы,

То гордости багрила алтари.

Обобщая проведенные наблюдения, необходимо выделить доминанту, которая определила трагическую судьбу не только царя («судьба человеческая»), но и народа («судьба народная»). Думается, она содержится в словах главного героя – Бориса:

Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

С осознанием «нечистой совести» жил царь Борис, потому что рожден был подданным. Вот почему, будучи царем, в своих молитвах он обращался не к Богу, а к «ангелу на небесах» (умершему царю Феодору Иоановичу), у него просил благословения и защиты. Народ тоже мучается угрызениями совести, избрав на престол царя-убийцу.

Тема совести станет определяющей в «маленьких трагедиях» Пушкина.

### **3.2. Поэтика «маленьких трагедий»**

Вскоре после окончания «Бориса Годунова» (в 1826 году) Пушкин набрасывает список новых «драматических проектов», хотя к реализации замысла приступил спустя четыре года (в 1830 году). Своего рода «катализатором», ускорителем затянувшегося процесса создания цикла явились для Пушкина драматические сцены Б. Корнуолла, с которыми он познакомился по бывшему при нем в Болдине собранию сочинений английских поэтов. Романтические пьесы Б. Корнуолла посвящены исследованию «сильных страстей». Его герои – яркие индивидуальности, вступающие в бытовых ситуациях в непримиримый конфликт, приводящий в итоге к гибели одного из них. Корнуолл шел по пути максимального сгущения действия: он отсекал все второстепенные линии, сводил до минимума количество действующих лиц пьесы. Это была как раз та форма, которая совпала с творческой манерой Пушкина. Так, после трагедии про «общественную жизнь» Пушкин обратился к исследованию трагедий в частной жизни.

Первые критические разборы «маленьких трагедий» А.С. Пушкина принадлежат В.Г. Белинскому. В течение более полутора столетий о них написано множество монографий и статей. В последние десятилетия внимание пушкинистов в основном

было направлено на раскрытие философского содержания пьес. Актуальной остается проблема цикличности «маленьких трагедий». В пушкинистике они всегда рассматривались как «некое единство» (Б. Городецкий), обусловленное общностью театральных приемов, наличием музыкальной темы и высокого лиризма, единством проблематики, спецификой изображаемой действительности.

Современные научные изыскания по проблеме художественного цикла как литературного явления расширяют устоявшиеся представления о нем. Отсюда вытекает необходимость дополнить характеристику «маленьких трагедий» как цикла новыми аналитическими описаниями.

В цикле «драматических опытов» А.С. Пушкина первой стоит трагедия «Скупой рыцарь». Она построена на бытовом конфликте между отцом и сыном. Из диалога Альбера (сына Барона) и его слуги Ивана выясняется, что молодой рыцарь невольно погружен в денежные расчеты, в хлопоты о займах. Даже его рыцарский подвиг – победа над противником в турнире – совершен отнюдь не во имя прекрасной дамы, а в отместку за свой пробитый противником шлем. У Альбера богатый отец, который обязан (по законам общества) содержать сына, но не делает этого. Сын начинает мечтать о том времени, когда золото отца станет его:

...Мой отец

Богат и сам, как жид, что рано ль, поздно

Всему наследую.

Барон же больше всего на свете боится расстаться с накопленным богатством и по этой причине ненавидит сына. Так, обоюдная ненависть лежит в основе конфликта между отцом и сыном. Но с точки зрения жизненного опыта такой бытовой конфликт не обязательно должен вылиться в трагедию. Это конфликт для бытовой драмы. В пушкинском художественном мире действуют некие сверхсилы, которые доводят бытовые отношения до трагедии.

К Альберу за долгом приходит жид и предлагает ему не ждать смерти отца, а отравить его ядом. Это предложение приводит сына в ярость, которая сменяется горестными раздумьями:

Как! Отравить отца! И смел ты сыну...

...И смел ты мне!..  
...Вот до чего меня доводит  
Отца родного скупость!

Альбер отказывается совершить страшный грех и, отчаявшись, идет искать защиты от скупости отца у Герцога:

Пускай отца заставит  
Меня держать как сына, не как мышь,  
Рожденную в подполье.

Именно во дворце Герцога происходит кульминационное событие и разрешается конфликт между отцом и сыном. Не выдержав оскорблений, ложных наговоров отца в свой адрес, Альбер назвал Барона «лжецом», тот вызвал сына на поединок – и сын с радостью принял вызов отца! Потрясенный этим поступком сына, а также гневным упреком Герцога, Барон, задыхаясь, падает и умирает. Так стремительно разрешается драматический конфликт в первой трагедии: отчаявшийся сын «убивает» униженного отца и, как следствие, становится наследником его подвалов.

Во второй трагедии драматическим является конфликт между друзьями – Моцартом и Сальери. Последний завидует Моцарту, гениальному творцу. Движимый желанием спасти себя как музыканта, Сальери твердо решает отравить Моцарта: Моцарт-друг становится ненавистен Сальери, так как Сальери-музыкант не может подражать Моцарту-музыканту, а творить без подражания (идти своим путем в искусстве) он не умеет. Отсюда рождается его идея о бесполезности Моцарта («Что пользы, если Моцарт будет жить?»).

После того как Сальери услышал музыку Моцарта из «Дон Жуана» (эпизод прихода смерти в разгар веселья), он, как бы следуя музыкальной теме, исполняет задуманное злодейство: во время обеда (эта сцена является кульминационной) бросает в стакан друга яд, который «осьмнадцать лет носил с собой», после чего Моцарт отправляется из трактира домой... умирать. Сальери остается в раздумьях о содеянном:

...Но ужель он прав,  
И я не гений? Гений и злодейство  
Две вещи несовместные ...

Бытовой характер третьей трагедии – «Каменный гость» – обусловлен конфликтом донна Гуана с мужьями и любовниками своих избранниц. До развивающихся в пьесе событий дон Гуан «имел дело» с мужем Инезы, который, по его мнению, оказался «негодяем», так как отправил жену-изменницу в монастырь. Вернувшись тайно из ссылки за очередную дуэль (причины дуэли умалчиваются, но о них можно догадаться: наверняка из-за женщины), он убивает еще одного соперника – донна Карлоса. Причина поединка – Лаура. В центральных событиях основного действия (преследовании доном Гуаном доны Анны) мужа-соперника нет в живых. Казалось бы, никто не может встать на пути донна Гуана. И он, торжествуя по случаю предстоящего свидания с доной Анной, дерзко приглашает на него статую Командора, то есть, по сути дела, мужа-мертвеца. Это соперничество из-за женщины для донна Гуана оказалось последним: он был раздавлен мощной силой рукопожатия статуи-мужа – и провалился с ней в бездну. (Автор не называет место, куда они проваливаются, но этот глагол используется в известном устойчивом словосочетании – «провалиться сквозь землю».) Так очевидно бесславно заканчивается жизнь распутного донна Гуана.

В следующей трагедии – «Пир во время чумы» – драматическим действием является противостояние Священника и Председателя пира – Вальсингама. Чума, пришедшая в город, унесла у многих жителей их любимых, родных, друзей. Люди не имели средств избавиться от охватившей город болезни, но могли по-разному подготовиться ко встрече с ней: устроить последний пир и «восславить царство Чумы» или ожидать смиренно своей участи, молясь о спасении души. Общество разделилось: одни, смирясь с судьбой, заботились об умерших и готовились после смерти попасть на небеса; другие, преодолевая смертельный страх и не веруя в загробную (после смерти) жизнь, наслаждались этой жизнью. Кульминационным моментом пьесы стала сцена прихода к пирующим Священника с целью призвать их прекратить безбожный пир. Но его не слушали, прогнали, и отец духовный ушел с площади один. Председатель пира в свою очередь погрузился в «глубокую задумчивость». Финал драматического действия открыт, противостояние продолжается: пирующие веселятся, верующие молятся о спасении души, а черная телега разъезжает с трупами.



Таким образом, все финалы пьес утверждают власть смерти над жизнью. Это обстоятельство может показаться очень странным, так как в основе пьес лежат бытовые конфликты (отца и сына, друзей, мужа и любовника, неверующих прихожан и священника), которые не являются трагическими по своей природе. В то же время существенно разнятся в трагедиях характеристики быта (обстоятельств жизни) с точки зрения его «качества» и «количества». В первой трагедии главное внимание автора сосредоточено на отношениях в одной семье, а отношения барона и герцога (внешние) составляют дополнительный конфликт. Во второй трагедии семейные отношения (семейство Моцарта) перемещаются на второй план, а внешние (Моцарта и Сальери) выступают на первый. В третьей трагедии расширяется круг семейных отношений (Инеза и ее муж, Лаура и дон Карлос, дона Анна и дон Альвар), и через измену жены семейные противоречия переплетаются с внешними (дон Альвар – дона Анна – дон Гуан). В четвертой трагедии эти две линии еще более скрепляются: паства и священник, отец духовный и преступившие заповеди божьи дети, отец (священник) и сын (председатель). Таким образом, бытовое пространство от пьесы к пьесе расширяется: главные события в последней пьесе происходят уже не в доме, а на городской площади.

Все драматические конфликты имеют открытый финал: как сложится судьба Альбера, будет ли сочинять музыку Сальери, какой выбор сделает дона Анна, о чем глубоко задумался председатель – эти и другие вопросы возникают после прочтения трагедий. Если в первых трех пьесах противостояние героев заканчивается смертью одного-двух из них, то в последней смерть уносит жизни целого города. Таким образом, на рассмотренном уровне трагедиям присуща как типологическая общность, так и дискретность, что является одним из признаков художественного цикла.

Во всех «маленьких трагедиях» А.С. Пушкина небольшое количество действующих лиц. В развивающихся конфликтах герои откровенно противостоят друг другу: Барон и Альбер, Сальери и Моцарт, дон Гуан и дон Альвар, Священник и Председатель. В соответствии с этим их можно условно разделить на две группы.

В первую группу можно включить Альбера, дона Гуана, Моцарта, Председателя, во вторую – Сальери, Барона, дона Альвара, Священника. На самом обобщающем уровне можно рассмотреть типологические черты, присущие героям той или иной группы.

Явно доминирующей чертой героев первой группы является их безумие. Оно отмечается в них представителями противоположной стороны. Например, барон говорит о сыне Альбере:

Безумец, расточитель молодой,  
Развратников разгульных собеседник,  
Он молодость свою проводит в буйстве,  
В пороках низких.

Дона Анна о доне Гуане:

Подите – здесь не место  
Таким речам, таким безумствам.

Или о нем же: «Вы не в своем уме».

Сальери не может понять, почему «бессмертный гений... озаряет голову безумца,  
// Гуляки праздного?», то есть Моцарта.

Священник о Председателе и его друзьях:

Безбожный пир, безбожные безумцы!  
Вы пиршеством и песнями разврата  
Ругаетесь над мрачной тишиной....

Безумие героев заключается в том, что они живут не в соответствии с представлениями о целях и образе жизни тех, кто о них судит. Но Альбер, как и дон Гуан, не считает свой образ жизни безумием. Из его рассуждений понятно, что он любит красоваться на турнирах перед дамами, вызывать у них восхищение. Он бескорыстный, в нем нет явно отрицательных черт, он вызывает сочувствие у читателей своим желанием быть среди лучших рыцарей герцога. Но обстоятельства жизни (бедность из-за скупости отца) склоняют его к ненависти и злобе. Замечание жида Соломона о том, что Барон здоров, достаточно крепок и проживет еще долго, приводит Альбера в отчаяние:

Да через тридцать лет  
Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги  
На что мне пригодятся?

Таким образом, сын невольно желает смерти отца. Однако Альбер далек от мысли о его убийстве, он не злодей и, как истинный гранд, не хочет терпеть публичного унижения и оскорбления даже от отца, готов в поединке с ним защищать свою честь. В состоянии отчаяния из-за слов отца о нем принял вызов на поединок – и с сожалением отдал Герцогу по его требованию брошенную отцом к его ногам перчатку.

Моцарт, по мнению Сальери, тоже безумец: он не ведает, что творит, не понимает, что он – «бог»! На утверждение Сальери о его божественной сущности Моцарт ответил шуткой:

Ба! Право? Может быть...

Но божество мое проголодалось.

Безумие Моцарта Сальери усматривает и в том, что тот с наслаждением может слушать игру уличного музыканта, много времени проводит в трактире, среди друзей, как «гуляка праздный».

Дон Гуан из «Каменного гостя» в своей жизни любил многих женщин и каждый раз искренне предавался наслаждениям любви. Он никогда не переставал восхищаться своими очередными возлюбленными и шел ради них на дерзкие поступки, защищал, как и Альбер, себя и свою независимость в честных поединках. Безумие дона Гуана заключается, по мнению монаха, в его «бесстыдстве», «безбожии» – «развратный дон Гуан».

Безумие Председателя и его друзей видится Священнику в том, что они не страдают по умершим, не участвуют в похоронах, не молятся о спасении своем, не верят в загробную жизнь. Поведение пирующих настолько вызывающе, что неприязненное отношение к ним может испытывать любой здравомыслящий читатель. По сути, они сознательно ищут встречи с чумой, чем приближают свою смерть:

И девы-розы пьем дыханье, -

Быть может... полное Чумы.

В когорту беспечных безумцев «вписываются» и второстепенные персонажи последней пьесы. Так, Луара на вопрос дона Карлоса о ее будущем беспечно отвечает:

Зачем об этом думать? Что за разговор?

Иль у тебя всегда такие мысли?

«Такие» – значит «мрачные». Она живет сегодняшним днем, как дон Гуан сегодняшним чувством, как Председатель живет здесь, на земле, и не верит в другую жизнь.

Таким образом, приведенные из текстов примеры отражают позицию одних героев по отношению к другим. Альбер, Моцарт, дон Гуан, Председатель – безумцы для тех, кто имеет совершенно иные представления об устройстве мира и жизненных ценностях. Типологической характеристикой героев этой группы является отсутствие в них жизненного практицизма, обеспечивающего человеку перспективу, то есть будущее.

Главным типологическим признаком героев второй группы является именно практицизм. Барон когда-то слыл отважным рыцарем, служил роду Герцога, но однажды понял, что в мире власть принадлежит богатым, следовательно, ее можно «приобрести», не будучи титулованным герцогом. Барон выбрал себе эту цель и твердо к ней шел «по трупам»: он отказался обеспечивать сына, не пожалел «вдовы с тремя детьми», не стыдился за то, что кто-то стал убийцей по его воле. Смыслом его жизни стали приумножение богатства и мечта о безграничной власти. С точки зрения здравомыслящего человека, такая все уничтожающая страсть не что иное, как то же безумие.

Сальери одержим другой прагматичной целью – стать великим композитором и возвыситься над миром. В своем служении высокому искусству он так же, как и Барон в своем пристрастии к золоту, бескомпромиссен: не может смириться с тем, что своим талантом разрушает его мечту об избранничестве. Понимая свою обреченность на бесславие (негениальность), Сальери решает уничтожить Моцарта-гения и освободить дорогу к высшей славе себе и подобным ему «жрецам музыки». И этот путь Сальери не что иное, как безумие: служа высокому (искусству), он преследует «презренную пользу».

В трагедии «Каменный гость» дону Гуану противопоставлены муж Инезы, дон Карлос, дон Альвар. Основным противником дон Гуана является дон Альвар, муж доны Анны и командор. При жизни он слыл богатым и знатным, «был горд и смел – и дух имел суровый», выбрал в жены красавицу, которую любил и охранял от других, как дорогую вещь. Дона Анна не любила своего мужа, но по долгу чести исполняла обязанности супруги и после его смерти: она действительно каждый день приходила «на

...гордый гроб... кудри наклонять и плакать». Командор был убит доном Гуаном, но о нем другие говорят как о живом:

Дон Гуан

Пора б уж ей приехать. Без нее –

Я думаю – скучает командор.

Каким он здесь представлен исполином!

После того как дон Гуан добился согласия доны Анны на ночное свидание, Лепорелло спрашивает его:

А командор? Что скажет он об этом?

Дон Гуан

Ты думаешь, он станет ревновать!

Уж верно нет; он человек разумный

И верно присмирел с тех пор, как умер.

Но командор-статуя «сердится» на дона Гуана, более того, «кивает» в знак согласия прийти к доне Анне «и стать у двери на часах» во время ее свидания с «развратным» доном Гуаном.

Безусловно, происходящие в трагедии события по форме ирреальны: командор-статуя приходит в дом, разговаривает, протягивает руку, – но заключенная в них идея отражает объективную реальность: смерть приходит к живым.

Отметим, что в том же 1830 году Пушкин написал стихотворение «Заклинание», в котором есть такие строки:

О, если правда, что в ночи,

Когда покоятся живые...

Пустеют тихие могилы, –

Я тень зову, я жду Леилы;

Ко мне, мой друг, сюда, сюда! ...

Не для того, что иногда

Сомненьем мучусь...но, тоскуя,

Хочу сказать, что все люблю я,

Что все я твой: сюда, сюда!

«Тень», по мнению поэта, может прийти в разном облики: «как звезда», «как легкий звук иль дуновенье», «как ужасное виденье». Вспомним, что Моцарт, сочиняя новую музыку, обдумывал следующий эпизод:

Представь себе... кого бы?  
Ну, хоть меня – немного помоложе;  
Влюбленного...  
С красоткой...  
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,  
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

Статуя командора, будучи «виденьем гробовым», приходит по приглашению слуги и барина: дон Гуан вызвал на поединок супруга-мертвеца и проиграл его, так как командор после смерти уже не выглядел тщедушным, он был Геркулесом. При жизни, движимый чувством ревности, он держал свою жену вдали от посторонних глаз, а после смерти эту обязанность исполняли его гордые родственники. Когда же дону Гуану удалось их обмануть и проникнуть к доне Анне, он явился защитить от соперника то, что принадлежало ему и после смерти.

Священник, герой последней трагедии, исполняя волю бога на земле, старается образумить разгулявшуюся во время «ужаса и горя» толпу, вернуть людей в свои дома, обратиться к богу и молиться о спасении души, чтобы после смерти встретиться на том свете с родными. Иначе говоря, он призывает их быть благоразумными и беспокоиться о своей загробной жизни.

Ничего противоестественного (безумного) в его речах и заклинаниях, казалось бы, нет:

Безбожный пир, безбожные безумцы!  
Вы пиршеством и песнями разврата  
Ругаетесь над мрачной тишиной,  
Повсюду смертью распространенной!

В то же время священник защищает власть смерти – «мрачную тишину», то есть он призывает живых подчиниться воле царствующей смерти и безропотно ждать ее в

«домах-могилах». Люди прогоняют прочь Священника, безумно пытающегося побороть в них жажду жизни.

Таким образом, и Барон, и Сальери, и дон Альвар, и Священник одержимы предрассудками, желанием подчинить своей власти жизнь других и течение самой жизни. Безумие как типологическая характеристика героев первой группы – также основополагающая характеристика и героев второй группы. В этом усматривается их противостояние и единство.

Другой типологической чертой героев трагедий является их потребность к выражению своих сокровенных мыслей вслух. Как правило, в таких монологах они ищут оправдания для самих себя или выносят другим приговор. Например, Барон перед самой смертью задается вопросом: «Иль уж не рыцарь я?». Сальери после злодеяния начинает сомневаться в том, что прав в своих представлениях о содержании и функции искусства, о месте художника в обществе:

Ты заснешь  
Надолго, Моцарт! Но ужель он прав,  
И я не гений?

Опустошенной и уничтоженной осознает себя и дона Анна после рокового свидания с доном Гуаном и его откровенных слов о том, что в нем «нет раскаяния» за убийство дон Альвара.

Дона Анна

Оставь меня!  
(Слабо.)  
О, ты мне враг – ты отнял у меня  
Все, что я в жизни...

Но через некоторое время забывает о потрясении, дарит поцелуй убийце мужа и назначает свидание. Что станет с ней после того, как очнется от «виденья гробового», можно только предполагать. В «глубокой задумчивости» остается в финале трагедии и другой герой – председатель: он не идет за священником, но в то же время думает о загробном мире:

О, если б от очей ее бессмертных

(умершей жены. – В.Л.)

Скрыть это зрелище!

Где я?..

Можно предположить, что Пушкин, прибегая к приему внутреннего монолога, расширяет границы образов, заставляет раскрыть их другие, скрытые, не явленные стороны своих натур.

Из всех героев трагедий Моцарт самый душевный, самый жизненный, в нем не так явно выражены свойственное другим героям безумие. В Моцарте переплелись жажда жизни и страсть к искусству, праздность и труд, трактир и семейный очаг; Сальери и уличный музыкант ему одинаково интересны, то есть Моцарт не был тенденциозен, ему не были свойственны ложные идеи и безумные страсти – он был органичен с окружающим миром. В своем стремлении к постижению законов бытия Моцарт, безусловно, сближается в сознании читателей с самим Пушкиным.

В «маленьких трагедиях» смерть как реальное явление жизни воплощается в разных образах. Так, в «Скупом рыцаре» носитель смерти – идол, которому поклоняется барон. Это золото. Оно развращает душу, делает ее глухой к чужим бедам и страданиям. Барон знает, что однажды умрет, поэтому его мысли об одном: как уберечь свое богатство от сына и после смерти.

О, если б из могилы

Прийти я мог, сторожевою тенью

Сидеть на сундуке и от живых

Сокровища хранить, как ныне!

В «Моцарте и Сальери» смерть как реальность воплощается в «черном человеке». Моцарт рассказал другу, что таинственный «черный человек» уже дважды посещал его дом, но не заставал композитора. В третий раз он пришел в тот момент, когда Моцарт играл на полу со своим сыном. С его слов Моцарта, мы знаем, что этот таинственный человек был одет в «черное», он учтиво поклонился (то есть был почтительно-вежливым в обращении), заказал реквием и скрылся, не сказав, когда придет за ним. И с тех пор, будучи невидимым, этот «черный человек» не оставляет его:

Мне день и ночь покоя не дает



Мой черный человек. За мною всюду

Как тень он гонится.

Композитор ощущает его присутствие и во время рокового обеда с Сальери («он с нами сам-третьей сидит»). Гений чувствителен к воздействию какой-то темной силы. Эта сила может исходить и от самого Сальери (он ненавидит Моцарта). Следовательно, его можно назвать «черным человеком». «Черный человек» внушает тревогу, и «черные мысли» заполняют ум Моцарта:

Ах, правда ли, Сальери,

Что Бомарше кого-то отравил?

Заметим, Моцарт постоянно говорит: «мой черный человек», «мой Реквием», не хочет с ним расстаться. Почему? Что для него Реквием? Сущее? Желаемое? Любимое? Родственное?

«Черный человек» – это вошедшая в жизнь Моцарта смерть. Последняя обладает способностью «всюду проникать», как «черная телега», управляемая негром, как Чума («Пир во время чумы»), как надгробье («Каменный гость»).

Играя с сыном, Моцарт мог думать о том, что ничто в жизни не вечно и все имеет конец, что и он скоро умрет, а его сын останется жить, так как на смену уходящей старости приходит другая молодость. Такое предположение вполне приемлемо, так как вскорости он сочинил музыку о «виденье гробовом». А спустя какое-то время и появился «черный человек». Истинный творец, Моцарт создал гениальное произведение, торжественный гимн смерти как явлению жизни, которое в своих тайнах открылось ему.

Таким образом, Пушкин обнаружил, что смерть к человеку приходит с золотом, «черными мыслями», весельем, женщинами, то есть с тем, что окружает человека в повседневной жизни.

Большое значение во всех трагедиях имеет и символический образ «гибельного пира», который устойчиво связан со смертью: пир Барона в обществе друзей-богов (то есть золота), пир друзей-врагов, пир-убийство при мертвце (доне Карлосе), пир в чумном городе. При этом во всех случаях пир имеет не только зловещий, но и извращенный характер: он нарушает устоявшиеся запреты, которые должны оставаться для человека нерушимыми, ибо в противном случае наступает смерть.

Обобщая сказанное о сущности художественных образов цикла, можно сделать следующие выводы.

Герои во всех трагедиях представляют собой синтез добра и зла, любви и ненависти, страсти и рассудка. Когда герои заходят в своих страстях и поступках далеко «в сторону» от общепринятых нравственных норм, они вызывают у читателя неприятие. Когда же автор возвращает им способность размышлять о своих поступках с точки зрения тех же нравственных позиций, тогда у читателя возникает сочувствие к ним. Например, Альбера можно осуждать за то, что принял вызов отца, дона Гуана – за бесстыдную дерзость, Председателя – за сомнения и безверие, Инезу, дону Анну, Лауру за то, что встали на путь греха. Если же смотреть на их поступки с других точек отсчета, то наступает осознание их поведения как вполне приемлемого, оправданного обстоятельствами и самой жизнью.

Образы-характеры в пьесах изображены автором в момент наивысшего напряжения, обеспечивающего возможность полного выявления всех сторон их душевного облика. Таким образом, им свойственны как взаимосвязь, так и дискретность. Все герои в определенном смысле безумцы, но каждый безумен по-своему.

Герои трагедий пребывают в разном возрасте. Можно предположить, что молодой Альбер после смерти Барона получит его богатство и будет вести такой образ жизни, который присущ дону Гуану. Статуя командора, которая является защищать свое богатство (женщину), может восприниматься как реализованная угроза скупого Барона восстать из гроба и охранять свое богатство. Председатель, оставленный в раздумье, мог рассуждать, как и Сальери, о несправедливости мира и своем безверии. В этом смысле можно говорить о взаимодополняемости героев, взаимопродолжении.

Наряду с реальными образами в «маленьких трагедиях» воссоздан мистический образ смерти, воплощенный в разных формах («черный человек», сундуки сокровищ, тень, статуя, чума, черная телега). Этот образ, как и образ пира, безусловно, циклообразующий, объединяющий все трагедии в единый контекст.

В каждой пьесе цикла сталкиваются характеры, в которых господствуют разные страсти. В «Скупом рыцаре» поэтическому исследованию подвергается сребролюбие Барона. Оно является причиной ненависти к сыну, которого скупец считает «гулякой

праздным». Из сребролюбия «вырастают» другие его грехи, например, лихоимство. Деньги нажиты им кровью и слезами других.

Барон

Да! Если бы все слезы, кровь и пот...

Из недр земных все выступили вдруг,

То был бы вновь потоп – я захлебнулся б...

Сребролюбие «убивает» в нем милосердие: вдова с тремя детьми полдня перед окном «стояла на коленях воя» – не сжалился скупец. Деньги стали для Барона богом, которому он поклонялся. Идолопоклонничество совершалось каждый раз, когда спускался он к своим сундукам. В этот миг в нем торжествовал злой гений (дух):

Отселе править миром я могу...

Мне все послушно, я же – ничему...

Альбер говорит о Бароне:

О! мой отец не слуг и не друзей

В них (деньгах. – *В.Л.*) видит, а господ;

И сам им служит...

Ненависть к сыну и нежелание расстаться с частью денег толкает барона на лжесвидетельство. Желая очернить перед Герцогом своего сына, барон разоблачает самого себя: он считает себя рыцарем, а сын называет его «лжецом», герцог – «безумцем». Барон понимает, что Альбер мог рассказать Герцогу историю их вражды, поэтому, защищаясь, в свидетели «приглашает» бога:

И гром еще не грянул, боже правый!

После того как Герцог напомнил ему про совесть (читай – бога), Барон вдруг лишился сил и умер. Смерть его кажется мистической: барон не был чувствительным человеком, а жид пророчил ему лет тридцать жизни. Так, силой, которую он не смог одолеть в жизни, стала совесть.

Барон

Незванный гость, докучный собеседник,

Заимодавец грубый, эта ведьма (совесть. – *В.Л.*)

От коей меркнет месяц и могилы

Смущаются и мертвых высылают...

Получается, что в сложившейся ситуации она «поскребла» его сердце, как «когтистый зверь». Барон не покаялся в своих грехах и умер со словами: «Ключи, мои ключи!». Таким образом, совесть, призванная великим грешником в свидетели и заступники, явилась причиной его смерти.

В основе драматических отношений Моцарта и Сальери лежит другой смертный грех – зависть последнего: гордый Сальери мучительно завидует гению Моцарта. Зависть порождает вражду, ссоры, поругание радости и наслаждений, неблагодарность, ненависть и ... злобу. Завистника Сальери сжигает «злейшая обида» на несправедливого бога, а в Моцарте он видит «злейшего врага». Логический исход этой злобы – убийство. Смертный грех талантливого Сальери – зависть – приводит его к богоборчеству (отрицанию божественного промысла) и уничтожению гения-творца. Сальери называет себя «чадом праха». Это определение можно прочитывать как «дитя тьмы», «злой гений» (злой дух). В нем нет божественного дара, то есть способности творить, подобно богу, но он гениальный злодей.

Сальери

Нет! не могу противиться я доле

Судьбе моей: я избран, чтоб его

Остановить – не то, мы («чада праха». – В.Л.) все погибли...

Так гордый Сальери бессовестно отравил своего друга и окончательно погубил самого себя, то есть свою душу.

В трагедии «Каменный гость» перед читателями возникает образ человека, целью жизни которого являются любовные наслаждения. Инеза ... Лаура ... дона Анна – неполный список соблазненных женщин. Дон Гуан пребывал в постоянном движении, которое воспринимается как бесцельное блуждание – блуд. Этот смертный грех поселился в развратной, бессовестной, безбожной душе. Результат блуда – растление окружающих. Вдова дона Анна нарушила траурную традицию под влиянием «импровизатора любовных песен». Блуд влечет за собой нечто ужасное – прелюбодеяние. Дон Гуан добивается ночного визита к доне Анне («не для того, чтоб с нею говорить») и приглашает ее мужа-статую «стать на стороже в дверях». Блуд его

поддерживается осознанием вседозволенности, которая порождает бесстрашие и отрицание божьего суда. Так, Гуан бросает вызов самой смерти:

Что значит смерть? за сладкий миг свиданья

Безропотно отдам я жизнь.

В итоге Гуан проваливается в преисподню. Последними его словами были:

Вот она... (смерть. – В.Л.) о, тяжело

Пожатье каменной его десницы!

Оставь меня, пусти – пусти мне руку...

Я гибну – кончено – о дона Анна!

Причина смерти дона Гуана – страсть к женщине, ради нее он в который раз забывает (читай – отрицает) стыд, страх, совесть. Встав однажды на путь смертного греха, дон Гуан прошел путь грехопадения до конца: он получил то, к чему стремился, что сам «позвал», – смерть.

Последняя трагедия посвящена «изучению» еще одного смертного греха: безумное веселье пирующих можно назвать чревобесием. Чревоугодие влечет за собой отрицание закона божия. Пирующие предаются наслаждениям земной жизни и не веруют в загробную жизнь, добровольно обрекают себя на жертву чуме. Чревобесие рождает и необычные клятвы – лжеклятвы:

И, заварив пиры да балы,

Восславим царствие Чумы.

.....

Итак, – хвала тебе, Чума!

Безумное веселье завладело пирующими и стремительно приближает их к смерти. Таким образом, бросая вызов грозящей смерти и наслаждаясь безумно жизнью (то есть забывая страх, милосердие, традиции), «юность» обрекает себя на смерть.

В цикле трагедий поэт раскрыл природную взаимосвязь и взаимообусловленность человеческих страстей. Так, в трагедии «Скупой рыцарь» умирает Барон, его сын Альбер станет в будущем законным наследником «подвальных» богатств. Что же ждет его впереди? Это будущее в определенной степени уже обозначено в тексте пьесы. Скупость отца сказалась на положении сына в обществе и развитии его характера. Он

вассал, поэтому должен быть при дворе, но вынужден избегать турниров из-за бедности. По словам Герцога, уединение и праздность губят молодого человека, он должен служить. В душе Альбера, униженной и оскорбленной Бароном, нет любви. Он без стыда наколот бы на шпагу своего отца, как это сделал дон Гуан в поединке со старым командором. Как и Гуану, Альберу покровительствует власть. Герцог прогоняет Альбера после распри с отцом для его же блага. Сам король удалил дону Гуана из Мадрита, забываясь о его безопасности после дуэли с командором. Отмеченные совпадения можно показать и на других примерах.

Итак, краткое описание четырех сюжетов «маленьких трагедий» дает представление о том, что предметом изучения в них автор избрал такие человеческие страсти, которые по христианским догмам относятся к смертным грехам: сребролюбие, зависть, гордыня, чревоугодие, блуд. Пушкин сочинил для читателей материал, который позволял сделать определенные выводы: человек впадает в грех под влиянием разных обстоятельств: объективных и субъективных; он не способен сохранить душевное равновесие в том случае, когда забывает о совести.

В приведенных рассуждениях использовались религиозные понятия: смертный грех, душа, бог, дьявол и т.п. Они в достаточно большом количестве встречаются в текстах, что и позволило выявить теософский контекст «драматических исследований». В пушкинистике принято говорить о философской проблематике трагедий. Думается, что в этом случае должно опираться не на религиозные понятия, а на собственно философские: добро и зло, жизнь и смерть, воля и предопределение и др. Таких понятий в трагедиях Пушкина достаточно много, они образуют своеобразный циклический контекст.

Пушкин однажды в поэтической форме выразил свое представление о существенной черте гения – «парадоксов друг». Увидеть в каком-либо «правильном» (с точки зрения опыта и логики) явлении парадоксальность может не каждый, даже искушенный в любомудрии, если он будет пренебрегать диалектическим подходом к рассматриваемому факту. В «маленьких трагедиях» Пушкин с разных сторон раскрыл трагичность бытия человека (общества), подверженного смертельному влиянию предрассудков и пороков. Однако герои трагедий не являются абсолютными злодеями:

каждый из них «несет» в себе и мрак, и свет. Так, например, страстное желание Барона властвовать над всем миром вполне может быть истолковано как безнравственное, потому что его власть будет основана на подчинении путем подкупа («как некий демон»), а не на святой вере («как чистый херувим»), но в самом желании властвовать всем миром-космосом можно усмотреть его противоположную сущность – стремление к абсолютной свободе.

Барон

Мне все подвластно

Я же – ничему.

Свобода в реальном мире возможна при наличии золота. Отсюда – святое (свобода) и дьявольское (золото) составляют парадоксальное единство в грезах Барона. Таким образом, проблема власти и свободы выступает одной из философских проблем, поставленных автором в цикле. Она проявляется в первой трагедии как основная, в других становится вторичной и разрешается на совершенно ином «жизненном материале».

В трагедии «Моцарт и Сальери» прочитываются следующие философские вопросы: «гений и злодейство», искусство и жизнь. Пушкин обнаруживает и раскрывает еще один жизненный парадокс: добро и зло «совместны» на земле. Гений Моцарта вместе с «чувствами добрыми» вызывает у Сальери ненависть и злобу, которые приводят его к решению убить друга. Если предположить, что «черный человек» был все-таки посланцем Сальери (или Сальери), то можно говорить о последнем как о «злом гении». Когда Моцарт называет друга «гением», он не противоречит истине: Сальери придумал и осуществил гениальное злодейство.

В таком же аспекте («совместности») можно рассмотреть и другую проблему в этой трагедии – проблему взаимосвязи искусства и жизни. Содержание искусства – идеальное («высокое»), содержание жизни – материальное («низкое»), но не существует искусство без жизни. «Божество мое проголодалось» – эту фразу Моцарта можно прочесть как подтверждение выдвинутого тезиса. Старик-«фигляр», отстраняясь от мирских дел, на свой лад исполняет божественную музыку Моцарта, а это значит, что

она живет. Но на площадях не звучит музыка Сальери, проверенная «алгеброй», лишенная жизненной правды.

В трагедии «Каменный гость» на первый план выступает проблема «противостояния» чувства (страсти) и долга (разума). Дона Анна после смерти мужа соблюдает (по долгу) обряд благочестия (траур). С появлением в ее жизни дон Гуана она впервые испытывает радостные чувства, хотя «по долгу чести» должна ненавидеть дон Гуана. В трагедии Пушкин в который раз утверждает власть человеческих страстей над рассудком.

Думается, что проблема воли и предопределения является ведущей в последней трагедии цикла и раскрывается через поведение героев в момент стихийного бедствия. Парадоксальность положения пирующих заключается в следующем: презирая страх и смирение перед смертью, они в наслаждениях жизни «пьют дыхание» смерти, то есть их воля направлена навстречу смерти. Таким образом, в каждой из трагедий цикла на первый план выступает та или иная философская проблема, но в то же время все обозначенные выше (а также и другие) философские вопросы можно обнаружить в каждой пьесе при разной степени их значимости в пределах того или другого текста.

Интегративной проблемой цикла можно считать самое парадоксальное единство – единство жизни и смерти. В каждой из трагедий жизнь как явление конкретизируется в разных реалиях, которые на обобщающем уровне можно сформулировать так: свобода и смерть, искусство и смерть, любовь и смерть, вера и смерть. В последней трагедии все частные явления жизни синтезируются, и поэтому можно говорить о раскрытии в ней противостояния «веселья» жизни «хладной» смерти. Здесь уместно привести строчки из стихотворения А.С.Пушкина, написанного, как и трагедии, в 1830 году:

Безумных лет угасшее веселье

Мне тяжело, как смутное похмелье.

.....

Но не хочу, о други, умирать;

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

(«Элегия»)



Таким образом, жизнь и смерть, в понимании автора, составляют единство и являют собой гармонию бытия. Власть смерти над жизнью роковая. Но осознание того, что ты смертен, не должно омрачать жизнь (нельзя умирать раньше смерти). Трагедия случается именно с теми героями, которые при жизни нарушили закон гармонии (равновесия), впали в грехи, которые привели их к смерти.

«Маленьким трагедиям» как циклу присущ единый в своих свойствах поэтический язык. Пушкин использует высокий слог, которым принято было писать классицистические трагедии. Главным признаком этого слога служит употребление в тексте большого количества славянизмов для придания речи героев торжественного, возвышенного звучания, например: «ключи в замок влагаю», «меч за злато отвечает» («Скупой рыцарь»); «перстам придал беглость», «предаться неге», «праздные забавы», «науки, чуждые музыке, были постылы мне» («Моцарт и Сальери»); «хладный мрамор», «одна отрада», «черные власы» («Каменный гость»); «нива праздно перезрела», «благодатный яд этой чаши» («Пир во время чумы») и др.

В трагедиях много слов, связанных с религиозными понятиями и символами: «Как некий херувим,.. занес нам песен райских» («Моцарт и Сальери»); «Как некий демон править миром я могу», «Где взять заклад, дьявол», «Бог даст – лет десять, двадцать проживет» («Скупой рыцарь»); «развратный, безбожный Дон Гуан» («Каменный гость»); «безбожный мир, безбожные безумцы», «церковь божия полна», «мастерски об аде говорит» («Пир во время чумы») и др. Использование этих понятий обусловлено разрешаемыми в трагедии проблемами. Однако в диалогах в основном употреблена нейтральная (общеупотребительная) лексика, просторечия, например: «платье нужно», «один за герцогским столом», «куплю Гнедого» («Скупой рыцарь»); «проходя перед трактиром, услышал скрипку», «отобедаем мы вместе», «схожу домой сказать жене, чтоб к обеду не дожидалась» («Моцарт и Сальери»); «предлагаю выпить в его память», «в моем дому» («Пир во время чумы») и др.

Поскольку трагедии написаны стихами, то вполне закономерно использование в языке стилизованных фигур и образов, характерных для метафорического языка поэзии. Например, «цвел юноша», «совесть не грызла», «мой отец все бегаёт да лает» («Скупой рыцарь»); «звуки умертвив», «слава улыбнулась», «угостить искусством» («Моцарт и

Сальери»); «я полечу по улицам», «предавалась вдохновенью», «слава лилась» («Каменный гость»); «мой голос слаще был», «страх живет в душе» («Пир во время чумы») и др.

Поэт прибегает к элементам суггестивного слога, созданного В. Жуковским и К. Батюшковым, например, «в подвалах верных», «верные сундуки», «ужасные сердца», «праздные забавы», «злейшая обида», «глухая слава», «презренная польза», «дух суровый», «совесть усталая», «сердце смущенное», «гордый гроб», «мрачный год» и др.

В пьесах обнаруживаются большое количество сравнений, выраженных в разной форме: («Пускай отца заставят // Меня держать как сына, не как мышшь», «Как некий демон // Отселе править миром я могу...» («Скупой рыцарь»); «...Как некий херувим, // Он несколько занес нам песен райских...» «...Жизнь казалась // Мне несчастной раной...» («Моцарт и Сальери»); «Испанский грант, как вор // Ждет ночи и луны боится» («Каменный гость»); «И могилы меж собой, // Как испуганное стадо, // Жмутся тесной чередой...», «Когда могучая Зима, // Как бодрый вождь, ведет сама // На нас косматые дружины...» («Пир во время чумы») и др.

Речь героев является средством передачи их чувств и сокровенных мыслей. Выражение «Как боги спят в глубоких небесах» точно указывает, что бог Барона находится в глубине (в преисподне), а не в небесах.

Для «маленьких трагедий» характерны также общие элементы поэтического синтаксиса. В монологической речи в основном употребляются сложные конструкции:

Барон

Как молодой повеса ждет свиданья  
С какой-нибудь развратницей лукавой  
Иль дурой, им обманутой, так я  
Весь день минуты ждал, когда сойду  
В подвал мой тайный, к верным сундукам...

Или:

Сальери

Нередко, посидев в безмолвной келье

Два, три дня, позабыв и сон и пищу,  
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,  
Я жег мой труд и холодно смотрел,  
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,  
Пылая, с легким дымом исчезали...

Наряду с развернутыми сложными предложениями в трагедиях немало резких, лаконичных фраз: «Я сказал», «Кряхтит да жметяся», «Полно», «Сын один», «Все медлил я», «Нет», «Я слушаю», «Давно, недели три», «Дождемся ночи здесь», «Это странно», «Дело», «Да будет так», «Не в моде теперь такие песни».

Элементами поэтического синтаксиса являются многочисленные риторические вопросы, восклицания, обращения, которые придают речи героев яркую эмоциональную окраску.

Альбер

Ужель отец меня переживет?

Жид

Сотню!

Тогда б имел я сотню червонцев!

Моцарт

Ах, Сальери!

Ужель и сам ты не смеешься?

Сальери

...Какая глубина!

Какая смелость и какая стройность!

...Но ужель он прав, И я не гений?

Дон Гуан

Шутишь?

Да кто ж меня узнает?

Дон Карлос

Как! Дон Гуан!

Луиза

Скажите мне, во сне ли это было?

Проехала ль телега?

Многие

Гимн в честь чумы! Послушаем его!

Пушкин также активно использует эллипсис. Этот синтаксический прием дает возможность подчеркнуть внутренние, душевные переживания героев, а также предоставляет возможность читателю домыслить изображаемую картину или поступки героев. Например,

Жид

А может б...

Так, думал я, что средство

такое есть...

Моцарт

Там есть один мотив...

Я все твержу его, когда я счастлив...

Председатель

Меня когда-то

Она считала чистым, гордым, вольным –

И знала рай в объятиях моих...

Лепорелло

Инеза! – черноглазую... О, помню

Три месяца ухаживали вы

За ней...

Таким образом, трагедиям свойственна монологическая и диалогическая речь. Простой и ясный (внешне) смысл реплик и монологов не исключает наличия в них другого, более глубокого смыслового плана, который может открываться читателям. Закономерности следования монологов и диалогов в «маленьких трагедиях» установить сложно, но можно предположить, что конец одной трагедии и начало следующей имеют смысловую связь, которая проявляется именно в монологах героев. Например, монолог Сальери «Нет правды на земле...», в начале второй трагедии, может восприниматься

как негативная реакция Сальери на смерть барона (родственной души), которой заканчивается первая пьеса. В свою очередь, одна из реплик герцога («Ужасный век, ужасные сердца») предвосхищает трагедию Моцарта. Содержание диалога донна Гуана и Лепорелло в начале третьей пьесы может быть соотнесено с событиями в первой трагедии (монолог-мечта Альбера о его жизни после смерти отца). Создана ситуация монолога в последней трагедии (председатель погружается в свои мысли), и содержание рассуждений героя может быть таким, каким оно представлено в последнем монологе Сальери («Ужель он прав...»).

В творчестве Пушкина обнаруживается много художественных циклов.

В стремлении к циклизации проявляется главное свойство художественного мышления А.С. Пушкина: умение «охватывать» явление в целом и видеть его разные стороны. «Маленькие трагедии» представляют собой целостную структуру: это своеобразная замкнутая цепь, состоящая из внешне одинаковых звеньев-колец, каждое из которых, в свою очередь, имеет замкнутую в себе сложную систему. В последовательном расположении пьес обнаруживается художественная закономерность, но в то же время можно начать читать цикл с любого текста: внешне они свободны друг от друга. Отсюда следует, что самая цепь (структура цикла) замкнута в своеобразное кольцо.

Тексты в цикле объединены общностью тем, идей, образов, проблем, жанра, стиля. При всем разнообразии отдельных трагедий циклу присуще сквозное действие. Ему свойственно также проявление двух противоположных функций: интегративной и сегрегативной. Совместное действие этих функций позволяет уловить в «различном повторяющемся, а в тождественном – различное». Поскольку «маленькие трагедии» были созданы Пушкиным «на одном дыхании» вместе с другими сочинениями в «болдинскую» осень 1830 года, то можно предположить, что цикл «маленьких трагедий» является одним из звеньев «болдинского цикла».

## 4. ПРОЗА ПУШКИНА: ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ

### 4.1. Контекст как средство интерпретации повести «Выстрел»

Интерпретация и понимание смысла художественного произведения как научная проблема получила широкое освещение в современном литературоведении. Научные гипотезы о закономерностях и технологии интерпретационной деятельности читателей достаточно многоплановы и опираются на философское обоснование понимания как процесса и как результата.

Произведения разных авторов обладают разной степенью «защищенности» от чужого сознания. Например, поэтический язык эстета В.Я. Брюсова осложняет определенному кругу читателей понимание его стихотворений, а народно-поэтическая основа лирики С.А. Есенина делает ее «прозрачной» для самого неискушенного любителя поэзии. В этом смысле творчество А.С. Пушкина может служить прекрасным материалом для обучения интерпретациям в школе: его произведения просты по своей форме и одновременно сложны в содержательном плане, и во многом успехи учащихся в интерпретационной деятельности зависят от учителя литературы.

В современном литературоведении накоплен огромный опыт интерпретации пушкинских произведений. Казалось бы, за почти две сотни лет изучения в них не должно быть «белых пятен». Своеобразным примером различного истолкования смысла одного и того же пушкинского текста может послужить ода «Вольность».

В заключительных стихах оды читатель находит отражение просветительской концепции эволюционного преобразования мира; она выражена в следующем обращении лирического героя ко властвующим: «Склонитесь первые главы // Под сень надежную Закона, // И станут вечной стражей трона // Народов вольность и покой». Но к находящимся под «гнетом власти» он обращается с таким призывом: «Восстаньте, падшие рабы». Значение глагола «восстаньте», в первую очередь, ассоциируется с призывом к насильственному свержению. Но такое понимание смысла процитированной фразы приводит к явному противоречию с тем, что было сказано в другом отрывке. Получается, что лирический герой оды выступает, с одной стороны, как сторонник

мирных преобразований, с другой – как певец насильственного, революционного пути к свободе. Явный алогизм может быть следствием допущенной ошибки в понимании деталей текста.

Для раскрытия авторской позиции (смысла всего текста) читателю нужно включить оду «Вольность» в ряд других произведений Пушкина на подобную тему, а также в ряд стихотворений, в которых используется глагол «восстать». Так, в стихотворении «Деревня» лирический герой выражает надежду на то, что рабство падет «по манию царя», а не в результате восстания рабов. В повести «Капитанская дочка» Пушкин «приписал» Петру Гриневу следующее заключение: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный». В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», очень личном и в то же время универсальном по своему смыслу, поэт сформулировал один из принципов своего поэтического кредо: пробуждать «милость» у «власти роковой» и честь у «падших рабов». Так, ни о каком насильственном свержении власти поэт не помышлял в своих сочинениях.

Слово «восстать» в других стихотворениях («Наполеон на Эльбе», «Орлову», «Гавриилиада», «Клеопатра», «Тазит», «Пророк») используется Пушкиным преимущественно в значении «подняться», «проснуться», то есть встать на ноги и не сгибаться. В оде «Вольность» обращение «Восстаньте, падшие рабы» также может пониматься как призыв к «упавшим» (потерявшим честь свободного гражданина) восстать и помнить, что они по природе своей не рабы другого человека (пусть и царя). Их права (честь) защищает естественный закон о природном равенстве людей, под «сенью» которого находятся стоящие (законно) выше народа «владыки» и их подданные. Таким образом, художественный контекст, составленный из других стихотворений поэта, помогает выстроить читателю целостную интерпретацию оды «Вольность» как отражающей просветительскую концепцию поэта.

Таким образом, если проводить интерпретацию пушкинского текста не в контексте (художественном, историческом и др.), то легко можно уйти в сторону от авторского взгляда на изображаемый и оцениваемый мир, не раскрыть смысловое богатство его текстов.

В наибольшей степени понимание и интерпретация зависят от контекста при исследовании художественных произведений, входящих в состав циклов. В предлагаемых ниже рассуждениях описан путь интерпретации некоторых художественных образов повестей «Выстрел» и «Метель» из самого популярного пушкинского цикла – «Повести покойного Ивана Петровича Белкина». Герой, с которым знакомит Белкин читателей в начальной повести цикла «Выстрел», носил имя Сильвио.

Первой информацией для осмысления образа Сильвио является авторская характеристика: ««Какая-то таинственность окружала его судьбу; он казался русским, а носил иностранное имя... Никто не знал ни его состояния, ни его доходов, и никто не осмеливался его о том спрашивать». Исходя из содержания других повестей, отметим странность этой социальной характеристики героя: все другие персонажи, в том числе и граф из повести «Выстрел», имеют вполне конкретную социальную детерминацию. Отсюда можно предположить, что в социальном плане Сильвио выделяется среди других персонажей повестей цикла: Берестова, Минского, Муромского, Самсона Вырина и др. Отметим еще одно отличие Сильвио как персонажа конкретной повести и всего цикла: у него нет родных, но они названы у всех других персонажей и действуют в сюжетах повестей. Практически во всех повестях раскрываются отношения отцов и детей: например, Вырина и дочери Дуни, Прохорова и дочерей, Берестова и сына Алексея, Муромского и дочери Лизы, супругов Р\*\*\* и дочери Маши. У Сильвио нет ни «деревеньки», ни «поместья». И отсюда можно понять, почему он испытывает неприязнь к богатым. Кто он? Безродный? Думается, что характеристика, данная Пушкиным герою своей другой повести («Пиковая дама») Германну – «обрусевший немец», – подойдет и к Сильвио, только с некоторой поправкой – «обрусевший итальянец» (имя по своей форме напоминает итальянское). Какими бы ни были другие версии о его происхождении и положении в России (волонтер в русской армии, преследуемый законом беглец, незаконнорожденный сын, которому отец-дворянин не смог дать свое имя), все они будут сводиться к одному – у него нет в России родовых корней. Только этим обстоятельством можно объяснить тот факт, что он, будучи до отставки гусарским офицером, не участвовал в Отечественной войне 1812 года и не подвергал себя «опасности», а отсиживался в местечке \*\*\*, выжидая случая отомстить



графу. Эта война не пробудила в нем патриотического духа, каким был охвачен, по утверждению автора Белкина, всякий русский человек.

Следующая характеристика героя – его имя, придуманное Белкиным: «Сильвио (так назову его) ...», – склоняет читателей к тому, чтобы соотнести данного персонажа с прославленными или скандальными историческими лицами, носившими подобное имя (если таковые были).

Слышать рассказ о некоем Сильвио от полковника И.Л.П. Белкин мог до 1823 года, потому что, выйдя в отставку, в деревне он ни с кем из военных не общался; но не раньше 1821 года (год смерти Сильвио). Писал свои повести Белкин на основе слышанных анекдотов спустя какое-то время после отставки, но не позднее 1828 года (год смерти Белкина). Необходимо выяснить, кто из исторических деятелей начала 30-х годов XIX века мог «подсказать» ему имя для своего героя. С этой целью необходимо обратиться к современным Белкину социально-политическим событиям.

Начало 20-х годов было ознаменовано многими восстаниями в различных государствах, в частности средиземноморских. Это было время действия знаменитых итальянских карбонариев, среди которых был прославленный поэт и карбонарий Сильвио Пеллико (1789-1854). Он был арестован в 1820 году за участие в революционном движении, приговорен к смерти. Но казнь заменили десятилетним заточением в крепость Шпильберг. О нем мог слышать Белкин или прочитать в газетах. Заметим, что Пеллико был освобожден в 1830 году, о чем писали газеты, а Пушкин сочинял в это время «Повести Белкина». Гипотеза о том, что это имя могло ассоциироваться у Белкина с человеком страстным, способным на жертву во имя каких-то убеждений или свободы других, думается, может быть логичной, потому что Белкин-офицер не мог не знать о столь важных исторических событиях в Италии и их главных участниках.

По выходе из крепости Пеллико опубликовал книгу своих воспоминаний – лирическую повесть «Мои темницы». Доминирующая тема в сочинениях Пеллико – духовная стойкость человека, сопротивляющегося враждебным обстоятельствам или собственным страстям. Об исторической роли карбонариев ученые пишут следующее: требование стремиться к моральному совершенствованию, предъявляемое каждому

карбонарию, неразрывно связано с культом Иисуса Христа. Карбонариям внушалась мысль, что Иисус Христос, великий мастер Вселенной, являлся первым карбонарием. Посвящаемый исполнял роль Христа. «Да будет распят», – требовал народ и заставлял посвящаемого нести крест на Голгофу. Лишь там ему даровали пощаду, после чего он становился на колени и произносил клятву. Заметим, что в другом сочинении Белкина – «Истории села Горюхина» – содержится очень похожее рассуждение: «Человек, не повинующийся законам рассудка и привыкший следовать внушениям страстей, часто заблуждается и подвергает себя позднему раскаянию. Мысль конечно справедливая, но уже не новая. Оставя мысли, принялся я за повести...».

Безусловно, автор Пушкин подсказывает читателю этим рассуждением сочинителя Белкина свою основную художественную цель цикла, но в поле сознания самого рассказчика Белкина эта фраза имеет примерно следующее значение: не буду философствовать, а на примере покажу, на какие поступки способен одержимый идеей человек. (Его герой Сильвио сам себя характеризует: «Характер мой вам известен: Я привык первенствовать, но смолоду это было во мне страстью».)

В подтверждение выдвинутой гипотезы о соотнесенности имени героя повести Пушкина с именами итальянских карбонариев приведем еще некоторые факты из творчества Пушкина. В России были известны имена руководителя восстания в Италии в 1821 году (граф Сантароза), инициаторов восстания в городе Нола (Морелли и Сильватти), руководителя либерально-патриотического движения (граф Конфалоньери). Отметим, что в повести «Кирджали» А.С. Пушкин придумал друзьям Кирджали имена, напоминающие по форме и звучанию на греческое и итальянское: Сафьянос и Кантагони. Так, можно говорить об определенной традиции в прозе Пушкина: он использует для своих героев, участвовавших в обозначенных исторических событиях, имена, созвучные с именами известных деятелей освободительного движения карбонариев. О них в русских журналах и газетах писалось довольно подробно, они наводили ужас на русских дворян, что нашло отражение в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (Чацкого подозревают в принадлежности к карбонариям) и о чем мог довольно много слышать и читать бывавший в столице во время службы Белкин.

Повесть о судьбе Сильвио заканчивается на вид небрежной фразой рассказчика: «Сказывают, что Сильвио во время возмущения Александра Ипсиланти предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами». Кто рассказывает? Как он был убит? Почему он там оказался? Указание на историческое место гибели героя требует от читателя своего «переваривания» с целью понять, почему Сильвио стал участником трагических исторических событий.

По поводу последней фразы повести «Выстрел» в научной литературе имеются разные гипотезы. Но наиболее оригинальной можно назвать гипотезу В.И. Тюпы. В шестой главе монографии «Циклизация в творчестве А.С. Пушкина» он пишет: «Высшая точка литературного блуда Белкина – наивно-хитромудрая финальная фраза, подверстывающая Сильвио к судьбе Байрона, тоже павшего в борьбе за независимость Греции». Белкин вышел в отставку в 1823 году, прожил в поместье около двух лет. До этого он не слышал о смерти своего приятеля Сильвио, а в поместье, как известно, он ни с кем практически не общался, ведя жизнь уединенную, и никто не мог рассказывать ему про Сильвио после 1825 года. Отсюда Тюпа формулирует предположение, что Белкин причислил смерть Сильвио к ранее услышанному анекдоту от И.Л.П.: «Поскольку сражение под Скулянами имело место за два года до этого (отставки Белкина. – В.Л.) и никаких сведений о байронической смерти своего загадочного знакомого у мнимого «подполковника И.Л.П.» до июня 1825 года не имелось, то выдуманность этой смерти рассказчиком становится и вовсе очевидной». Так, по мнению исследователя, приоткрывается «изнаночная» сторона финала повести: якобы Белкин-автор умышленно «убивает» своего персонажа, «дабы, уподобив его Байрону, возвысить, героизировать Сильвио<...>».

Казалось бы, все логично в рассуждениях исследователя. Но, как известно, у Байрона была не совсем героическая смерть. Он не погиб в сражении, как Сильвио, а умер в Греции, как пишут историки, от «случайного заболевания и неправильного лечения» в 1824 году. К тому же Байрон никакого отношения к восстанию Ипсиланти не имел, он появился в Греции спустя два года после него, то есть в 1823 году. Нет оснований и для гипотезы о том, что Белкин интересовался смертью Байрона, так как в 1824 году он уже находился в своем поместье и ничего кроме старых календарей там не

читал. Думается, что интерпретацию финала нужно проводить в соотнесенности с тремя «авторами» текста: полковником, Белкиным, Пушкиным, и мотивировать его логикой всех троих рассказчиков.

Известно, что Пушкин, живя на юге во время ссылки, слушал и записывал истории о «гетеристах». Можно предположить, что об одном из них рассказал ему «добрый приятель» подполковник Иван Петрович Липранди (в повести И.Л.П.), служивший в то время на юге. В отставку он вышел в 1822 году и стал чиновником по особым поручениям при М.С. Воронцове. А поскольку Белкин – создание автора Пушкина со своей судьбой и временем, то его время выхода в отставку соотносимо со временем возвращения Пушкина из южной ссылки и поселения в Михайловском.

На наш взгляд, В.И.Тюпа, устанавливая время событий в повести как 1825 год, пренебрег существенной характеристикой обстоятельств жизни Сильвио до дуэли с графом Б\*\*\*: «...я перепил славного Бурцова, воспетого Денисом Давыдовым». Отметим, что самое известное послание поэта-гусара написано в 1804 году, следовательно, в эти годы Сильвио уже был не юношей, а армейским офицером с репутацией «необходимого зла». Когда же состоялось его знакомство с графом Б\*\*\*, последний был «молод» по сравнению с ним. Как же высчитать время происходящих событий, чтобы понять смысл последних слов Белкина о смерти Сильвио? Можно попытаться определить время по другому персонажу повести – графу Б\*\*\* и при этом использовать другие повести цикла.

В повести нет полного имени графа. Оно обозначено Белкиным лишь первой буквой фамилии: «В четырех верстах от меня находилось богатое поместье, принадлежащее замужней графине Б\*\*\*». Но в то же время у графа была известная в свете фамилия («громкое имя»). Имя его жены – Маша. Невольно напрашивается совпадение фактов о Маше из повести «Выстрел» и Марье Гавриловне из второй повести цикла – «Метель», у которой родовое поместье называлось Ненарадово, а «бедная деревенька» рассказчика находится в Н\*\*\* (читай – Ненарадовском) уезде. Эти совпадения приводят к предположению, что графиня Б\*\*\* и есть та самая Маша, которая по случайности обвенчалась с Бурминым. В таком «перетекании» персонажей из повести в повесть проявляется один из важных признаков цикла.

Из рассказа Бурмина о своем ветреном поступке понятно, что он проезжал мимо Ненарадова «в начале 1812 года». С того времени до их новой встречи прошло более трех лет: «Я женат уже четвертый год». Следовательно, они встретились летом 1815 года, когда Бурмин приехал в отпуск в свое поместье. После объяснения и воссоединения они поехали в поместье Маши – Ненарадово. Из повести «Выстрел» известно, что «...графиня посетила свое поместье однажды, в первый год своего замужества, и то провела там не более месяца». Можно предположить, что причиной быстрого отъезда супругов Бурминых послужил какой-то чрезвычайный случай. Таким случаем может быть вторая дуэль графа Б\*\*\* с приехавшим к нему Сильвио. Если временем второй дуэли является 1815 год, тогда первая дуэль должна была состояться в 1809 году. Сильвио говорил рассказчику: «Шесть лет тому назад я получил пощечину, и враг мой еще жив». В 1815 году Бурмину было «около двадцати шести лет», следовательно, в 1809 графу Б\*\*\* было около двадцати. Сильвио, как замечает рассказчик, в 1815 году, накануне второй дуэли, было около тридцати пяти, следовательно, в 1809 году – около двадцати девяти.

Таким образом, встреча рассказчика анекдота подполковника И.Л.П. с графом Б\*\*\* в поместье Ненарадово состоялась в 1820 году, так как граф пояснил ему: «Пять лет тому назад я женился». В этом году Сильвио еще здравствовал, поэтому вполне логично, что граф не говорил о смерти Сильвио. Но Белкин услышал об этих событиях от подполковника спустя какое-то время, уже после 1820 года, поэтому в тексте и появляется своеобразная добавка, которая может принадлежать всем трем рассказчикам: «Сказывают, что Сильвио... был убит в сражении под Скулянами». Поскольку, как было сказано выше, Белкин мог слышать этот рассказ до 1823 года (времени окончания службы), то вполне уместно рассказчик использовал глагол «сказывают»: исторические события передаются очевидцами или становятся предметом журнальных сообщений, сюжетом героической легенды: «сказывают» не о трусах, а о героях. Естественно возникает следующий вопрос: что геройского совершил Сильвио, чтобы о нем «сказывали»? Чтобы получить ответ, нужно обратиться к характеристике исторических событий, произошедших в местечке под Скулянами в Молдавии.

Как свидетельствуют историки, сражение под Скулянами произошло 17 июня 1821 года. Следует уточнить, описывал ли Пушкин события под Скулянами в других произведениях. Так, в повести «Кирджали» он писал: «Когда Александр Ипсиланти обнаружил возмущение и начал набирать себе войско, Кирджали привел к нему несколько старых товарищей. Настоящая цель этерии была им худо известна, но война представляла случай обогатиться на счет турков, а может быть и молдаван, – это казалось им очевидно!» В этой же повести содержится характеристика Ипсиланти, под чье влияние должен был попасть и герой повести «Выстрел» Сильвио: «Александр Ипсиланти был лично храбр, но не имел свойств, нужных для роли, за которую взялся так горячо и так неосторожно. Он не умел сладить с людьми, которыми принужден был предводительствовать». Вождь Этерии Александр Ипсиланти не раз упоминается в набросках незаконченных произведений Пушкина, но этот образ не получил своего развития в творчестве поэта.

Итак, можно предположить, что Сильвио, обладавший волей и пользовавшийся уважением среди военных людей, оказался в подчинении у человека, не способного управлять людьми. Как сложились отношения между Ипсиланти и Сильвио, в повести не сказано, а читатель, знающий историю этих событий, может только догадываться. В этой ситуации существенна любая информация о событиях под Скулянами, которая поможет читателю разобраться в судьбе Сильвио. Пушкин в повести «Кирджали» создал общую картину сражения: «Сражение под Скулянами, кажется, никем не описано во всей его трогательной истине. Вообразите себе 700 человек арнаутов, албанцев, греков, болгар и всякого сброду, не имеющих понятия о военном искусстве и отступающих ввиду пятнадцати тысяч турецкой конницы. <...> Сражение было жестоко. Резались атаганами... Все было кончено. Турки остались победителями».

Таким образом, Сильвио участвовал в движении, которое вошло в историю как освободительная борьба за независимость балканских народов от турецкого порабощения и погиб в неравном бою. Возможно, упоминание Скулян может быть намеком на какое-то лицо, которое прославилось в этом сражении (ведь о Сильвио люди «сказывают»).

Помимо Ипсиланти, внимание Пушкина привлекал и другой прославленный герой этерии – Иордаки Олимпиот, заменивший бежавшего из Молдавии Александра Ипсиланти. Об этой истории он рассказал в повести «Кирджали». «...После несчастного сражения, где погиб цвет греческого юношества, Иордаки Олимбиоти присоветовал ему (Ипсиланти. – В. Л.) удалиться и сам заступил его место». В заметках, сделанных в Кишиневе в 1821 году («Заметка о революции Ипсиланти»), Пушкин писал о тех, кто были предводителями этеристов: «Капитаны – это независимые корсары, разбойники или турецкие чиновники, облеченные властью. Таковы были Лампро и т.д., и наконец *Формаки*, Иордаки-Олимбиоти, Калакотрони, Кантогони, Анастас и т.д.». Особое внимание он уделяет одному из Олимбиоти: «Иордаки-Олимбиоти был в армии Ипсиланти. Они вместе отступили к венгерским границам. Александр Ипсиланти, боясь быть убитым, счел необходимым бежать и разразился своей прокламацией. Иордаки во главе 800 человек 5 раз сражался с турецкой армией и наконец заперся в монастыре (Секу). Преданный евреями, окруженный турками, он поджег свой пороховой склад и взорвался».

Иордаки Олимбиот должен был стать главным героем задуманной Пушкиным поэмы об этеристах. Но замысел этот не был осуществлен: до нас дошли лишь план да несколько стихотворных строк. Таким образом, самым знаменитым и героически погибшим предводителем отряда этеристов был Олимбиоти. Именно о нем слагались легенды. Думается, что закончив повесть «Выстрел» несколько на первый взгляд небрежной фразой о судьбе Сильвио, Пушкин как рассказчик специально заостряет на ней внимание читателей. Только в соответствии с общей задачей цикла, о которой сказано выше, следует интерпретировать образ Сильвио и авторскую позицию по отношению к нему. Сильвио сумел преодолеть в себе самолюбие и отказаться от кровавой мести счастливому графу, он отправился защищать тех, кто нуждался в его помощи как отважного воина. Таким образом, можно говорить об эволюции образа Сильвио, что соответствует общему замыслу цикла – изобразить идеальную концепцию жизни человека как движения к добру, к своим истокам. В общем плане такое движение героя соотносимо с библейской притчей о блудном сыне.

Многие исследователи творчества Пушкина отмечают, что притча о блудном сыне занимает в его художественном мире место исключительное. В особенности это верно по отношению к периоду 1829-1830 годов, когда были написаны помимо «Повестей ... Белкина» и «маленьких трагедий» стихотворения «Воспоминание в Царском Селе» (1829), «В начале жизни школу помню я...», «Когда порой воспоминанье...», «Два чувства дивно близки нам...» и «Отрывки из путешествия Онегина». План незавершенных «Записок молодого человека» оканчивается словом «Родина». Связь между отчим домом, вотчиной и отчиной, родиной, между отцом и государем, отцом и сыном в этих произведениях очевидна. Если наложить притчу о блудном сыне на судьбу Сильвио, то можно прийти к следующим заключениям. Первая из «картинок» притчи о блудном сыне, размещенных на стене постоялого двора Самсона Вырина («Станционный смотритель»), соответствует ситуации обособления героя, противопоставления по причине себялюбия и отвержения власти отца. Вторая – герой ведет неподобающий образ жизни. В повести «Выстрел» сам Сильвио выступает в роли «ложного» для себя друга, так как свою жизнь «в местечке» воспринимает как временную ситуацию. Третья «картинка» – фаза испытания смертью, или смертным грехом. Четвертая «картинка» соотносима с фазой возвращения на круги своя. Происходит перемена во внешнем мире, а также меняется внутренний мир персонажа. Вполне закономерно наблюдается возвращение героя к месту своих исконных связей, на фоне которых проявляется его новое качество.

Таким образом, можно предполагать, что Сильвио вернулся в свои родные края, которые находились в состоянии войны за свою независимость. Не случайно последняя фраза повести заканчивается словом «Скуляны». Скуляны – это местность, земля, поместье, дом, семья, род, отец, мать, дети. Если так понимать обозначение именем собственным места гибели Сильвио, то можно прийти к заключению, что он погиб за свой край, как погиб под Бородином за свою родную землю персонаж повести «Метель» Владимир. Через эти слова Пушкин вводит в неисторические повести историческую тему: тему освободительной борьбы народов за свою независимость от порабощения, за свою землю и веру.



Предложенная интерпретация образа Сильвио через контекст художественный и исторический является своеобразным подступом к прочтению «Повестей... Белкина» как составной части огромного художественного цикла Пушкина, обобщающего наблюдения поэта за ходом истории и судьбой отдельного человека. Конвергентное сознание поэта «принуждает» читателей смотреть на его творчество как на цепь произведений, расположенных «вокруг определенного стержня, в определенном... русле». Таким образом, исторический контекст поясняет содержание имени героя, расширяет границы образа в восприятии читателей, а также приводит к пониманию авторской задачи в повести: соединить воедино бытовые и исторические коллизии в русской жизни, то есть видеть мир во всем его многообразии.

#### **4.2. Природа мистического в повести «Пиковая дама»**

Сюжеты мистического, фантастического содержания, нередки в творчестве А.С. Пушкина: это «Пиковая дама», стихотворение «Демон», «Гробовщик» и др. О мистическом как эстетическом явлении сегодня ученые пишут очень активно. Толковый словарь С.И. Ожегова устанавливает понятие «мистика» как многозначное. Это «враждебная науке вера в божественное, в таинственный, сверхъестественный мир», «нечто загадочное, необъяснимое». «Философский словарь» под редакцией С.С. Аверинцева дает такое толкование: это религиозная практика, имеющая целью переживание в экстазе непосредственного «единения» с абсолютным, а также «совокупность теологических и философских доктрин, оправдывающих, осмысляющих и регулирующих эту практику». «Философский энциклопедический словарь» дает более полное определение мистики: от греч. *mystikos* – таинственный, первоначально «название для тайных религий или тайных религиозных организаций»; понятие, обозначающее вообще стремление постигнуть сверхъестественное, трансцендентное, божественное путем ухода от чувственного и погружения в глубину собственного бытия, стремление соединиться с Богом посредством растворения собственного сознания в Боге – мистическое единение». Католическая идеология определяет мистику как эмпирическое познание божественной благодати в человеке.

Таким образом, понятие мистики связано с особым пониманием, постижением мира действительного, с избранными группами людей, с противопоставленными друг другу категориями рационального и чувственного, логического и иррационального.

Иррациональное понимается как непостижимое разумом, мышлением, такое, которое не может быть выражено в логических понятиях, то есть находящееся за пределами разума, алогическое или неинтеллектуальное, несоизмеримое с рациональным мышлением или даже противоречащее ему.

В литературоведении понятие «мистика» связывается с категорией фантастического. В фантастической литературе сильны мистические, иррациональные мотивы, носитель фантастического выступает в виде потусторонней силы, вмешивающейся в судьбу центрального персонажа, влияющей на его поведение и ход событий всего произведения.

Ученые считают, что с разрушением мифологического сознания в искусстве нового времени стали искать движущие силы бытия в самом бытии. Уже в литературе романтизма появляется потребность в мотивировке фантастического, которое тем или иным образом могло бы сочетаться с общей установкой на естественное изображение характеров и ситуаций. Наиболее устойчивые приемы такой мотивированной фантастики – сон, слухи, галлюцинации, сумасшествие, сюжетная тайна. Создается новый тип завуалированной, неявной фантастики (Ю.В. Манн), оставляющей возможность двойного толкования, двойной мотивировки фантастических происшествий – эмпирически или психологически правдоподобного и необъяснимо-ирреального.

Претендуя на обобщенное изображение скрытых за эмпирическим обликом мира явлений, фантастические объекты не их символы или аллегории; фантастическое всегда сохраняет элемент наглядности и конкретности. Если отдаление фантастического от предметной реальности превращает его в символ, то чрезмерное сближение с ней, наоборот, придает ему статус сверхъестественного. Но в отличие от сверхъестественного, в существование которого человек склонен верить, фантастическое всегда остается для него продуктом свободной эстетической игры воображения. Восприятие фантастического основано на четком осознании факта существования дистанции между вымышленным и реальным.

Таким образом, фантастическое в искусстве возможно как проявление тонкой диалектики творческого разума, балансирующего между обобщенно-аллегорическим изображением действительности и сверхъестественным, которое так близко к реальному.

Так, за понятием «мистическое» («иррациональное») скрывается эстетическая категория, то есть способность создавать образы и художественную действительность с определенным для нее значением и функциями.

Повесть «Пиковая дама», появившись на свет в марте 1834 года сразу же вызвала разногласия и породила множество толков. И люди непритязательные, и искушенные игроки ставили на три пресловутые карты, враз ставшие знаменитыми. Повесть, рассматривающая не только загадки механизма игры, но и психологию ее участников, феномена человеческого сознания, менталитета человека, привлекала умы как исследователей того времени, так и современных. И это неудивительно.

Иррациональное, мистическое во все времена остается объектом непреходящего интереса. И у каждого писателя свой, особый подход к данной теме, который, прежде всего, отражает его картину мировидения. Поэтика произведения насквозь символична. Его изобразительно-выразительные тропы, образы и мотивы имеют символическую наполненность, в них в одну гибкую и многомерную систему вплетены разные смыслы. Контекст игральных карт, цифр, пространственно-временных номинаций, национальный аспект – все это исполняет свою функцию в смысловом поле произведения.

Германн по национальности немец, и русскому Томскому (Томск – один из старейших русских городов, основанный в 1604) непонятна его логика, практичный образ жизни. Обрусевший немец переносит на русскую землю те принципы, что использовали его немецкие предки (немецкая пунктуальность, сдержанность и прагматичность общеизвестны), при этом уже проявляет в себе русский максимализм – либо все, либо ничего. Под внешней сдержанностью скрывался шквал чувств и страстей. В ситуации игры законы предков сработали особым образом: стремление к богатству оказалось в нем настолько сильнее рассудка, что он забыл про ситуацию игры и происходящее начал воспринимать как реальный процесс обогащения.

Но почему открывшаяся тайна не сработала? Что помешало ее осуществлению? Как Германн, которого нельзя было заподозрить в психическом отклонении, мог «обдернуться»? Осмысление этого слова поможет понять смысл всей повести.

В «Пиковой даме» карты упоминаются в первых строках. Последующие эпизоды повести так или иначе связаны с ними, все мотивировано, сюжет выстроен с необыкновенной точностью, и решительно каждая деталь работает на раскрытие авторской позиции. Цифры тройка, семерка и туз «играют» на верхнем уровне фабулы, а есть еще иная пара чисел, глубже соотносящаяся с идейной направленностью произведения. Это цифры двойка и единица. В семантическом плане текста символика чисел раскрывается в ситуации игры в фараон.

Эта игра заключалась в том, что участник выбирал в колоде карту и ставил на нее деньги. Банкомет, держа другую колоду, раскладывал карты по одной направо и налево. Если карта, выбранная игроком и лежавшая перед ним рубашкой кверху, ложилась банкометом направо, банкомет платил игроку его ставку, если налево – забирал ставку в банк.

Анекдот о трех картах, рассказанный игроком, и реакция на него Германна открывают цепь ситуаций выбора: «– Случай! – сказал один из гостей. – Сказка! – заметил Германн. – Может статься, порошковые карты?». Выбор Германна в этом обсуждении несомненен: он признает однозначность истории трех карт – она истинна: выигрывал тот, кто жульничал с картами.

Построение двух линий сюжета – возможного и реального – пронизывает все произведение, а мотив выбора и ошибки неотступно сопровождает эти линии. Это с легкостью обнаруживается в следующем диалоге Лизаветы Ивановны и Томского: « – Кого это вы хотите представить? – тихо спросила Лизавета Ивановна. – Нарумова. Вы его знаете? – Нет! Он военный или статский? – Военный. – Инженер? – Нет! Кавалерист. А почему вы думали, что он инженер?».

Эта некая двойственность, неоднозначность Германна звучит уже в косвенной характеристике Томского: «Этот Германн лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля». Так символично переплетаются два образа в одном – мистическое, иррациональное начало, бес, искушающий великими страстями, и

реальное историческое лицо, этими страстями буруемое, в первую очередь – жаждой власти.

Ситуация выбора двери Германном имеет также глубоко символическое значение: «...справа находилась дверь, ведущая в кабинет; слева – другая – в коридор. Германн ее отворил, увидел узкую, витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... Но он воротился и вошел в темный кабинет». Дорога двери налево – узкая, витая лестница; само по себе поднятие по ступеням, возвышение, сопряжено с усилиями физическими, с напряжением воли. Лестница узкая – это путь индивидуальный, ты один на один со своими трудностями, это нелегкий жизненный путь с воспитанницей, почти бесприданницей. И дорога направо – в кабинет – она проста, без видимых затруднений, за ней богатство, но, заметим, кабинет «темный», он мистический, связанный с нечистыми силами. Германн выбирает дверь направо, темную.

Есть довольно подробные исследования символики чисел в карточной игре. Если сложить числовое значение всех трех карт с «истинным», первоначальным значением туза как соответствующего числу 11, то  $3+7+11$  в сумме дают 21 – число совершенства, это же число означает очко – выигрыш в карточной игре под названием «21». Как содержащее священные числа  $3 \times 7$  это число считалось пифагорейцами и каббалистами высоко мистическим, самым священным числом. Вообще число 3 – средоточие целостности, число совершенства, доступный чувствам образ божества; 7 – также число универсальное, символизирующее совершенство.

Разные исследователи видят за соединением карт Абсолют (Н.Я. Берковский), метафору, за которой скрывается тайна мироздания, и овладеть этой тайной – значит стать властелином судьбы (Л. Звонникова). В.Г. Маранцман, задаваясь вопросом, почему графиня называет именно такую комбинацию карт, приходит к следующему. Туз – самая старшая карта, она выражает апогей, кульминацию желаний Германна, накала его чувств, она воплощение его самой заветной мечты – стать тузом – значит стать влиятельным человеком, разбогатеть. 3 и 7 – священные числа; универсальные и магические, их сакральное значение заложено в таких понятиях, как Святая Троица, троекратное повторение в сказках и семь чудес света, семь небес Заратустры, семь

дней недели, семь смертных грехов и т.д. – эти числа с древних времен являлись проявлением космического Порядка, Совершенства.

Видение покойной графини – пророчество в осуществлении желаний Германна. Это не просто сон, не мистическое вмешательство неба в судьбу героя. Каждое слово старухи подготовлено его опытом. Германн постоянно думает о том, как утроить, усемерить свой капитал и обрести независимость, всевластие, т.е. на карточном жаргоне стать тузом. До видения эти слова (тройка, семерка, туз – независимость) постоянно повторяются в тексте, они неотлучны в сознании Германна. Тайна трех карт – собственная догадка героя, а не милостивое благодеяние. Видение графини – призрак сознания самого героя, освобождающий его от упреков совести и позволяющий действовать.

Германн потому «обдернулся», считал В.Г. Маранцман, что сохранил в себе совесть. Графиня, как судьба, преследует Германна именно потому, что он человечен, и он сам себя наказывает. Голос его совести смог заглушить холодного расчета ум.

Трудно согласиться с подобным толкованием случившейся с Германном трагедии. Думается, что вполне однозначен выбор Германна: он идет до конца, несмотря на смерть графини, несмотря на обман Лизаветы, он максимален в своих решениях и желании выиграть, они сильнее его (немца) голоса рассудка. В решающей игре направо легла злополучная дама, которая предназначалась Чекалинскому. Налево лег туз – благополучный исход, и если бы Германн не «обдернулся», не перепутал карты, то его выигрыш был бы несомненен. Но он вместо туза (карты слева от банкмета) выбрал даму (карту справа от банкмета).

В чем же ошибся Германн? Что помешало ему возвыситься над собственными жизненными обстоятельствами бедного инженера? Ответ, очевидно, должен скрываться в самой ситуации игры. Карты метал Чекалинский, «проведший весь век за картами и наживший некогда миллионы», но он очень легко с ними распрощался в очередной игре.

У героя говорящая фамилия – чекалка – по словарю В. Даля «зверь, песьего роду, шакал». Он соперник Германну, его противник, притом беспощадный, опытный и уверенный хищник. «Чекаться» – «в играх бросать и метать». Сама фамилия указывает

на род его постоянных занятий. Эта же фамилия выводит на ассоциативное слово – «чекнутый» – ненормальный, «чекуша» – врун. Он выбрал лживый, неверный путь. В первой игре Чекалинскому выпала девятка, а Германну – тройка. Число 9 – это трижды тройка, то есть кратное трем. Во второй игре направо лег валет, налево 7. Как число 7 – универсальное, гармоничное, так и числовое значение валета – 10 – символ универсальности, мироздания, исток и вечное, ключ ко всему сущему. Значение карт Чекалинского выше, они «побеждают» карты Германна. На третий раз у Чекалинского (направо от него) выпала дама, а у Германна (налево от банкмета) – туз. Германн, уверенный в своем выигрыше, даже не смотрит на карты и объявляет, что туз выпал ему.

Германн потерял границы реальности, он не чувствовал, как говорят, земли под ногами. После случившегося проигрыша он, естественно, задался вопросом, где «обдернулся», но ответа на него не нашел, поэтому посчитал злую старуху виновницей своей неудачи. Но читателю ясно, что туз все-таки выпал, и выпал на ту же сторону от банкмета, куда падали тройка и семерка. Почему же Германн взял карту не слева от банкмета, а справа, то есть карту Чекалинского?

Чекалинский опытный и прожженный игрок, он всю свою жизнь играл. Убедившись, что Германну каким-то образом удастся отгадывать карты, а суммы на кону немалые, он должен был разгадать логику поведения Германна, приводившей его к выигрышу. Похоже, Чекалинский сделал это, просчитал поведение Германна в минуту полнейшей эйфории от успеха. Но о догадках Чекалинского автор ничего не говорит, поэтому читателю нужно придумать свою версию о причинах проигрыша Германна и трюка Чекалинского. Разгадка может скрываться в авторских характеристиках игровых ситуаций. Все три ситуации во многом схожи своим содержанием в плане деятельности банкмета и Германна.

Но в третьей игре, как подчеркнул автор, никого не было за игровым столом. «Германн стоял у стола, готовясь один понтировать противу бледного, но все улыбающегося Чекалинского<...>. Чекалинский стал метать, руки его тряслись». Чекалинский боится, что Германн поведет себя не так, как он хотел бы. Германн же живет игрой и не видит всех тонкостей, сопровождающих саму игру, ее продуманной

организации, техники. Ему важен результат процесса, его триумф. Зная наверняка, что Германн снова будет брать карту, которая ляжет слева от банкмета, Чекалинский воспользовался отсутствием за столом других игроков и сел за стол так, что Германн оказался не рядом, а напротив его. Расчет был верным. Германн не придал этому никакого значения и встал по другую сторону стола от Чекалинского. Если в первый и во второй разы Чекалинский и Германн были на одной стороне стола (в тексте нет слова «противу»), то Германн брал свою карту слева от банкмета. В третий раз он становится «противу» Чекалинского, следовательно, правая карта со стороны Чекалинского должна была быть левой со стороны Германна. Но поскольку Германн привык уже брать левую карту, то и в третий раз он сделал то же самое, а следовательно, взял карту Чекалинского.

Итак, следует развенчать эффект мистического, направляющий на ложное понимание художественного смысла произведения и авторской позиции в целом.

В произведении «Пиковая дама» отражено действие не потусторонних сил, но объективных законов бытия. Человеку даны рассудок и чувство. В зависимости от своей воли, внутренних побуждений и убеждений, он руководствуется ими: идет либо путем рассудка и обретения разума, либо путем природных страстей и, как следствие, трагических случайностей.

Случилась ошибка в логике представлений Германна о жизни, миропорядке вещей. Оказалось, что все рассчитать невозможно. Рациональный прагматизм немца не сработал, Германн потерпел поражение, «обдернулся». Русская страстность склонила идти до конца, хотя можно было остановиться на достаточно хорошем выигрыше. Но в русском человеке, невзирая на беды, безысходность и русскую хандру есть свойство встряхнуться и начать все заново (как Чекалинский); есть некая гибкость ума, способность возрождения. Германн же встряхнуться, выйти из поражения не смог, потому что у него нет на что опереться: ни рода, ни поместий, ни службы доходной.

Таким образом, используя мистическое начало в художественной картине мира, А.С. Пушкин утверждает, что власть денег над человеком берет верх; чем это грозит человечеству, становится ясно из финала повести.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для зарубежных читателей, не знающих русского языка, творчество А.С. Пушкина осталось малодоступным, новаторство непонятным, образы и сюжеты слишком далекими, стиль невпечатляющим, несмотря на все усилия переводчиков, даже выдающегося писателя XX века В.В. Набокова. Лишь те читатели, которые знакомились с творчеством Пушкина в подлиннике, в полной мере способны оценить значение его феноменального творчества.

Для читателей, владеющих русским языком от рождения, Пушкин становится с детских лет самым читаемым автором. Но с течением времени у них естественно появляется потребность познакомиться и с другими поэтами, писателями, драматургами. Для многих Пушкин становится хрестоматийным автором, а новые звучащие имена возводятся в кумиры. Этот процесс сигнализирует о том, что не сформирована у подавляющего большинства читателей культура ценностей, то есть нет представлений об эталонах литературного творчества.

Сформировать такую культуру архисложно. Только в читательской практике, только в сравнении художественных явлений, а не на основе деклараций и общих фраз, формируется у читателя представление о талантливом писателе и гениальном таланте.

Предложенные в пособии наблюдения над разными сторонами поэтики его произведений дают основание утверждать, что феноменальность Пушкина проистекает из его способности к конвергенции, способности видеть окружающий мир в его целостности и дискретности. Его образы универсальны, безграничны, динамичны, и в этом их эстетическая ценность. Гуманизм Пушкина чувствуется даже в самых драматических ситуациях, в самых негуманных проявлениях его персонажей. Читатель максимально свободен в процессе восприятия и осмысления художественных текстов поэта. Эта свобода превращает чтение пушкинских текстов в занятое и неповторимое путешествие в понятный мир.

Все перечисленное составляет эстетическую ценность пушкинского творчества. При системном подходе к изучению истории литературы эти черты творчества поэта становятся лакмусовой бумажкой для оценки других явлений литературы.

## Проверочная работа по роману «Евгений Онегин»

1. Какая фраза из описания о воспитании Онегина может восприниматься как заимствованная из пьесы Д.И. Фонвизина «Недоросль»?
2. В какой день недели были именины Татьяны?
3. Какие времена года описываются в романе? Указать главу, №№ строф.
4. Сколько лет автору как персонажу романа?
5. Какое французское выражение автор не знал, как перевести на русский язык?
6. Кому из героев романа принадлежит следующее суждение: «Любви все возрасты покорны»?
7. Почему Онегин получил приглашение на детский праздник?
8. Вставьте пропущенное слово: «В дверях другой диктатор бальный // Стоял картинкою журнальной, // Румян, как ..... херувим»
9. Кто из читаемых авторов был «любимцем Тани»?
10. Какие часы для жителей деревни являются самыми верными?
11. Какие танцы были популярны в России на балах?
12. На каком расстоянии стрелялись Онегин и Ленский?
13. Какой фразой заканчивается роман?
14. В каком месте романа Онегин назван франтом?

## Темы учебно-исследовательских работ

1. Тема судьбы поэта в «каменноостровском» цикле.
2. Мотив ночи как циклообразующий в «южных» поэмах.
3. «Евгений Онегин» в англоязычной филологии.
4. Многообразие имен нарицательных Евгения Онегина.
5. «Сказка о рыбаке и рыбке» в контексте цикла «Песни западных славян».
6. Композиция речи в народной драме «Борис Годунов».
7. Мотив города в «маленьких трагедиях».
8. Композиция цикла «Повести покойного Ивана Петровича Белкина».
9. Действительность в мистическом сюжете повести «Пиковая дама».
10. Мифологическое начало в чудесных образах «Сказки о царе Салтане...».

## Список литературы

- Архангельский А.Н. Герои Пушкина. Очерки литературной характерологии. М.: Высшая школа, 1999. 287 с.
- Бахор Т.А. Пушкинские реминисценции в цикле «Пушкинские эпитафии» А.Тарковского // Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце XX века. Омск: Омский гос. пед. ун-т, 1999. Вып. I. С. 98 - 101.
- Бонди С.М. О Пушкине: Статьи и исследования. М., 1983. 362 с.
- Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999.
- Бродский Н.Л. «Евгений Онегин» Роман А.С. Пушкина. М.: Просвещение, 1964. 414 с.
- Ветловская В.С. К проблеме истолкования «Скупого рыцаря» в цикле «маленьких трагедий»// Рус. лит. 1993. №3. С.17-30.
- Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: Наука, 1999. 704 с.
- Гаспорян Ю.А. Семья на пороге XXI века: социологические проблемы. Спб., 1999.
- Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. Томск, 1997.
- Дарвин, М.Н., Тюпа, В.И. Циклизация в творчестве А.С.Пушкина. Новосибирск: Наука, 2001. 293 с.
- Дилакторская О.Г. Маленькие трагедии Пушкина (жанровый аспект) // Рус. речь. 1999. №3. С.31-39.
- Дунаев М.М. Православие и русская литература. В 5-ти частях. Ч.1. М.: Христианская лит., 1996.
- Зыкова Г.В. О чужих стихах и чужих сюжетах у А.С. Пушкина// Рус. речь. 1995. №6. С.12-14.
- Колесов В.В. Древняя Русь: наследие в слове. Мир человека. СПб., 2000. 326 с.
- Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX в. Л., 1988. 270 с.
- Лобарева В.С. К вопросу о проблематике «маленьких трагедий» А.С. Пушкина// Славянский мир на рубеже веков: Материалы международного симпозиума. Красноярск, 1998. С.37-39.

Лобарева В.С., Бахор Т.А., Кашпур О.А. Контекст как путь понимания произведений А.С. Пушкина // Научное обозрение. Филологические науки. 2014. № 1. С. 50-50.

Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л.: Просвещение, 1983.

Лотман Ю.М. Идеальная структура "Капитанской дочки" // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. II. Таллин, 1992.

Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т.2. Таллин: Александра, 1992. С. 389-415.

Маймин Е.А. Пушкин. Жизнь и творчество. М.: Наука, 1981.

Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М.: Сов. Писатель, 1983.

Пеньковский, А.Б. Загадки Пушкинского текста и словаря: Опыт филологической герменевтики/ под ред. И.А. Пильщикова и М.А. Шапира. Москва: Языки слав. культур, 2005. 315 с.

Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (Пути эволюции). М.: Наука, 1989. 270 с.

Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978. 445 с.

Переписка А.С. Пушкина. В 2 тт. М.: Худож. лит., 1982.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 тт. М.: Правда, 1981.

Пушкин и культура русского зарубежья. М.: Русский путь, 2000. 406 с.

Скатов Н.Н. Русский гений. М.: Современник, 1987.

Фомичев Драматургия Пушкина// История русской драматургии XVII – первой половины XIX века. М., 1982. 432 с.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
1. Поэтические циклы А.С. Пушкина	4
1. Бытийный сюжет в «Подражаниях Корану»	4
2. Циклообразующие сюжеты и образы в «Песнях западных славян»	15
2. «Евгений Онегин» - феноменальный роман в русской литературе	19
1. Номинация в романе «Евгений Онегин»	19
2. Эстетическая функция примечаний	45
3. Интертекстуальность романа	51
3. Драматургия А.С. Пушкина	73
1. Народная драма «Борис Годунов»	73
2. Поэтика «маленьких трагедий»	93
4. Проза А.С. Пушкина: проблемы восприятия	118
1. Контекст как средство интерпретации повести «Выстрел»	118
2. Природа мистического в повести «Пиковая дама»	129
Заключение	137
Проверочная работа по роману «Евгений Онегин»	138
Темы учебно-исследовательских работ	138
Список рекомендуемой литературы	139

Учебное издание

Вера Степановна Лобарева  
Тамара Андреевна Бахор  
Ольга Николаевна Зырянова  
Надежда Алексеевна Мазурова  
Лариса Степановна Шмульская

А.С. Пушкин как феномен русской литературы

Редактор И. А. Вейсиг  
Компьютерная верстка авторов

Подписано в печать 28.07. 2017. Формат 60 x 84/ 16

Бумага офсетная. Печать офсетная

Усл. печ. л. 8,5,0

Тираж 200 экз... Заказ

Библиотечно-издательский комплекс  
Сибирского федерального университета  
660041, Красноярск, пр. Свободный, 82а  
Тел. (391) 206-26-67; [http:// bik.sfu-kras.ru](http://bik.sfu-kras.ru)  
E-mail publishing hous@sfu-kras.ru

Отпечатано в типографии «Литера-принт»  
г. Красноярск, ул. Гладкова, 6, цокольный этаж  
т. 294-15-77