

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. Н. А. ДОБРЮЛОВА»
(НГЛУ)

ЭПИСТОЛА

Филологический журнал

2024

Том 4. Выпуск 7

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
(свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-79600 от 13 ноября 2020 г.)

Учредитель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова»

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
ЖУРНАЛА**
«Эпистола. Филологический журнал»

**EDITORIAL BOARD
OF THE JOURNAL**
“Epistle. Journal of Philology”

С. Б. Королева (Нижегород) –
главный редактор

М. А. Александрова (Нижегород) –
зам. главного редактора

Д. В. Мосова (Нижегород) –
отв. секретарь

С. Н. Аверкина (Нижегород)

Л. Ю. Большухин (Нижегород)

Г. Л. Гуменная (Нижегород)

С. Г. Павлов (Нижегород)

Т. Д. Маркова (Нижегород)

К. Ю. Кашлявик (Нижегород)

О. М. Валова (Киров)

И. А. Матveenко (Томск)

Н. С. Шалимова (Красноярск)

Т. Г. Теличко (Донецк)

М. Г. Меркулова (Москва)

М. И. Никола (Москва)

М. Келсалл (Кардифф, Великобритания)

М. Схойна (Салоники, Греция)

С. Уилкерсон (Северная Каролина, США)

Svetlana B. Koroleva (Nizhny Novgorod) –
Chairperson

Maria A. Alexandrova (Nizhny Novgorod) –
Deputy Chairperson

Diana V. Mosova (Nizhny Novgorod) –
Executive Editor

Svetlana N. Averkina (Nizhny Novgorod)

Leonid Yu. Bolshukhin (Nizhny Novgorod)

Galina L. Gumennaya (Nizhny Novgorod)

Sergey G. Pavlov (Nizhny Novgorod)

Tatiana D. Markova (Nizhny Novgorod)

Kira Yu. Kashliavik (Nizhny Novgorod)

Olga M. Valova (Kirov)

Irina A. Matveenکو (Tomsk)

Nadezhda S. Shalimova (Krasnoyarsk)

Tatiana G. Telichko (Donetsk)

Maya G. Merkulova (Moscow)

Marina I. Nikola (Moscow)

Malcolm Kelsall (Cardiff, UK)

Maria Schoina (Thessaloniki, Greece)

Stephen Wilkerson (North Carolina, USA)

Адрес издателя и редакции: 603155, г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31а.

Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова

СОДЕРЖАНИЕ

Цах Redactoris

О журнале и конференции «Рецепция личности и творчества А. С. Пушкина в русской и мировой культуре (XIX–XXI вв.)» 7

Поэтика русской литературы

КУЛАГИН А. В. К литературной судьбе пушкинских «Бесов». Песня Высоцкого «Открытые двери...» 11

ГУК А. Ф. Филологическая рефлексия пушкинского мифа в автобиографической прозе А. Жолковского «Искусство как подвох» 23

СИВАКОВА Н. А. Пушкинская традиция в рассказе «Пиковая дама» Л. Улицкой 31

Художественный перевод как форма рецепции

ТАРАСОВА И. А. «Oprosti snove ljubomorne moje»: стихотворения А. С. Пушкина к Амалии Ризнич в переводе М. Павича 43

РАЗУМНЫХ Е. В. Сравнительный анализ перевода крылатых выражений из романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» на английский и немецкий языки 54

Из истории литературоведения

БОЛОТИНА Д. И. Н. А. Раевский «Пушкин в Эрзерумском походе» («Пушкин и война» – «Жизнь за Отечество»): проблемы реконструкции 69

КОТОВА Э. Л. «И всюду страсти роковые...»: поэтическое наследие Александра Пушкина в интерпретации Адриана Македонова 80

Литература в социокультурном диалоге

ПРОКОФЬЕВА В. Ю. Комиксы о Пушкине и по его произведениям 93

ДЕГТЯРЕНКО В. С. Тени пушкинского мира в кинофильме А. Смирновой «Два дня» 101

СТУПИНА Е. С. Риторические коды пушкинских текстов в политическом дискурсе 108

ЁЛКИНА М. Л. Музеи, посвященные А. С. Пушкину, за рубежом 114

Сведения об авторах 127



Uox Redactoris



О журнале и конференции «Рецепция личности и творчества А. С. Пушкина в русской и мировой культуре (XIX–XXI вв.)»

Очередной выпуск журнала «Эпистола» представляет вниманию читателей избранные материалы Второй всероссийской научной конференции с международным участием «Рецепция личности и творчества А. С. Пушкина в русской и мировой культуре (XIX–XXI вв.)», состоявшейся в Нижегородском государственном лингвистическом университете им. Н. А. Добролюбова 15–17 февраля 2024 года. Организаторами выступили научно-исследовательская лаборатория «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» и члены редакционной коллегии «Эпистолы».

Об успехе проекта свидетельствует как рост числа участников (более сорока докладчиков), так и их состав: это не только авторитетные (а также начинающие свой путь) представители отечественной науки из Москвы, Санкт-Петербурга, Пскова, Коломны, Саратова, Самары, Нижнего Новгорода, Смоленска, Казани, Саранска, Астрахани, Архангельска, Красноярска, Омска, Челябинска, но и коллеги из Хорватии, Белоруссии, Германии. Конференция имеет перспективу стать международной: ведь пушкиноведение в разных его аспектах является одним из важнейших направлений современной мировой гуманитаристики, вопрос об отклике разных национальных культур на творчество Пушкина вдохновляет все новые и новые поколения исследователей. Современная (в том числе постмодернистская) рецепция творчества и личности Пушкина закономерно привлекает молодых гуманитариев. С удовольствием отмечаем, что приняли к публикации две статьи, авторы которых, будучи студентами, демонстрируют высокий уровень профессионализма.

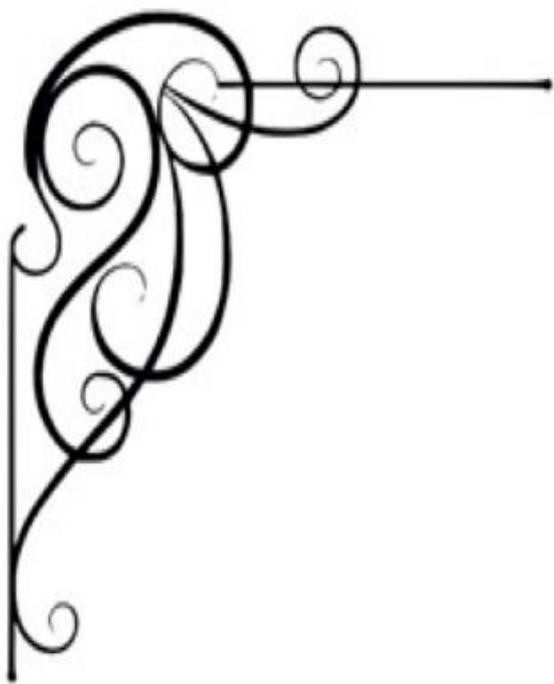
Содержательным разнообразием и внутренней диалогичностью отличалась работа пленарного заседания. Размышления и наблюдения над обращением российских и зарубежных авторов к Пушкину касались сфер художественного перевода, поэзии и прозы, анимации, кинематографа, собственно литературоведения. В ряд исследуемых материалов вошли тексты В. Высоцкого, Б. Окуджавы, А. Солженицына, И. Масленникова, И. Шаймарданова, Г. фон Гейзелера, М. Павича, К. Бове. «Перелицованной» истории Онегина и Татьяны из романа в стихах последней (*Songe à la douceur* (2016); переведен на русский язык под названием «Ужель та самая Татьяна?» (2019)) была дана взвешенная литературоведческая оценка в докладе М. И. Николы; он вызвал особенно бурную

дискуссию в контексте вопроса о рецепции Пушкина в современной культуре «помимо» национальных, культурных, политических границ – или «над» таковыми.

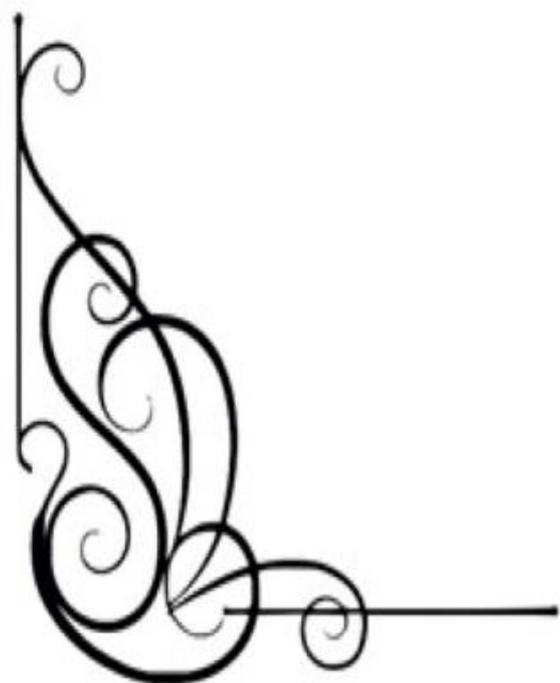
Опыт предыдущей конференции, которая прошла в НГЛУ весной 2023 года, был учтен организаторами при определении круга обсуждаемых вопросов: он существенно расширен^{*}. Состоявшееся научное собрание внесло свои коррективы в идею проекта. Большой интерес участников и гостей конференции вызвали доклады историков, краеведов, искусствоведов, которые не могут быть напечатаны в журнале филологического профиля. Это обязывает нас в будущем предложить новые форматы публикации материалов конференции, обсудив их предварительно с участниками «пушкинских» встреч.

^{*} Информационные письма и программа конференции «Рецепция личности и творчества А. С. Пушкина в русской и мировой культуре (XIX–XXI вв.)» доступны по ссылкам: за 2023 год <https://lunn.ru/events/11320>; за 2024 год <https://lunn.ru/events/13150>.

*М. А. Александрова,
заместитель главного редактора журнала «Эпистола»,
председатель оргкомитета конференции
«Рецепция личности и творчества А. С. Пушкина
в русской и мировой культуре (XIX–XXI вв.)»*



Поэтика русской литературы



УДК 821.161.1

К ЛИТЕРАТУРНОЙ СУДЬБЕ ПУШКИНСКИХ «БЕСОВ». ПЕСНЯ ВЫСОЦКОГО «ОТКРЫТЫЕ ДВЕРИ...»

А. В. Кулагин

Государственный социально-гуманитарный университет
kula-mariya@yandex.ru

Песня Высоцкого «Открытые двери...» (1978) рассматривается на фоне пушкинской традиции – прежде всего традиции стихотворения «Бесы», прямая реминисценция из которого содержится в тексте песни. У Высоцкого, в отличие от Пушкина, бесовская сила конкретизирована, погружена в конкретную национальную («французские бесы») и бытовую (ресторанный загул) обстановку. Если лирический герой Пушкина противостоит бесам в одиночку, то у Высоцкого героев двое (песня посвящена Михаилу Шемякину); такая парность образов для его поэзии вообще характерна («Тот, кто раньше с нею был», «Он не вернулся из боя» и др.). Отмечены другие пушкинские ассоциации в тексте песни: переключки с «Евгением Онегиным», стихотворением «Черная шаль», а также с сюжетом фильма «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил» по мотивам незавершенного пушкинского романа о царском арапе, в котором Высоцкий снимался в роли арапа. Песня «Открытые двери...», благодаря ее мелодическому сходству с более ранней песней Высоцкого «От скушных шабашей...» (1967), поставлена в контекст «антисказок» барда, которые отчасти представляют собой травестийные версии пушкинских сюжетов («Лукоморья больше нет», «Песня про плотника Иосифа...» и др.). Но в песне 1978 г. эта линия окрашена «гамлетовским» опытом поэта-актера. В целом сюжет песни демонстрирует возможность противостояния бесовской силе и преодоления ее.

Ключевые слова: Пушкин, Высоцкий, Шемякин, бесы, Франция, реминисценция, травестия.

To the Literary Fate of Pushkin's "Demons". Vysotsky's Song "Open Doors..."

Anatoly V. Kulagin

State Social and Humanitarian University
kula-mariya@yandex.ru

The song "Open doors..." (1978) by Vysotsky is examined in the context of Pushkin's tradition – primarily the tradition of the poem "Demons", a direct reminiscence of which is contained in the text of the song. In Vysotsky's lyrics, unlike in Pushkin's, demonic power is concretized, immersed in a specific national ("French demons") and everyday (restaurant spree) environment. While Pushkin's lyrical hero confronts demons alone, Vysotsky has two heroes (the song is dedicated to Mikhail Shemyakin). This pairing of images is generally characteristic of his poetry ("The one who was with her before", "He did not return from the battle", etc.). Other associations to Pushkin in the lyrics of the song are noted: echoes with "Eugene Onegin", the poem "Black shawl", as well as with the plot of the film "How czar Peter the Great married off his moor" based on Pushkin's unfinished novel about the czar's moor, in which Vysotsky starred as the moor. The song

“Open doors...”, thanks to its melodic similarity with Vysotsky’s earlier song “From boring sabbaths...” (1967), is placed in the context of the bard’s “anti-fairy tales”, which are partly travesty versions of Pushkin’s stories (“Lukomorye is no more”, “Song about the carpenter Joseph...”, etc.). But in the 1978 song this line is colored by the “Hamlet” experience of the poet-actor. In general, the plot of the song demonstrates the possibility of confronting and overcoming demonic power.

Key words: Pushkin, Vysotsky, Shemyakin, demons, France, reminiscence, travesty.

Литературная судьба пушкинского стихотворения «Бесы» вбирает в себя крупнейшие имена русской словесности: Достоевский, Блок, Волошин, Есенин... [4; 14; 20, с. 348–363]. Очевидно, что открывающаяся в «Бесах» и не позволяющая толкователям их прийти к некоему общему знаменателю «бесконечная смысловая перспектива» [9, с. 236–237] предполагает включение в диалог с этими стихами и новых поэтических имен. Одно из них – Владимир Высоцкий. Впрочем, это имя уже и не новое: мы в свое время писали о пушкинском «слое», об отголосках именно «Бесов», в стихотворении Высоцкого «Слева бесы, справа бесы...» (1976¹) [11, с. 78–82], а С. Н. Пяткин расслышал и проанализировал переключку с пушкинскими «Бесами» в песне Высоцкого «Кони привередливые»: она звучит на уровне исходной лирической ситуации (зимний путь, сани, колокольчик...), эсхатологических мотивов, эффекта подмены и обманутого ожидания (духи vs бесы у Пушкина; ангелы, поющие «злыми голосами», у Высоцкого) [20, с. 354–357, 362]².

В высококоведении отмечено, что в поле поэтического притяжения пушкинских «Бесов» попадает еще одно произведение Высоцкого, по отношению к двум упомянутым выше позднейшее, – песня «Открытые двери...» (1978), зачин которой здесь стоит сразу привести: «Открытые двери // Больниц, жандармерий – // Предельно натянута нить, – // Французские бесы – // Большие балбесы, // Но тоже умеют кружить. // Я где-то точно – наследил, – // Последствия предвижу: // Меня сегодня бес водил // По городу Парижу...» [7, т. 1, с. 557]³. Напомним и пушкинский текст: «В поле бес нас водит, видно, // Да кружит по сторонам» [17, т. 2, с. 227]⁴. Комментатор песни А. В. Скобелев пишет, что выразившиеся в песне Высоцкого народные представления о том, что «нечисть любит “водить” заблудившегося человека по кругу», отражены и в стихотворении Пушкина; А. В. Скобелев отмечает также, что и в песне Высоцкого «Две судьбы»

¹ Основание для датировки стихотворения см.: [16, с. 7].

² О других возможных пушкинских аллюзиях в этой песне см.: [22]. См. там же библиографию по теме «Высоцкий и Пушкин».

³ Далее текст песни «Открытые двери...» цитируется по указанному изданию.

⁴ Именно цитируемое здесь собрание сочинений Пушкина имеется в личной библиотеке Высоцкого [26, с. 466].

(1976) аллегорическая «Кривая» (а там есть еще и «Нелегкая»; чем не «бесы», только в «женском» облики?) тоже «шла по кругу – ноги разные» [21, с. 134]¹. Между тем переключка песни «Открытые двери...» с пушкинскими «Бесами» может быть прослежена на уровне не только констатации факта заимствований, но и на уровне сравнительного анализа. Песня подробно анализируется в статье С. С. Шаулова [28], сослаться на которую мы будем ниже. Но уже сейчас скажем, что применительно к пушкинской традиции неожиданное обозначение «бесов» как «балбесов» трактуется этим исследователем в свете «иронически-критического отношения» к Парижу и Франции в целом, сложившегося в русской литературе от Фонвизина до Достоевского.

Думается, однако, что возможности выявления пушкинских смыслов в песне не исчерпаны. Попытаемся продолжить их выявление, но сначала напомним, что песня имеет реальную основу. Предваряя ее исполнение в записи для задуманной и осуществленной другом поэта, художником-эмигрантом Михаилом Шемякиным, серии грампластинок барда (это единственная сохранившаяся фонограмма песни), Высоцкий произносит: «Эта песня посвящена одному странному такому загулу, который произошел не так давно; надеюсь, более не повторится». И добавляет: «Посвящена другу моему Михаилу Шемякину» [6]². Сам Шемякин в своих воспоминаниях о Высоцком подробно рассказывает о парижском вечере, проведенном двумя друзьями во время гастролей Театра на Таганке во Франции (1977); обстоятельства этого вечера поэтически воссозданы и в песне. Вечер вобрал в себя посещение нескольких парижских ресторанов с пением цыган под началом болгарина по происхождению Константина Казански (в «Распутине») и армян (в «Царевиче»), которым Высоцкий и Шемякин щедро раздавали деньги (в песне бес «таскал» героев песни «по русским кабакам, где – венгры да болгары»; «цыгане пели нам про шаль и скрипками качали»; «армян в браслетах и серьгах икрой кормили где-то»; «мой друг подписывал счета и раздавал купюры»), придавшую вечеру особую пикантность неожиданную встречу в ресторане с... главным режиссером Таганки Ю. П. Любимовым, пение Высоцким песни «Большой Каретный» и реальную стрельбу Шемякина из пистолета в зале ресторана

¹ Исследователь обнаруживает в тексте песни реминисценции из произведений и других авторов: Лесажа, Гоголя, Вертинского. Благодарим коллегу Скобелева, заметившего (в частном письме), что реминисценция из Вертинского («хихикал по-французски») могла бы дополнить нашу специальную статью о влиянии «первого барда» на авторскую песню второй половины столетия [13].

² Фотовоспроизведение чернового автографа, который можно назвать и окончательной редакцией текста, см.: [5, с. 146–149].

после фразы «Где твой черный пистолет?» («а друг мой в черных сапогах – стрелял из пистолета»; черные сапоги – атрибут артистического облика художника); наконец, во избежание серьезных неприятностей с полицией, быстрое исчезновение друзей («больницы плакали по нас, а также префектуры») [8, с. 228–231]¹.

«Антифранцузский» пафос песни «Открытые двери...» питается, конечно, не только литературной традицией, но во многом и психологическим дискомфортом оказавшегося за границей русского (советского) человека. Этот дискомфорт частично заметен на страницах дневника Высоцкого, который он вел во время своего посещения Франции в 1975 г. (а начал он туда ездить как муж французской подданной, напомним, в 73-м) и в котором ощущаются элементы, по выражению Х. Пфандля, «антиассимилятивного» восприятия Запада [19, с. 341]. Но стихи – не дневник; в них восприятие другой жизни и другой культуры пропущено – с учетом еще и специфической жизненной и лирической ситуации – через сильное эмоциональное напряжение. Впрочем, здесь нужно вспомнить и другую песню, дописанную в том же 78-м (а начатую еще в 75-м), – «Письмо к другу, или Зарисовка о Париже». Завершена работа над песней, кажется, на той же волне, на которой пишутся «Открытые двери...»: лирический адресат песни, актер Театра на Таганке Иван Бортник (в песне: «милый Ваня»), был участником тех самых гастролей. Бортник, кстати, рассказывал, что в Марселе у него и Высоцкого тоже случился загул [8, с. 202; 27, с. 300], хотя в песне это отражено разве что намеком, и не «марсельским», а «парижским»: «Уже плевал я с Эйфелевой башни // На головы беспечных парижан!» [7, т. 1, с. 560]. Не ставя перед собой цели анализировать «Письмо к другу...» и отсылая к упомянутой выше статье С. С. Шаулова, где рассмотрено комическое преломление в песне традиции послания и литературного путешествия, заметим, что и русский человек – а значит, отечественная реальность – предстает в «Письме к другу...» не очень приглядно: «В общественном парижском туалете // Есть надписи на русском языке!» [7, т. 1, с. 560] В этот поэтический ряд встает и стихотворение Высоцкого «Осторожно, гризли!» того же 1978 г., в котором поэт говорит как бы от имени Шемякина, под впечатлением от рассказа последнего об одном из его загулов [8, с. 235–237] (Шемякину же стихотворение «с огромной любовью и пониманием» и посвящено): «Однажды я, накушавшись от пуза, // Дурной и красный словно из парилки, // По кабакам в беспомысленстве кружа, // Очнулся на коленях у француза, – // Я из его тарелки

¹ Шемякин ошибочно относит этот эпизод к лету; известно, что гастроли Театра на Таганке во Франции прошли с 4 ноября до 11 декабря [27, с. 298].

ел без вилки – // И тем француза резал без ножа» [7, т. 2, с. 157]. Но любопытно, что здесь происходит своеобразная рокировка действующих лиц: с «сатаной» (читай – с тем же «бесом») ассоциируется не француз (и его жена), а сам герой: «...с ними пил сам Сатана! – // Но добрый, ибо родом из России» [7, т. 2, с. 157]. Так что полной взаимоподмены все-таки не происходит: в России и сатана (а следовательно, и бесы) – «добрый», просто пьяный и бесшабашный.

В большой традиции критического восприятия Франции русской литературой занимает свое место и Пушкин (на Западе, впрочем, не бывавший), и Высоцкий должен был это заметить. В 1975–76 гг. поэт-актер снимается в фильме «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил». Незавершенный пушкинский роман, который Высоцкий наверняка перечитывал параллельно сценарию, начинается как раз с картины развращенных нравов французского общества: «По свидетельству всех исторических записок, ничто не могло сравниться с вольным легкомыслием, безумством и роскошью французов того времени. <...> Оргии Пале-Рояля не были тайною для Парижа; пример был заразителен <...> алчность к деньгам соединилась с жаждою наслаждений и рассеянности; имения исчезали; нравственность гибла...» [17, т. 5, с. 7–8]. В фильме, во французских его эпизодах, эта нота приглушена, но тоже ощущается. Герой же Высоцкого из этой развращенной среды едет в молодую, энергичную петровскую Россию, обретая здесь свое истинное призвание. Выражаясь словами из будущей песни поэта, «сгубить русскую душу» арапа (который свою принадлежность России и русской культуре в фильме не раз подчеркивает) «французским бесам» не удалось. Добавим, что в фильме есть эпизод своеобразного шабаша – проезд враждебно настроенных по отношению к Ибрагиму Ртищеву и Говорову с компанией под видом ряженых, внешне напоминающих чудовищ из сна пушкинской Татьяны («Копыты, хоботы кривые, // Хвосты хохлатые, клыки...» [17, т. 4, с. 92]), и погром, который они у Ибрагима учинили. При появлении «гостей», еще не зная, чем все обернется, Ибрагим говорит: «На юге Франции я видывал многие карнавалы, но ваш кажется мне еще забавнее и веселее тех» (цит. по фонограмме фильма). До «французских бесов» от этой фразы, конечно, далеко, но косвенно входить в интертекстуальный фон песни может и она. Сама же сцена из фильма важна для нас как прецедент ситуации противостояния «бесам»; им тоже одолеть героя не удалось, морально он побеждает их.

Как между тем соотносится песня Высоцкого со своим главным литературным источником – пушкинскими «Бесами»? Так же, как и в стихотворении «Слева бесы, справа бесы...» («Эти – с нар, а те – из кресел...»),

бесовская сила у Высоцкого конкретизирована (у Пушкина, напомним, конкретизации, за исключением природно-погодных условий, нет), хотя на сей раз конкретизирована на национальном уровне. Русскому человеку неуютно в чужой земле, и даже вполне, казалось бы, русский загул объясняется в стихах тем, что герой находится не в России.

Важно и другое: пушкинский герой психологически противостоит бесам в одиночку (ямщик – хотя в стихотворении есть целый монолог его – не в счет): «Мчатся бесы рой за роем // В беспредельной вышине, // Визгом жалобным и воем // Надрывая сердце мне...» [17, т. 2, с. 229]. Для культурной традиции это естественно: нечистая сила есть угроза человеческой душе, личности; эту угрозу человек переживает в одиночестве. Напомним рассказы «Киево-Печерского патерика» или «Повесть о Савве Грудцыне», а из новой русской литературы – «Братьев Карамазовых» или есенинского «Черного человека»; см., кстати, предсмертное стихотворение Высоцкого «Мой черный человек в костюме сером...». Мотив «раздвоенной личности» встречается и у самого Высоцкого: «Во мне два Я – два полюса планеты, // Два разных человека, два врага» («И вкусы и запросы мои – странны...», 1969 [7, т. 1, с. 263]). В песне «Открытые двери...» же – хотя в зачине пока присутствует лишь лирическое «я», – появляется спутник героя, его друг Шемякин (своеобразную «амбивалентность» С. С. Шаулов усматривает и в этой фигуре [28, с. 84–86]). Бесы испытывают на прочность не одного, а двух героев.

Эта парность образов для поэзии Высоцкого чрезвычайно важна. Его героя в критических ситуациях сопровождает друг, напарник, отсутствие или исчезновение которого переживается первым драматично: «Иду с дружкой, гляжу – стоят, – // Они стояли молча в ряд...» [7, т. 1, с. 27]; «Грустно мне, когда уходит друг // Внезапно, внезапно» [7, т. 1, с. 219]; «Их восемь – нас двое, – расклад перед боем // Не наш, но мы будем играть!» [7, т. 1, с. 220]; «Вдруг заметил я – нас было двое...» [7, т. 1, с. 265]. Эти примеры подтверждают уже высказывавшуюся в высокоцковедческой литературе мысль о том, что «через двойственность Высоцкий постоянно утверждает единство, через разделенность на два – целостность» [23, с. 136]. Вот и в песне «Открытые двери...» парность героев очень важна, они – как бы единое целое: «Пьянели и трезвели мы // Всегда поочередно. // И бес водил, и пели мы, // И плакали свободно». Две последние строки вызывают ощущение синхронности: и пели друзья одновременно, и одновременно же плакали¹. Первые же две строки прокомментированы самим

¹ С. С. Шаулов предлагает учитывать авторскую пунктуацию в этом обороте Высоцкого, ибо наличие или отсутствие запятой после слова «мы» отчасти меняет смысл фразы [28, с. 82–83].

Шемякиным: «Оно так и было. Загуляю я – “пасет” меня друг Высоцкий, в запое он – я с ним повсюду, оберегаю от неприятностей» [8, с. 229]. Ну разве что в том самом парижском загуле, сетует мемуарист, получилось иначе... А вообще, Высоцкий и Шемякин и сошлись так тесно потому, что почувствовали родство душ. Вот как вспоминает художник о своем знакомстве с поэтом, состоявшемся в 1974 г.: «Было ощущение, что мы давным-давно знаем друг друга, но только очень долго были в разлуке» [8, с. 166]. А вот полушутливое – но при этом все-таки и серьезное – лирическое признание поэта, сделанное им в самом конце жизни, в 1980 г.: «<А> в лицо – трехстопным матом, // Можешь – хоть до драки, – // Про себя же помни: братом // Вовчик был Шемяке» [7, т. 2, с. 187]. Ощущение братства, даже «двойничества», есть, как мы уже видели, и в песне «Открытые двери...». Оно своеобразно заменяет в привычной, традиционной паре «герой – и его двойник-бес» (кстати, в «Повести о Савве Грудцыне» это «названный брат») вторую фигуру на фигуру «двойника-брата».

Что, однако, позволяет героям песни, двум друзьям, противостоять «французским бесам», да и просто бесовскому началу, воплощенному в пьяном загуле? Позволяет творчество: «А друг мой – гений всех времен, // Безумец и повеса, – // Когда бывал в сознание он – // Седлал хромого беса. // Трезвея, он вставал под душ, // Изничтожая вялость, – // И бесу наших русских душ // Сгубить не удавалось. // А то, что друг мой сотворил, – // От бога, не от беса...» Поэт обыгрывает выражение «от бога», встречающееся в разговорной речи в значении природного таланта («мастер от бога», «художник от бога»), словно возвращая ему – в контексте сравнения бога и беса – прямой смысл, заодно включающий в себя и пушкинское понимание божественного происхождения поэзии («И бога глас ко мне воззвал...»; «Веленью божию, о муза, будь послушна...» [17, т. 2, с. 82, 385] и проч.). Такой поэтический прием – буквализация метафоры, фразеологизма – для Высоцкого вообще характерен (например: «Я хорошо усвоил чувство локтя, – // Который мне совали под ребро»; песня «Летела жизнь», 1978 [7, т. 1, с. 567] и т. п.). Любопытна в этом смысле реакция Шемякина на упреки в пьянстве, продолжающие звучать в адрес Высоцкого и спустя много лет после его кончины: «...когда он творил,

Исследователь считает авторской принятую в «двухтомнике Крылова» пунктуацию (там запятая есть), но не учитывает того, что в автографе она отсутствует [5, с. 146]. Понятно, что рукописи Высоцкого «автокоммуникативны» (А. Е. Крылов), что творческая история песни с них только начиналась, и нужные знаки препинания в них (в том числе и в данном автографе) есть не всегда, но заметим при этом, что после слова «водил» поэт запятую все же поставил; возможно, рефлексия по поводу интонации и пунктуации этой фразы у него в момент написания стихов была и на письме отразилась.

он был трезв. Его творчество – это творчество одного из трезвейших и печальных аналитиков, обитателей земли русской». Здесь же Шемякин приводит двустишие Высоцкого, записанное им на рисунке художника, изображающем винный погреб: «Не раз мы Бахусу служили, // Но мы – творили и дружили!» [8, с. 190] И «враждебный частокол» (противостояние двух миров – согласно советской идеологии, «социалистического» и «капиталистического»), которым в песне «огорожен сплошь» спутник лирического героя, преодолен, конечно, тоже творчеством и дружбой.

Заметим, однако, в песне намек на своеобразную «амбивалентность» французского беса: «И бес водил, и пели мы, // И плакали свободно». Не следует ли из этих строк, что герои «пели и плакали свободно» именно потому, что их «бес водил»? Может быть, столкновение с «бесовской» силой поневоле ведет к раскрытию сил творческих? Допускаем, что само сочетание глаголов «пели и плакали» могло появиться под пером Высоцкого благодаря поэтической традиции. В стихотворении Блока «Я коротаю жизнь мою...» читаем: «Сегодня – трезво торжествую, // А завтра – плачу и пою» [2, с. 351]. Эта поэтическая мысль, кстати, вполне «в духе» песни Высоцкого, с присущей ей антитезой пьяного загула и трезвости. Но можно вспомнить и стихотворение высоко ценимого им Александра Межирова «Медальон», к моменту написания «Открытых дверей...» многократно входившее в книги поэта, в том числе те, которые он дарил Высоцкому: «Поздние стихи» (1971), «Стихотворения» (1973), «Тишайший снегопад» (1974) [1, с. 130]. Оно завершается строкой: «...Иду по жизни. Плачу и пою» [15, с. 559]. Кстати, те же глаголы, уже в инфинитивной форме, появятся у Межирова в позднейшем, написанном уже после смерти барда иносказательном стихотворении «Троицкий», в герое которого угадывается... именно Высоцкий: «Петь и плакать – призванье, // И выводит он стих, // А потом в ресторане, // А потом и в пивных» [15, с. 59]¹.

Но вернемся к Пушкину. Нам представляется, что в тексте песни «Открытые двери...» есть и другие пушкинские мотивы. Первым делом дополним наблюдение С. С. Шаулова, резонно слышащего в перечне определений «А друг мой – гений всех времен, // Безумец и повеса» отзвуки пушкинской поэтической интерпретации фигуры Моцарта [28, с. 83]. Слово «повеса», исследователем не прокомментированное, тоже работает на пушкинский колорит песни. К эпохе Высоцкого из широкого речевого употребления оно уже вышло и несло на себе отпечаток литературности, благодаря ассоциациям прежде всего с пушкинской эпохой.

¹ См. об этом стихотворении и о других эпизодах личного и творческого общения двух поэтов: [12].

У самого Пушкина оно встречается многократно – в лирике, в «Повестях Белкина», в «Каменном госте» и др. [24, с. 413]

Идем далее. О лирическом герое и его друге сказано: «Я рвался на природу в лес, // Хотел в траву и в воду, – // Но это был – французский бес: // Он не любил природу. // Мы – как сбежали из тюрьмы, – // Веди куда угодно...» Эти строки перекликаются со строками первой главы «Евгения Онегина», где тоже речь идет о двух друзьях – авторе (в своем роде лирическом герое) и Онегине, и тоже звучит антитеза природы и тюрьмы: «...Дыханьем ночи благосклонной // Безмолвно упивались мы! // Как в лес зеленый из тюрьмы // Перенесен колодник сонный, // Так уносились мы мечтой // К началу жизни молодой» [17, т. 4, с. 25]. Оба поэта объясняют причины дружбы своих героев. «Мне нравились его черты, // Мечтам невольная преданность, // Неподражательная странность...» – эти пушкинские слова мог бы отнести к своему другу-«близнецу» и герой Высоцкого. И, кстати, герои пушкинского романа вдвоем тоже по-своему противопоставят окружающей их среде: «Страстей игру мы знали оба; // Томила жизнь обоих нас <...> Обоих ожидала злоба // Слепой Фортуны и людей...» [17, т. 4, с. 24] Мы понимаем, что причины противостояния здесь другие, но сама расстановка героев и сил похожая.

Комментируя строку «Цыгане пели нам про шаль», А. В. Скобелев резонно замечает, что «однозначно определить упоминаемое В. Высоцким произведение не представляется возможным, поскольку шаль является традиционным атрибутом русско-цыганского романса» [21, с. 124]¹. Между тем первым в списке таких романсов исследователь называет романс на стихи Пушкина «Черная шаль» (скорее всего, с музыкой Верстовского, хотя были и другие, менее популярные версии [18, с. 160]). Нам представляется, что речь идет именно об этом романсе, даже независимо от того, что в реальности пелось в парижском ресторане. Дело в том, что в песне Высоцкого упомянуты и армяне, которых «икрой кормили где-то»; в тот вечер поэт и его друг побывали, среди прочих заведений, и в ресторане певца-эмигранта Жана Татляна, армянина по происхождению. «Армянские» ассоциации тянутся к тексту пушкинской «Черной шали»: «Неверную деву лобзал армянин» [17, т. 1, с. 121]. Они вольно или невольно работают на пушкинский колорит песни Высоцкого.

¹ И. А. Соколова предполагает, что Высоцкий имеет в виду песню неизвестного автора «Темно-вишневая шаль» как «наиболее созвучную русской душе в обстоятельствах, предложенной песней “Открытые двери больниц, жандармерий...”» [25, с. 27]. Нам же думается, что атмосфере загула ближе как раз пушкинская «Черная шаль» с ее «кинжальными» страстями.

И еще одна косвенно пушкинская ассоциация, подсказанная мелодией зачина песни (процитируем еще раз): «Открытые двери // Больниц, жандармерий – // Предельно натянута нить, – // Французские бесы – // Большие балбесы, // Но тоже умеют кружить». Высоцкий повторяет здесь почти полностью – а в одной строфе именно полностью (приводим ее ниже) – ритмический и собственно мелодический рисунок песни «От скушных шабашей...» (1967), в сюжете которой «две ведьмы» и примкнувшие к ним «леший» и «вурдалак» отправляются в город: «Как все изменилось! // Уже развалилось // Подножие Лысой горы. // И молодцы вроде // Давно не заходят – // Остались одни упыри...» [7, т. 1, с. 196]. Повторяется и система рифмовки: *aabccb*. Это может говорить о том, что между произведениями есть тематическая связь. Песню «От скушных шабашей...» можно отнести к серии песен-сказок 1966–67 гг., а лучше воспользоваться словом самого поэта – «антисказок»; так обозначил он жанр песни «Лукоморья больше нет». Речь идет еще о травестийных песнях «Про дикого вепря», «Сказка о несчастных сказочных персонажах»; примыкают к ним и написанные в таком же духе «Песня о вещем Олеге» и «Песня про плотника Иосифа...». За этой серией вырисовывается прежде всего фигура Пушкина как автора «перепетых» бардом пролога к «Руслану и Людмиле», «Песни о вещем Олеге» и «Гаврилиады». Не является ли песня «Открытые двери...» своего рода позднейшим – пусть невольным – «добавлением» к этой «пушкинской» серии, на этот раз подсказанным «Бесами»? У Высоцкого был прецедент вторичного использования собственной мелодии в новой песне. Предваряя однажды исполнение песни «Корабли постоят – и ложатся на курс...» (1967), он полушутя заметил: «Эта мелодия похожа на мелодию последней песни из “Вертикали” (“Прощание с горами” – А. К.) но, как говорится, сам у себя краду <...> Мое дело – чего хочу, то и делаю» [10, с. 106–107]. Между тем совпадение мелодий не случайно: в обеих песнях ключевым и сквозным является мотив возвращения; мелодическое сходство было вызвано сходством смысловым. Так могло произойти и в песне «Открытые двери...» В этом случае пушкинский ассоциативный ряд ее пополняется. Но новая «антисказка» имеет подтекст, обусловленный опытом художника уже 70-х гг., в творческое сознание которого вошла, углубив и драматизировав его, гамлетовская тема. К «Гамлету» в песне отсылает строчка «Нить порвалась – и понеслась...»; напомним шекспировское выражение *The time is out of joint*, которое Высоцкий-Гамлет на таганковской сцене произносил трижды подряд и в разных переводах — соответственно Радловой, Лозинского и Кронеберга: «Век вывихнут. Век расшатался. Распалась (у переводчика – “пала”; А. К.) связь

времен. Зачем же я связать ее рожден?» [29, с. 485; 30, с. 360, 245]. Текстуально же строчка Высоцкого ближе всего к переводу Пастернака, номинально значившемуся на афише спектакля и в самом деле лежавшему в основе постановки: «Порвалась дней связующая нить...» [29, с. 41] Кстати, в финале-рефрене песни «нить» уже не порвана, хотя (как и в зачине) «предельно натянута» («Распахнуты двери // Больниц, жандармерий – // Предельно натянута нить...»). Это значит, что силы для противостояния «бесам» есть. Ср. с метафорическим образом в «Песне конченого человека» (1971): «...И нервы больше не внатяжку, – хочешь, – рви, – // Провисли нервы, как веревки от белья, // И не волнует, кто кого, – он или я» [7, т. 1, с. 368]. Там итог поэтической мысли был, конечно, другим.

В целом пушкинский ассоциативный фон песни Высоцкого подкрепляет главную смысловую ось ее – мотив противостояния героев с «русскими душами» «французским бесам». Литературная судьба же пушкинских «Бесов» обогащается произведением, демонстрирующим возможность не только такого противостояния, но и преодоления бесовского кружения и наваждения.

Список литературы

1. Артисту и поэту Владимиру Высоцкому: 109 книг из библиотеки поэта / Сост. А. Е. Крылов // Советская библиография. 1991. № 3. С. 125–135.
2. Блок А. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1955. (Б-ка поэта. Большая сер.) 823 с.
3. Богомоллов Н. А. Высоцкий – Галич – Пушкин, далее везде // Богомоллов Н. А. Бардовская песня глазами литературоведа. М.: Азбуковник, 2019. С. 178–199.
4. Викторovich В. А., Живолупова Н. В. Литературная судьба «Бесов»: (Пушкин и Достоевский) // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. С. 119–134.
5. Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают. Вып. 3 / Сост. Ю. Гуров и др. Новосибирск: Вертикаль, 2013. 215 с.
6. Высоцкий В. «Открытые двери...»: [Фонограмма песни; Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fztB8xWFNoo>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 16.3.2024).
7. Высоцкий В. Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. М.: Художественная литература, 1991.
8. Высоцкий В., Шемякин М. Две судьбы. СПб.: Вита Нова, 2012. 271 с.
9. Кошелев В. А. «Бесы разны...» // Кошелев В. А. Пушкин: история и предание: Очерки. СПб.: Академический проект. 2000. С. 195–237.
10. Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. М.: Булат, 2010. 377 с.
11. Кулагин А. Бесы и Моцарт: Пушкинские мотивы в поздней лирике поэта // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сборник статей. М.: Благотворительный фонд Владимира Высоцкого, 2002. С. 78–88.

12. Кулагин А. Высоцкий и Межиров: поэтический диалог // Кулагин А. Высоцкий: Источники. Традиции. Поэтика. М.: Булат, 2024. С. 43–68.
13. Кулагин А. «Сначала он, а потом мы...»: Крупнейшие барды и наследие Вертинского // Кулагин А. Высоцкий: Источники. Традиции. Поэтика. М.: Булат, 2024. С. 7–31.
14. Магомедова Д. М. Две интерпретации пушкинского мифа о бесовстве: (Блок и Волошин) // Московский пушкинист: Ежегодный сборник. Вып. I. М.: Наследие, 1995. С. 251–262.
15. Межиров А. Избранное. М.: Художественная литература, 1989. 575 с.
16. Миша Аллен – Владимир Высоцкий: Три телефонных звонка из Торонто в Монреаль / Публ., вступл. и коммент. А. Крылова // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. VI. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. С. 5–39.
17. Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Художественная литература, 1974–1978.
18. Пушкин в музыке: Справочник / Сост. Н. Г. Винокур, Р. А. Каган. М.: Советский композитор, 1974. 375 с.
19. Пфандль Х. Дневник 1975 года: стереотипы видения: (Заметки на полях) // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. Т. 2. С. 337–349.
20. Пяткин С. Н. Пушкин в художественном сознании Есенина: Монография [Изд. 3-е]. Саров: Интерконтакт, 2017. 405 с.
21. Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...»: Попытка избранного комментирования. [Вып.] II. Воронеж: Эхо, 2009. 247 с.
22. Скобелев А. В. Пушкинские аллюзии в лирике В. Высоцкого: (на материале «Конецней привередливых») // Скобелев А. В., Шаулов С. М. Наш Высоцкий: Работы разных лет. Уфа: ARC, 2012. С. 264–274.
23. Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: мир и слово // Скобелев А. В., Шаулов С. М. Наш Высоцкий: Работы разных лет. Уфа: ARC, 2012. С. 48–158.
24. Словарь языка Пушкина: В 4 т. Т. 3 / Сост. А. Д. Григорьева и др. М.: Азбуковник, 2000. 1281 с.
25. Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М.: Благотворительный фонд Владимира Высоцкого, 2002. 291 с.
26. Список книг из библиотеки В. С. Высоцкого / Сост. А. Е. Крылов, М. Э. Тихомирова, Е. Ю. Илютина // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. I. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. С. 456–476.
27. Цыбульский М. Жизнь и путешествия В. Высоцкого. Ростов н/Д: Феникс, 2004. 635 с.
28. Шаулов С. С. Национально-этическое самоопределение в «парижской диалогии» Высоцкого // Шаулов С. С. В. С. Высоцкий: контексты и интертексты. Уфа: Издательство БГПУ, 2014. С. 75–87.
29. Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков / Сост. И. О. Шайтанов. М.: Интербук, 1994. 669 с.
30. Шекспир У. Гамлет: Избранные переводы / Сост. А. Н. Горбунов. М.: Радуга, 1985. 640 с.

УДК 821.61.1

ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ ПУШКИНСКОГО МИФА В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ А. ЖОЛКОВСКОГО «ИСКУССТВО КАК ПОДВОХ»

А. Ф. Гук

Гродненский государственный университет
им. Янки Купалы (Гродно, Белоруссия)
gukanna732@gmail.com

В статье рассматривается постмодернистская деконструкция пушкинского мифа в цикле виньеток А. Жолковского «Искусство как подвох». Показано, что осмысление данного культурного мифа осуществляется с помощью приема остранения: мифологемы, связанные в массовом сознании с образом Пушкина, помещаются в непривычный контекст, подвергаются структуралистской филологической рефлексии. Рассматривается прием инверсии в системе оппозиций пушкинского мифа на примере виньеток «Пушкин, Макартур, время и мы» и «Ярмарка тщеславия». В первой виньетке остранение мифологемы «Пушкин – наше всё» происходит благодаря смещению точек зрения: показан взгляд на творчество Пушкина с позиции американских студентов. Во второй виньетке проблематизируется содержание оппозиции «сакральное / профанное», которая является частью пушкинского мифа. Актуальность исследования обусловлена тем, что пушкинский миф, как один из вариантов писательского мифа, является многофункциональным и многоаспектным явлением, константные элементы которого находят новую реализацию в зависимости от исторической эпохи или авторского сознания. Следовательно, особый интерес представляет рефлексия профессионального филолога, который обладает полным знанием о мифе и закономерностях его существования, а также сознательная модификация мифа.

Ключевые слова: виньетка, десакрализация, пушкинский миф, постмодернизм, бинарные оппозиции, остранение.

Philological Reflection of the Pushkin Myth in A. Zholkovsky's Autobiographical Prose "Art as a Catch"

Anna F. Guk

Yanka Kupala Grodno State University (Grodno, Belarus)
gukanna732@gmail.com

In the article the post-modern deconstruction of the Pushkin myth in the cycle of vignettes "Art as a catch" by A. Zholkovskiy is considered. It is shown, that comprehension of this cultural myth is performed using the device of "estrangement": the mythologemes, connected with Pushkin's image in mass consciousness, are placed in an unusual context, are subjected to structuralist philological reflection. The inversion usage on the example of vignettes "Pushkin, McArthur, time and we" and "Vanity fair" is considered. In the first vignette the "estrangement" of the mythologeme "Pushkin is our everything" happens thanks to offsets of viewpoints: the view over Pushkin's work is shown from the perspective of American students. In the second one the content of opposition "sacred – profane", that is a part of the Pushkin myth, is problematized. The relevance of the study is due to the fact

that the Pushkin myth, as a variant of the writer's myth, is a polyfunctional and multifaceted phenomenon, that throughout its evolution forms certain constants, that, in their turn, find a new variation depending on the historical period or personal consciousness. Hence, the reflection of a professional philologist, who has full knowledge of the myth and the laws of its existence, and conscious myth modification are of particular interest.

Key words: vignette, desacralization, Pushkin myth, postmodernism, binary oppositions, estrangement.

Творчество Пушкина является важной частью русской культуры, что способствует развитию культурной мифологии вокруг образа поэта. В литературоведении появляются понятия пушкинского мифа, пушкинского текста, пушкинского кода и т. д. В данной работе мы будем использовать определение Л. И. Сараскиной [7], дополнив его: пушкинский миф – это система представлений о личности писателя, которая находит свое отражение и реализацию в текстах и общественном сознании, при этом Пушкин представлен как литературный герой или мифологический образ.

Данная система представлений реализуется посредством постоянного писательского и общественного переосмысления биографии Пушкина, вследствие чего возникает культурный (писательский) миф. Множество интерпретаций способствует возникновению разного рода мифологем: поэт-пророк, поэт-бунтарь, потомок негров, «Пушкин – наше всё», «всемирная отзывчивость Пушкина», «Пушкин – солнце русской поэзии», «наш Пушкин», «мой Пушкин», «Пушкин – весь наш», «Пушкин – наш товарищ», «Пушкин-искупитель» (сравнение с искупительной жертвой Мессии), «Пушкин – человек через 200 лет», «Пушкин – певец свободы», «Пушкин-миротворец» и др. Внутри системы мифологем могут возникать отношения синонимии или противопоставления.

Система бинарных оппозиций лежит в основе семантической организации пушкинского мифа, что соответствует (по Ю. М. Лотману [5]) универсальному закону мышления. Так, образ Пушкина формируется с помощью оппозиций «мой / наш», «поэт / толпа», «поэт / власть», «всемирно отзывчивый / вмещает в себя всё самое русское», «вечное / временное», «современное / прошлое», «сакральное / профанное», «божественное / земное», «центр / периферия» и др.

Именно этот структурный принцип является, по наблюдению М. Липовецкого, объектом постмодернистской деконструкции: «Главное – в проблематизации и подрыве (это разные операции, не обязательно связанные друг с другом) древней и трудно преодолимой культурной привычки к мышлению бинарными оппозициями, когда один член привилегирован по сравнению с другим: оппозиции добра и зла, сакрального

и профанного, слова и тела (с этим много работает Сорокин), своего и чужого, наконец, себя и “другого”» [4]. Таким образом, в отличие от классических текстов, в постмодернистском тексте становится возможным включение двух противоположных точек зрения на одно и то же явление, что служит раскрытию авторского замысла.

К пушкинскому мифу обращались многие постмодернисты (А. Синявский, А. Битов и др.). Фигура поэта, возведенная в статус главного классика русской литературы и окруженная большим количеством мифов, актуализируется постмодернистами как объект демифологизации и десакрализации. Еще одну причину привлекательности Пушкина для авторов-постмодернистов освещает Л. В. Зубова: «<...> многое в его <Пушкина> творчестве созвучно принципам постмодернистской поэтики: игровое поведение, пародийная и серьезная интертекстуальность произведений, высмеивание литературных штампов, преодоление жанровой и стилистической однородности текста, имитация нехудожественной речи, шокирующее современников введение в текст “непоэтических” элементов, композиционная незавершенность текстов, смешение точек зрения, каталогизация бытовых подробностей, введение в текст информации о его структуре» [3].

Закономерно, что А. К. Жолковский, будучи профессиональным филологом-структуралистом, в цикле «Искусство как подвох» обращается к пушкинскому мифу русской культуры, обнажая механизмы восприятия фигуры Пушкина массовым сознанием. Заглавие произведения отсылает нас к работе В. Шкловского «Искусство как прием», к введенному литературоведом-формалистом понятию «остранение». Использование приема остранения и определяет идею цикла «Искусство как подвох»: автор представляет альтернативные точки зрения на культурные константы. «Остраняя» тот или иной феномен культуры, Жолковский меняет фокус его рассмотрения, пропуская наблюдаемую реальность сквозь призму мифа, стремится представить читателю общепринятое и привычное в новом свете.

Жанр виньеток восходит к жанру анекдота в том значении, в котором он понимался в пушкинскую эпоху. Как и виньетки, анекдот повествует о неких случаях из жизни, примечательных необычным сюжетом или концовкой. Жолковский определяет авторский жанр виньетки как описание случайного жизненного эпизода (установка на достоверность), который, однако, подвергается литературной обработке: «Виньетка – это художественное изделие, требующее обработки и отбора, а вовсе не любой занятный эпизод из жизни. Виньетка не просто байка, виньетка – это литературный факт, по Тынянову» [8]. Автор работает с данной установкой,

используя в качестве одной из «призм» восприятия культурный (пушкинский) миф, при этом происходит его деконструкция. Соотнесенность жанров выступает в качестве косвенной отсылки к личности поэта.

Ряд особенностей построения текста определяется поэтикой постмодернизма: фрагментарность, цитатность, интертекстуальность, игра с читателем, ирония, оценочность, ценностная инверсия, неомифологизм и др. Именно постмодернистская установка на интертекстуальность как форму диалога определяет характер работы автора с пушкинским мифом. Рассмотрим две виньетки, построенные на деконструкции пушкинского мифа: «Пушкин, Макартур, время и мы» и «Ярмарка тщеславия».

В первой из виньеток автор рассказывает о своем опыте преподавания русской литературы американским студентам. На вступительном занятии всегда выясняется, что студенты помнят немного имен из плеяды русских писателей, например Достоевского, Толстого, Чехова, но не Пушкина. Данный факт противоречит мифологеме «Пушкин – наше всё», привычной для русскоязычного читателя, но непонятной и требующей объяснения для американских студентов.

Отметим также, что колебание литературных иерархий и кризис литературоцентризма в целом присущи и современной русской культуре. На фоне этого Жолковский, как филолог и преподаватель русской литературы, демонстративно «текстоцентричен». Для его повествования характерна насыщенность аллюзиями не только к произведениям Пушкина, но и к другим текстам: «когда слова *стендап* у нас еще не знали девы» (ср. в пушкинском «Сонете»: «У нас еще его не знали девы, // Как для него уж Дельвиг забывал // Гекзаметра священные напевы» [6, с. 214]); «для нас он – наше всё, а для остальных – неведома зверушка?!» (ср. в «Сказке о царе Салтане...»: «Родила царица в ночь // Не то сына, не то дочь; // Не мышонка, не лягушку, // А неведому зверюшку» [6, с. 508]); «Все охотно повторяют, что правду говорить легко и приятно <...> Не будем забывать, кто это сказал и чем кончил» (отсылка к образу Иешуа в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»); «памятуя, конечно, что известно немногим» (афоризм Аристотеля); «...когда вдруг заметил, что испытываю некое дополнительное, принципиальное удовольствие – типа и увидел, что это хорошо» (намек на библейский рассказ о сотворении мира) и др. [2].

Автор виньетки двояко объясняет тот факт, что американские студенты не знают о творчестве Пушкина. Во-первых, поэзию всегда трудно переводить на другие языки. Во-вторых, инокультурному освоению Пушкина парадоксальным образом препятствует сформулированная в знаменитой

речи Достоевского «всемирная отзывчивость» поэта, на которую Жолковский смотрит под другим углом. Американским студентам предложена парадоксальная аналогия с внедрением (по инициативе Макартура) в послевоенной Японии сборки американских «Фордов», что имело благие последствия – появление всемирно знаменитых японских автомобильных марок: «Пушкин, апроприирующий мировую классику для российского читателя, – это винтажный “Форд”, и везти его обратно в Штаты смысла нет, а Толстой, Достоевский и Чехов – это уже “Тойоты”, “Хонды” и “Субару”, годные для экспорта – вносящие новое в мировой литературный фонд» [2].

Таким образом, мы наблюдаем десакрализацию и демифологизацию фигуры Пушкина: статус «божественного поэта» разъясняется через сравнение его с автомобильной маркой «Форд». Однако перед преподавателем не стоит задача «разоблачения Пушкина» – он преследует иную цель: преподнести и объяснить незнакомый материал иностранным студентам. Для россиянина Пушкин являлся центром литературного мира – данный факт был общеизвестным и неоспоримым при рассмотрении его творчества. Для американских студентов он не имеет такого значения. Преподавателю необходимо привлечь внимание к незнакомому им до сих пор имени (поэтому, по признанию Жолковского, его занятия со студентами проходят в формате *stand up*) и сделать интересным неизвестное и непонятное.

Жолковский использует постмодернистский прием деконструкции мифа для эффектности и эффективности преподнесения информации, за счет чего преодолевается оппозиция «свой / чужой». Русскоязычный читатель, таким образом, приобщается к иной культурной картине мира, в которой образ Пушкина не является сакральным. Также наблюдается механизм инверсии: русскоязычному читателю предлагается посмотреть на общеизвестное литературное явление с позиции американского студента, который обладает другим культурным (само)сознанием. Наблюдается инверсия ценностной оппозиции «центр / периферия». Для носителя русской культуры Пушкин находится в центре культурного поля, но, включая в повествование точку зрения американских студентов, Жолковский «перемещает» Пушкина на периферию (сравнение с автомобильной маркой «Форд»). Это перемещение также способствует инверсии полюсов в оппозиции «сакральное / профанное». Такой процесс характерен для постмодернистской эстетики, так как восприятие Пушкина выходит за рамки бинарного сознания и традиционного представления о литературных иерархиях. Между противоположными элементами оппозиции возникает диалогическая связь.

Пушкинский миф в данном контексте становится предметом и содержанием диалога с читателем. Вместо строгой иерархии и следования канону – относительность и множественность смыслов и оценок, вместо бинарного мышления – преодоление границ. В данном случае это границы между высоким и низким, своим и чужим, сакральным и профанным, в результате чего «высокое» ставится в один ряд с «низменным» и наоборот.

В «Ярмарке тщеславия» Жолковский вспоминает конференцию в Стэнфорде (1999), посвященную 200-летию со дня рождения Пушкина. В развитии пушкинского мифа круглые даты всегда играли особую роль. Зачастую они обозначали конец старой эпохи, границу между старым и новым или, наоборот, служили знаком культурной преемственности. В двухсотлетний юбилей Пушкина в московском Манеже появляется икона святых Космы и Дамиана, в образе которых представлены Пушкин и Даль, а в официальных действиях у памятника Пушкину обнаруживается сходство с возложением венков к Мавзолею Ленина, происходит переодевание кукол в героев пушкинских произведений... Конференция, описанная Жолковским, собрала множество американских и российских знаменитостей. Однако автора разочаровало отсутствие ожидаемых им двух слушателей, которых он именуется Классиком и Пушкинистом; именно их мнение о своем докладе он хотел узнать: «Встретив позднее в тот же день Классика, я все-таки всучил ему текст (и в дальнейшем услышал вежливые похвалы), но к Пушкинисту приставать не посмел, и он улетел назад, а вскоре умер, так и не узнав, что живет в Калифорнии такой пушкиновед Александр Константинович Бобчинский» [2]. Ирония над пушкиноведами и над самим собой формируется средствами интертекстуального диалога: как известно, Бобчинский – это персонаж комедии Н. В. Гоголя «Ревизор», который обращается к Хлестакову с просьбой: «Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство, или превосходительство, живет в таком-то городе Пётр Иванович Бобчинский. Так и скажите: живет Пётр Иванович Бобчинский» [1, с. 66–67].

Пушкинская конференция предстает в изображении Жолковского странным действием, имеющим целью отнюдь не постижение Пушкина: «...проигнорирован был не только мой доклад, но и доклад Организатора, довольно, впрочем, на мой взгляд, слабый, как это бывает с его устными выступлениями, в которых чувствуется желание скорее покончить со скучными формальностями (“сами себя задерживаем!”) и перейти к непосредственной цели собрания – застолью» [2]. Отсутствие желанных слушателей объясняется тем, что «Организатор, где-то около двух часов

утра, вдруг вскочил, сел в машину и с огромной бутылкой водки снова отправился в “русский” отель – допивать. Разбудив живших вместе Классика и Пушкиниста, он пропьянствовал с ними до утра, после чего они заснули сном праведников, а он, бледный, но подтянутый, явился на конференцию» [2].

В начале «Ярмарки тщеславия» автор подчеркивает: «Мои персонажи один за одним поддаются неумолимой насреддиновской логике, и виньетки невольно приобретают все более надмирный характер» [2]. Насреддин – фольклорный персонаж мусульманского Востока и некоторых народов Средиземноморья и Балкан, герой юмористических и сатирических миниатюр, анекдотов, а иногда и бытовых сказок. Также это зеркало, в котором человек видит себя самого. Оно отличается тем, что чем больше смотришь в него, тем яснее проступает истинный облик человека.

Заглавная формула «Ярмарка тщеславия» отсылает к одноименному роману У. Теккерея, который заимствовал идею названия из религиозно-нравоучительного труда Д. Беньяна «Путь паломника». Эпизод, в котором повествуется о предосудительных деяниях паломников на ярмарке тщеславия, проникнут пафосом обличения стяжания и алчности. В виньетке Жолковского сатирический пафос трансформируется в иронический. Развенчивается миф о сакральном значении Пушкина – в данном случае для пушкинистов. Здесь мы также наблюдаем инверсию полюсов оппозиций «сакральное / профанное», «главное / второстепенное». «Непосредственной целью сборища», как называет автор пушкинскую конференцию, были не научные доклады, а неформальная часть – застолье. Жолковский сознательно меняет элементы оппозиции местами, в результате чего наблюдается снижение мифологизированного образа Пушкина. Кроме того, возникает параллель эпизода данной виньетки (застолье участников конференции) с мотивом дружеского пира, который характерен для поэзии пушкинской эпохи, что свидетельствует не только о деконструкции пушкинского мифа, но и о его авторском обновлении, реконструкции. В последней виньетке цикла «Искусство как подвох» автор косвенно объясняет свою точку зрения не только на пушкинский миф, но и на другие темы. Как было сказано выше, жанр виньетки обладает установкой на достоверность, из этого вытекает рассуждение: «Все охотно повторяют, что правду говорить легко и приятно <...> Чтобы говорить правду, ее надо прежде всего знать. А это трудно, поскольку не всякому по уму – поди познай ее. Да и знать-то не особо хочется; чаще всего она неприятна – горька, нелестна, тревожна» [2]. Жолковский создает свою концепцию

правды, но, в отличие от других авторов мемуарной прозы, сознательно подчеркивает ее «литературность», «сделанность», акцентирует на этом внимание читателя. Немаловажно, что автором является филолог-структуралист, сознательно конструирующий и деконструирующий литературную мифологию. В связи с этим можно вспомнить также устный текст Жолковского, прозвучавший в подкасте «Радио Arzamas», где он сравнил структуралиста с профессиональным фокусником, наблюдающим выступления других и «расчленяющим» номер на составные части.

Таким образом, мы можем сделать вывод об особом положении пушкинского мифа в культуре начала XXI в. Кризис литературоцентризма и постмодернистская эстетика определили новые принципы его функционирования в массовом сознании: наблюдается десакрализация личности поэта, смена точек зрения в иерархии константных мифологем русской культуры и остранение их, преодоление границ бинарных оппозиций, составляющих структуру мифа (в частности, «сакральное / профанное», «центр / периферия», «свое / чужое» и др.). В филологической рефлексии пушкинского мифа, осуществляемой структуралистом Жолковским, следует видеть новую ветвь развития мифа – его сознательную модификацию.

Список литературы

1. *Гоголь Н. В.* Ревизор // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 4. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 5–95.
2. *Жолковский А. К.* Искусство как подвох и другие виньетки // Новый мир. 2019. № 7. С. 78–92 [Электронный ресурс]. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2019_7/Content/Publication6_7226/Default.aspx, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 01.02.2024).
3. *Зубова Л. В.* Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма) // Пушкинские чтения в Тарту 2: Материалы международной научной конференции 18-20 сентября 1998 г. Тарту: Tartu Ülikool. Vene Kirjanduse Kateeder, 2000. С. 364–384 [Электронный ресурс]. URL: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/zubova-dekonstruirovannyj-pushkin.htm>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 08.02.2024).
4. *Липовецкий М.* Что такое постмодернизм? [Электронный ресурс]. URL: <https://os.colta.ru/literature/events/details/36830/page1/?print=yes>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 01.02.2024).
5. *Лотман Ю. М.* Феномен культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 34–45.
6. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 3, кн. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. 635 с.
7. *Сараскина Л. И.* Пушкинский миф в русской культуре: легенды, анекдоты, клише // Художественная культура. 2018. № 4. С. 128–161.
8. *Эдельштейн М.* Александр Жолковский: виньетка не просто байка – это литературный факт // Лехаим. Сентябрь 2008. № 9 (197). [Электронный ресурс]. URL: <https://lechaim.ru/ARHIV/197/LKL.htm>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 11.02.2024).

УДК 821.161.1-32

ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РАССКАЗЕ «ПИКОВАЯ ДАМА» Л. УЛИЦКОЙ ¹

Н. А. Сивакова

Гомельский государственный
университет имени Ф. Скорины (Гомель, Белоруссия)
sivakovan@mail.ru

Статья посвящена осмыслению темы карт (карточной игры) при анализе устройства художественной реальности произведения Л. Улицкой «Пиковая Дама». Заглавие рассказа, восходящее скорее к мифологическому архетипу «роковой старухи», чем к семиотической природе карточной игры, и явные параллели при характеристике главных персонажей позволяют нам сопоставить данное произведение с одноименной повестью А. С. Пушкина, в которой тема карточной игры заявлена как на формальном, так и на содержательном уровне.

По своей сути карточная игра представляет собой модель определенного конфликта со строгой иерархической системой отношений и правил, соблюдение которых приведет к ситуации «выигрыша» или «катастрофы». Проанализировав конфликтную ситуацию между поколениями «отцов» и «детей» в произведении Улицкой с позиции заданного механизма карточной игры, мы пришли к выводу, что сюжет рассказа базируется на антитезе «случайность – упорядоченность», которую можно интерпретировать как универсальную оппозицию «жизнь – смерть». В бытовой линии сюжета случайность воспринимается как позитивный знак, несущий внезапные положительные изменения в жизни героев, однако на бытийном уровне случайность может воплотиться в смерть, которая не освобождает, а возвращает к установленному порядку. В рассказе Улицкой противостояние диктату матери трансформируется в невозможность противостоять роковой случайности. Смерть – закономерный итог жизни, подчиняющий себе ее течение. Таким образом, тема игры оказывает моделирующее воздействие на текст и в процессе анализа позволяет выйти на метафизический уровень осмысления тематики и проблематики произведения.

Ключевые слова: тема карт, конфликт, сюжет, хронотоп, оппозиция, случайность, жизнь, смерть.

Pushkin's Tradition in L. Ulitskaya's Story "Queen of Spades"

Natalia A. Sivakova

Francisc Skorina Gomel State University (Gomel, Belarus)
sivakovan@mail.ru

The article focuses on the comprehension of the theme of cards (card game) when analyzing the structure of fictional reality in L. Ulitskaya's short story "Queen of Spades". The story's title, which relates to the mythological archetype of the "fatal old woman" rather than the semiotic foundation of the card game, and the obvious parallels in the portrayal of the main characters enable

¹ Минюстом РФ Л. Е. Улицкая признана иностранным агентом.

us to draw comparisons between this story and A. S. Pushkin's short novel, where the theme of the card game is explicitly addressed in both the formal and content aspects.

A card game is a model of a certain conflict with a strict hierarchical system of relations and rules. Compliance with these rules will lead to a situation of "winning" or "catastrophe". We analyzed the conflict situation between the generations of "fathers and children" in Ulitskaya's story from the perspective of the card game mechanism. The storyline is based on the antithesis "randomness – orderliness", which can be interpreted as a universal opposition "life – death". In daily life, randomness is perceived as a positive sign, bringing sudden positive changes in the lives of the characters. However, on a deeper existential level, randomness might manifest itself in the form of death, which does not bring liberation but rather restores the prevailing order. In Ulitskaya's story, the rebellion against the mother's authority evolves into an inability to withstand the fatal accident. Death is an inevitable consequence of existence, exerting control over its progression. Thus, through the modelling effect of the game's theme on the text, we are able to attain a metaphysical level of understanding regarding the work's problems and themes.

Key words: card game theme, conflict, plot, chronotope, opposition, randomness, life, death.

В повести А. С. Пушкина образ пиковой дамы выступает связующим звеном между художественной реальностью, воссозданной автором, и повествовательной структурой: в карты играют, о картах говорят, им приписываются мистическая власть и сила. А игра в фараон, являющаяся характерной формой времяпрепровождения дворянского общества, трансформируется в повести в мотив карточной игры, который не только организует последовательность сюжетных событий, но и наполняет новыми смыслами действия и поступки персонажей.

Карты – культурный артефакт, особо популярный в России в конце XVIII – начале XIX века, а карточная игра в этот период становится универсальной моделью и приобретает черты жизне- и мифотворчества, накладывающего строгие ограничения на поведение как реальных людей, так и литературных персонажей. Соответственно, игровые ситуации становятся возможным рассматривать как некий код, фильтрующий многообразие жизненных событий и предопределяющий развитие сюжетных действий и конфликтов. По мнению Ю. М. Лотмана, «вся сумма сюжетных развитий уже потенциально скрыта в таком коде» и тема карт может стать таким «фильтрующим устройством» [5, с. 391]. Задачей нашего исследования станет изучение моделирующих функций темы карточной игры, конденсирующей в себе целый комплекс действующих лиц, конфликтных отношений и сложных ассоциативных связей, реализованных в произведении Л. Улицкой «Пиковая Дама».

Проекция пушкинского образа на современный образ пиковой дамы [1; 3], выявление способов введения интертекстуальных единиц в текст произведения Улицкой [2; 4], сопоставление авторских трактовок основных персонажей Пушкина и Улицкой [6; 8] становились предметом исследования

в работах современных литературоведов. Наш подход будет основываться на использовании темы карт (карточной игры) при анализе устройства художественной реальности произведения Улицкой «Пиковая Дама», что позволит выйти на новый уровень осмысления оппозиционных отношений, составляющих основу конфликта данного рассказа, и выявить средства выражения авторской оценки персонажей. Данный подход представляет интерес, поскольку в сюжетном построении рассказа нет указаний на игральные или гадальные карты, мотив игры появляется дважды в воспоминаниях главной героини: «Мур вышла замуж на пари и выиграла бриллиантовую брошь у знаменитой подруги» [7, с. 91]. Однако цитатное заглавие рассказа Улицкой, восходящее скорее к мифологическому архетипу «роковой старухи», чем к семиотической природе карточной игры, и явные параллели при характеристике главных персонажей и сюжетных действий позволяют нам сопоставить данное произведение с одноименной повестью Пушкина, в которой тема карточной игры заявлена как на формальном, так и на содержательном уровне. Пиковая дама в повести Пушкина обозначает и старую графиню, и игральную карту с возможным превращением из неодушевленного (мертвого) состояния в одушевленное (живое). В образе Мур, главной героини рассказа Улицкой, также подчеркивается двойственная природа: мертвенность в портретном описании, механичность и ограниченность передвижений в настоящем контрастируют с ее «нечеловеческой» красотой и обаянием в прошлом. Ее красоту воспевали поэты и писатели, фиксировали художники, превращая живое в вечное: «Немало бумаги было измарано в честь ее бледных локонов и неизреченных тайн души лучшими перьями, а по ее портретам, хранящимся в музеях и частных собраниях, можно было бы изучать художественные течения начала века» [7, с. 89]. В создаваемой художественной реальности Мур связывается с образом пиковой дамы в сознании героя на основе ассоциативного сравнения с образом старой графини: «...чудовище, гений эгоизма, Пиковая Дама, всех уничтожила, всех похоронила...» [7, с. 154]. Написание слова «Дама» с большой буквы в заглавии рассказа и далее в тексте сигнализирует в первую очередь об одушевленном денотате, и только потом данное имя соотносится с неодушевленной картой. Таким образом, цитатный характер заглавия позволяет нам не только соотнести весь текст с первоисточником, но и использовать в качестве дешифровки характеристики персонажей и развития сюжетных действий тему карточной игры, которая в произведении Пушкина является основной.

По своей сути карточная игра – это прежде всего игра, а значит, представляет собой модель определенного конфликта со строгой

иерархической системой отношений и правил, соблюдение которых приводит к ситуации «выигрыша» или «катастрофы». Для того чтобы игра состоялась, необходимо наличие определенных пространственно-временных параметров. Организующую основу хронотопа карточной игры составляют: общее игровое пространство, игровые роли, предполагающие оппозиционные отношения (то есть определенный тип игрового конфликта), и игровые стратегии, реализующиеся посредством выбора алгоритма действий. Данную модель можно считать универсальной для воспроизведения различных жизненных ситуаций и для построения ценностно значимого художественного мироустройства. Нам представляется продуктивным оценить конфликтную ситуацию между поколениями «отцов» и «детей» в произведении Улицкой с позиции заданного механизма карточной игры. Интересно также будет проследить, как взаимосвязаны формы изображения пространства и времени в рамках художественного целого рассказа «Пиковая Дама» Улицкой, какую роль играет хронотоп в авторской оценке персонажей, как установленные «границы» определяют тип конфликтной ситуации и как желание их нарушить ведет к переменам в жизни героев.

Единое понятие «карточная игра» моделирует два различных типа конфликта, обусловленных делением игр на коммерческие и азартные [4, с. 90]. Подобное деление основано на разнице в определении ведущего механизма, управляющего ходом игры и в конечном итоге приводящего одного из соперников к ситуации выигрыша. Так, стратегия коммерческой игры базируется на расчете и представляет собой интеллектуальный поединок между равными противниками (людьми). В азартной игре человек вступает в борьбу с соперником иного порядка, поскольку судьбу поединка решает фортуна или фатум. Сущность конфликта, моделируемого азартной игрой, кроется в страстном желании игрока изменить свою судьбу с помощью счастливой случайности. В рассказе Улицкой моделируется такой тип конфликта, при котором строгое следование установленным правилам, интуитивный расчет и эмоциональная сдержанность могут гарантировать победу или хотя бы временное разрешение конфликтной ситуации. Бытовое, по своей сути, противостояние матери, действиями и поступками которой руководит эгоизм, и дочери, пытающейся разгадать ее иррациональное поведение, завершает непредсказуемое событие – смерть.

Универсум, моделируемый карточной игрой, характеризуется высокой степенью дискретности, что определяется временем начала и конца отдельно взятой партии, то есть переходами от временного бездействия к периодам активной реализации игровой стратегии. Композиция рассказа

«Пиковая Дама» составлена из большого числа эпизодов, лишенных хронологической последовательности, представляющих собой ретроспективное повествование о жизни персонажей. Но между границами этих эпизодов практически ритмично вставлены споры-поединки (как игровые партии), которые становятся движущим механизмом развития сюжета. Использование при анализе моделирующих функций карточной игры может обосновать появление случайности в упорядоченной сюжетной последовательности рассказа.

Сюжет рассказа базируется на антитезе «случайность – упорядоченность», которую можно интерпретировать как универсальную оппозицию «жизнь – смерть». В системе ценностей Мур, олицетворяющей власть в своем микромире, жизнь как «удовлетворение прихотей» противопоставлена смерти как «концу желаний». В бытовой линии сюжета случайность воспринимается как позитивный знак, несущий внезапные положительные изменения в жизни героев, однако на бытийном уровне случайность может воплотиться в смерть, которая не освобождает, а возвращает к установленному порядку. В рассказе Улицкой противостояние диктату матери трансформируется в невозможность противостоять роковой случайности.

Действие рассказа в основном локализовано рамками квартиры, в которой совместно проживают четыре поколения женщин. Хозяйкой и центром данного микромира является Мур, здесь она устанавливает правила и, подчиняя своим бесконечным желаниям, управляет жизнями других персонажей. Некогда «чопорная» московская квартира довольно обветшала, но хранит следы былого великолепия, представляя «интеллигентскую смесь роскоши и нищенства» [7, с. 93]. Это пространство Мур воспринимает как свое и с ненавистью относится ко всему чужому. Ограниченность пространства рифмуется с ограниченной возможностью передвижения главной героини, а «поскрипывающие колесики ходильной машины» Мур воспринимаются как часть истершегося «мирового часового механизма». В этом мире время «ущербно», его движение сравнивается с «испорченным механизмом», и внешние признаки старения на определенных жизненных этапах утрачивают свою значимость, обозначая примерно одинаковый возраст.

С описания сломанного часового механизма, нивелирующего разницу в возрасте между матерью и дочерью, начинается знакомство с Анной Фёдоровной. Героини представлены по именам, а о том, что они связаны родственными отношениями «мать – дочь», читатель догадывается по нервному поведению Анна Фёдоровны, старающейся предупредить любые материнские капризы. В доме Мур она чувствует себя как на чужой

территории и вынуждена играть по чужим правилам. Сложность внутренних переживаний героини помещается в рамки сна, а в уста уменьшенного до размера куклы мужчины-сына вкладывается возможная реплика самой героини: «Мамочка, как же мне здесь плохо...» Сон как субъективно маркированное «инобытие» героини позволяет проникнуть во внутреннее пространство и ощутить дискомфорт ее пребывания в пространстве внешнем. Внезапное пробуждение может гарантировать ей два часа лично «своего» времени, которые в сознании героини воспринимаются как «блаженство, не то дареное, не то краденое» [7, с. 87]. Внутренний конфликт Анны Фёдоровны осложняется внешним вынужденным противостоянием матери, которое по мере развития действия перерастает в чувство полной отчужденности от своей семьи. Изначально она пребывает как бы над жизненным процессом в доме, управляет им, организуя непрерывность циклов, и при этом она не чувствует своей сопричастности происходящим событиям.

Можно предположить, что в системе авторской оценки Анна Фёдоровна изначально самый нежизнеспособный персонаж, поскольку лишена собственного имени. Имя героини – это аллюзия к пушкинскому образу старой графини (Анны Федотовны), которая по сюжету повести умирает, а «птичью немецкую» фамилию Шторх ей заменили на «всесоюзно известную», тем самым окончательно лишили связи с отцом, которого она горячо любила в детстве. Необходимо отметить, что в новой художественной реальности произошло разложение структуры пушкинского образа: внешние характеристики, воплощающие двойственность женской сущности, и агрессивная манера поведения являются доминирующими при описании Мур, а трагическая судьба достается Анне Фёдоровне.

Пространством, в котором Анна Фёдоровна чувствовала себя счастливой, был дом в «сладостно-ленивой» Одессе, где она жила с отцом. Сходство с отцом, которого не видела с детства, она ощущает на глубинном уровне, от него унаследована модель поведения и в профессиональной сфере. На работе Анна Фёдоровна чувствует свою значимость, проводя ювелирные по технике выполнения операции: «Каждый день запускала она вооруженные манипулятором руки в самое сердце глаза, осторожно обходила волокна натягивающихся мышц, мелкие сосуды, циннову связку, опасный шлеммов канал, пробиралась через многие оболочки к десятислойной сетчатке, и этими грубоватыми пальцами латала, штопала, подклеивала тончайшее из мировых чудес...» [7, с. 89]. В настоящий момент в жизни героини пространственная оппозиция «работа – дом» маркируется как «хороший – плохой», «осмысленный – бессмысленный»,

«полезный – бесполезный», «творчество – быт», «свобода – ограниченность». А это значит, что на сверхтекстовом уровне, на уровне аксиологического моделирования язык пространственных отношений становится одним из основных средств осмысления и оценки действительности. Именно на работе происходят события, которые деавтоматизируют реальность, заставляют переживать, активируют жизненные силы.

Портретная характеристика героини лишь усиливает ее обособленную позицию не только по отношению к Мур, но и ко всем другим персонажам. В описании Анны Фёдоровны подчеркивается телесность: «крупная пожилая женщина», которая сравнивается с «рыхлой курицей». Домашняя одежда ее не красит («не к лицу»), более органично она смотрится в костюме, что соответствует занимаемой должности профессора. Однако эта оценка дана со стороны с помощью безличной формы: «Считалось, что ей шли костюмы, которые она носила со студенческих лет» [7, с. 87]. Сама Анна Фёдоровна избегает демонстрировать собственную позицию вслух, все комментарии по поводу своей внешности и событий, происходящих в доме, даны во внутренней речи героини. Она привыкла играть роль стороннего наблюдателя, молчаливого свидетеля собственной жизни как чужой.

Мать и дочь изначально противопоставлены по признаку «телесность – бестелесность». С отстраненной точки зрения Анны Фёдоровны, Мур предстает как ангел, без плоти и возраста: «Черное кимоно висело пустыми складками, как будто никакого тела под ним не было. Только желтоватые костяные кисти в неснимающихся перстнях да длинная шея с маленькой головой торчали, как у марионетки» [7, с. 88]. Внешняя мертвенность и сухость Мур, ее глаза «цвета пустого зеркала», ее при жизни мумифицированное тело заставляют других усомниться в возможности смерти для нее. По словам Марека, бывшего мужа Анны Фёдоровны, «она бессмертна, как марксистско-ленинская теория» [7, с. 92]. В его же представлении возникает параллель с пушкинским образом пиковой дамы: «А матушка твоя – настоящая Пиковая Дама. Пушкин с нее писал» [7, с. 95]. Безусловно, «бессмертность» Мур надо понимать в метафизическом смысле как доминирование демонической энергии в универсуме. В подобном мироустройстве истоки добра обречены на гибель. А оппозиция «телесность – бестелесность», являющаяся основной в характеристике образов Мур и Анны Фёдоровны, в финале дополняется еще одной антонимической парой: «смертность – бессмертность».

Отношения Анны Фёдоровны со своей дочерью Катей строились по иной модели. Они «безгранично» любили друг друга, но «сама любовь препятствовала их близости» [7, с. 90]. Они боялись причинять друг другу

огорчения, но именно общие огорчения, которые по умолчанию никогда не обсуждались, сближали их еще больше, а тесный тактильный контакт заменял им и «тихую жалобу, и сладкие взаимные утешения, и совместные вслух размышления». В портретном описании матери и дочери подбираются характеристики, указывающие на их сходство: «Катя и Анна Фёдоровна, обе в старых теплых халатах, похожие на поношенные плюшевые игрушки» [7, с. 90]. В другом описании акцент делается на птичьем уподоблении: «Катя, поджав под себя тонкие ноги, забила матери под руку, как цыпленок под крыло рыхлой курицы. В Кате, хоть ей было под сорок, действительно было что-то цыплячье; круглые глаза на белесой перистой головке, тонкая шея, длинный нос клювиком. Птичье очарование, птичья бестелесность» [7, с. 90]. До момента появления Марека они даже не обсуждали свое вынужденное положение в доме Мур, обходя в своих разговорах эту опасную тему. Неожиданный приезд бывшего мужа нарушает течение упорядоченной жизни по собственным правилам внутри замкнутого пространства и заставляет всех обитателей дома переоценить свое положение. Анна Фёдоровна впервые ощутила, что дочь осуждает ее за неспособность сказать «нет» Мур, за то, что она не смогла этого сделать раньше и не может сделать сейчас.

В сюжетной модели азартной игры, реализованной в рассказе, неожиданное появление нового персонажа из прошлого можно рассматривать как проникновение хаотических сил в упорядоченное течение жизни. Орудием этого вторжения оказывается Марек, олицетворяющий собой борьбу с непредсказуемыми событиями и победу над сложными жизненными обстоятельствами: «Опыт эмиграции очень тяжелый, очень. А у меня их было три. С польского на русский, с русского на иврит, последние пятнадцать лет английские... И каждый раз проживаешь все заново, от азбуки... Много всего было. И воевал, и голодал, даже и в тюрьме сидел...» [7, с. 153]. Одни персонажи (Катя и ее дети) воспринимают приезд Марека (отца и деда) как удачную возможность пересечь внешние границы дома и реализовать в новом пространстве свои жизненные цели. Анна Фёдоровна принимает это событие как шанс преодолеть внутренние границы и деавтоматизировать свою жизнь. В антитезе механическому течению предсказуемой мертвой жизни случайное непредсказуемое событие предстает как потенциальная возможность внесения в повседневность элемента альтернативы, деавтоматизации.

Анна Фёдоровна попыталась изменить жизнь своим близким, составила «план побега» в Грецию, но для себя она о такой возможности даже не мечтает, она неспособна к преодолению внешних границ, к движению

по горизонтали. Непредсказуемое событие, нарушающее автоматический порядок жизни, поначалу вызывает протест в душе Анны Фёдоровны, а потом ее наполняет решимость сказать «нет» матери, впервые сделать что-то по-своему и таким образом оправдаться перед дочерью за неправильно прожитую жизнь. Но, поскольку это была всего лишь демонстрация протеста, а не подлинное желание изменить свою жизнь, завершается все полной победой автоматического мира.

Жизненное пространство Мур локализовано рамками своей комнаты, она ограничена в передвижении и не допускает даже мысли о том, что другие обитатели квартиры могут решиться на побег. Ее дочь Анна Фёдоровна всю свою жизнь следовала установленным правилам, боясь сказать «нет». Для нее гораздо важнее реализовать внутреннюю потребность свободы выбора и выйти из подчинения. Размеренный, механически движущийся ход обыденной жизни нарушает неожиданное появление Марека, которое активизирует внутренние ресурсы каждого персонажа, каждый хочет воспользоваться возможностью изменить свою жизнь. Однако роковое событие – внезапная смерть Анны Фёдоровны, которая наконец-то позволила ей ощутить свободу, – отменяет спланированный побег, и, надо полагать, все завершится полной победой механического циклического мира. Пощечина, которой графиня в повести Пушкина наказала своего мужа за нежелание оплатить ее карточный долг, в рассказе Улицкой трансформируется в акт неповиновения. В предсмертный миг Анна Фёдоровна представила, как «она, Анна, размахивается расслабленной рукой и наотмашь лепит по старой нарумяненной щеке сладкую пощечину...» [7, с. 156]. Чувство «чудесной» свободы, торжества и победы сопровождало ее переход в инобытие. Преодолеть замкнутое пространство циклических процессов возможно только по вертикали, двигаясь вверх к свету. В художественной реальности, моделируемой в рассказе, все герои опять займут положенное им место: дочь Катя, реализовав акт неповиновения (дав пощечину Мур), займет место матери и будет управлять циклическими повторами, диктуемыми желаниями Мур. Спасительного чуда не произойдет, мир изменить невозможно.

В рассказе Улицкой моделируется замкнутый тип пространства, границы которого непроницаемы, взаимодействие персонажей внутри него строится на их оппозиционных отношениях друг к другу. В этом пространстве время «ущербно», его движение сравнивается с «испорченным механизмом». Желание персонажей пересечь установленные пределы является основной причиной развития сюжетного действия. В зависимости от того, как каждый из них определяет для себя направление движения – по горизонтали (как нарушение внешних границ) или по вертикали

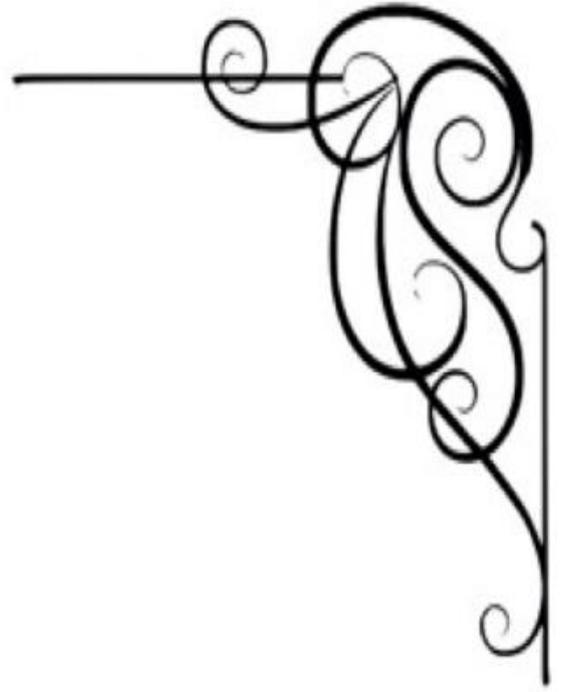
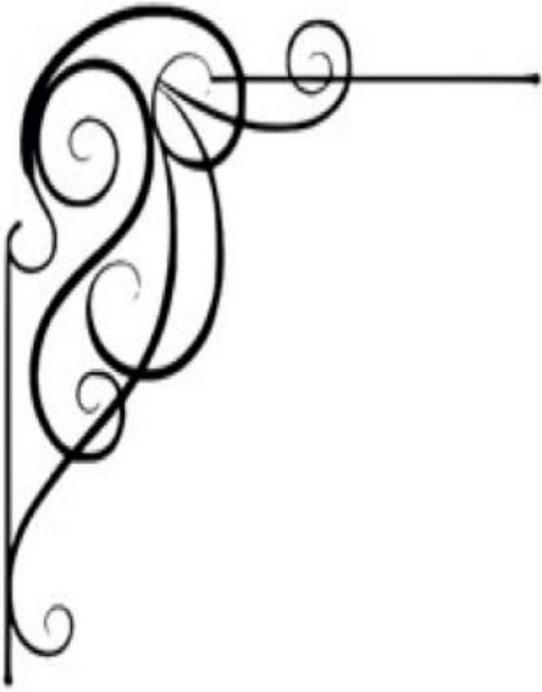
(как преодоление внутренних барьеров), можно обозначить основные игровые роли. Внешние границы дома непроницаемы, по наблюдению внешнего наблюдателя, «весь мир изменился, все другое, только этот дом все тот же» [7, с. 92]. Пересечение границ заданного пространства воспринимается как нарушение правил игры, приводит к обострению коллизии и в конечном итоге влечет за собой трагическую развязку.

Таким образом, пространственная модель мироустройства становится организующим элементом, вокруг которого выстраиваются и пространственные характеристики («закономерный – случайный», «телесный – бестелесный», «смертный – бессмертный»), управляющие жизненными (игровыми) процессами. Выявленная пространственно-временная структура главных героинь помогла раскрыть их «семантические поля» и систему ценностных оппозиций в рассказе. А использование в качестве инструмента анализа темы игры, оказавшей моделирующее воздействие на текст, позволило выйти на метафизический уровень осмысления тематики и проблематики произведения.

Список литературы

1. Волкова П. С., Невская П. В. «Пиковая дама» Л. Улицкой как опыт деконцентрированного портретирования // Культурная жизнь Юга России. 2013. № 2 (49). С. 54–59.
2. Вуколова В. С. Концептуально-поэтический смысл интертекста «Пиковой дамы» А. С. Пушкина в одноименном рассказе Л. Е. Улицкой // Вестник Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина. Серия: Гуманитарные науки. 2015. Вып. 4 (144). С. 148–153.
3. Савкина И. Л. Пиковая дама: женственность и старость в современной российской женской литературе // Уральский филологический вестник. Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2016. № 3. С. 274–287.
4. Комиссаренко С. С. Игра в карты как культурная традиция русского общества XVIII–XIX вв. // Комиссаренко С. С. Культурные традиции русского общества. СПб.: СПбГУП, 2003. С. 88–106.
5. Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х тт. Т. II. Таллинн: Александра, 1992. С. 389–415.
6. Молнар А. «Пиковая Дама» Л. Е. Улицкой как палимпсест пушкинской повести // Русистика и компаративистика: Сб. науч. трудов по филологии / Гл. ред. С. А. Васильев. Вып. XIV. М.: Книгодел, 2020. С. 41–58.
7. Улицкая Л. Е.¹ Пиковая Дама // Улицкая Л. Е. Первые и последние: Рассказы. М.: Эксмо, 2006. С. 87–157.
9. Юхнова И. С. О формах восприятия повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» (В. Шаламов, Л. Улицкая, А. Королев) // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. 2014. № 5. С. 116–120.

¹ Минюстом РФ Л. Е. Улицкая признана иностранным агентом.



*Искусственный перевод
как форма рецепции*



УДК 821.163.41

«OPROSTI SNOVE LJUBOMORNE MOJE»: СТИХОТВОРЕНИЯ А. С. ПУШКИНА К АМАЛИИ РИЗНИЧ В ПЕРЕВОДЕ М. ПАВИЧА

И. А. ТарасоваСаратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
tarasovaia@mail.ru

Переводы А. С. Пушкина на сербский язык имеют давнюю традицию. Первый перевод («Полтава») был опубликован в 1836 г. Милорад Павич – не только всемирно известный сербский писатель, но и главный редактор собрания сочинений А. С. Пушкина на сербском языке, талантливый переводчик. Лучшим переводом М. Павича считается пушкинский «Евгений Онегин», максимально приближенный к оригиналу. Цель статьи – проследить переводческие стратегии М. Павича в процессе работы над пушкинским циклом стихотворений к Амалии Ризнич, которые сам Павич рассматривал в контексте «сербских песен» А. С. Пушкина. Согласно разысканиям М. Павича, Амалия Ризнич была не итальянкой, а происходила из банатской фамилии Нако (нынешняя сербская Воеводина). М. Павич с трепетом относился к теме «Пушкин и Сербия»; кроме «Песен западных славян» им переведены стихотворения, адресованные Амалии Ризнич («Простишь ли мне ревнивые мечты...», «Для берегов отчизны дальней...», «Под небом голубым страны своей родной...», «Заклинание»). Сопоставление перевода и оригинала, а также привлечение к анализу стихотворных опытов других сербских переводчиков А. С. Пушкина позволяет сделать вывод о художественном мастерстве Павича-переводчика.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, Амалия Ризнич, М. Павич, перевод.

“Forgive my jealous dreams”: The Poems by A. Pushkin to Amalia Riznich Translated by M. Pavich

Irina A. Tarasova
Saratov State University
tarasovaia@mail.ru

The translations of A. Pushkin’s works into Serbian have a long tradition. The first of them (“Poltava”) was published in 1836. Milorad Pavic is not only a world-famous Serbian writer, but also the chief editor of the collected works by A. Pushkin to Serbian and a talented translator. Pushkin’s “Eugene Onegin” is considered to be M. Pavich’s best translation, as close to the original as possible. The purpose of the article is to trace out M. Pavic’s translation strategies in the process of working on Pushkin’s cycle of poems to Amalia Riznic, which Pavic himself considered in the context of “Serbian songs” by A. Pushkin. According to a research done by M. Pavic, Amalia Riznic was not Italian, but came from the Banat family Nako (in present-day Serbian Vojvodina). The topic “Pushkin and Serbia” was dear to M. Pavic, and in addition to “Songs of the Western Slavs”, he translated the poems addressed to Amalia Riznich (“Oprosti snove ljubomorne moje...”, “Zbog obala svoga zavičaja...”, “Pod sinjim nebom je, u rodnom kraju svom...”, “Poziv”). Comparison of the translation and the original, as well as involvement in the analysis of the poetic attempts of other

Serbian translators of A. S. Pushkin, allow us to draw a conclusion about the artistic skill of Pavich as a translator.

Key words: A. Pushkin, Amalia Riznich, M. Pavich, translation.

По свидетельству Богдана Косановича, А. С. Пушкин занимает первое место в сербской переводной литературе [11, с. 262]. Первый перевод (поэмы «Полтава» в прозе), анонимный, был опубликован в 1836 г. [11, с. 263], еще при жизни поэта. С тех пор появились сотни новых переводов, выполненных в том числе выдающимися сербскими литераторами: Йованом Змаем, Воиславом Иличем, Десанкой Максимович, Милорадом Павичем и др. В этом ряду имя Милорада Павича занимает особое место¹.

Павич – профессиональный филолог, специалист по истории литературы, главный редактор восьмитомного собрания сочинений Пушкина на сербском языке (1972). До сих пор лучшим считается его перевод «Евгения Онегина» (1957), в котором проявились главные черты переводческого почерка Павича – бережное отношение к оригиналу и стремление сохранить его ритмико-фонетический строй. Последнее является весьма сложной задачей в силу особенностей сербской просодической системы: ударение в сербских словах никогда (если они не односложны) не падает на последний слог, поэтому передать на сербском ямбический размер очень трудно: неслучайно первый перевод «Евгения Онегина» выполнен хореем. Павич сумел сохранить ямб, заменив редкие для сербской поэзии мужские рифмы женскими [11, с. 267].

Переводческие стратегии Павича в полной мере проявились в его интерпретациях лирических стихотворений Пушкина, в частности посвященных Амалии Ризнич. Обращение к этим текстам для Павича неслучайно. В одном из своих итоговых произведений, теоретическом труде «Роман как держава», Павич пишет о «трех русско-сербских темах» [4, с. 125–202], которые вдохновляли его как писателя и литературоведа. В числе этих тем – «“Сербские песни” А. С. Пушкина». По мнению А. Яковлевич-Радунович [10], Павич сформировал свой собственный переводческий цикл «“Сербские песни” Пушкина», в состав которого вошли стихотворения из «Песен западных славян», посвященные истории южнославянских народов («Воевода Милош»; «Песня о Георгии Черном», «Бонапарт и Черногорцы» и др.), примыкающее к ним «Дочери Карагеоргия», а также стихотворения, обращенные к Амалии Ризнич.

Согласно разысканиям Павича, А. Ризнич была сербкой, из Воеводины, из банатской фамилии Нако, поэтому стихотворения, адресованные Ризнич, попадают в группу произведений с сербской тематикой. Не углубляясь

¹ О рецепции М. Павичем творчества А. С. Пушкина, в том числе в связи с фигурой Амалии Ризнич, см. в статье Т. Попович [6].

в дискуссию о реальном адресате каждого из четырех стихотворений, связанных Павичем с Амалией Ризнич, рассмотрим переведенные им «Простишь ли мне ревнивые мечты...», «Для берегов отчизны дальней...», «Под небом голубым страны своей родной...» и «Заклинание». Нас будут интересовать переводческие стратегии Павича и стилистические особенности его переводов.

Для оценки качества перевода мы используем критерии, изложенные в статье Рафаэлы Божич о переводах Пушкина на хорватский язык:

- соблюдение закономерностей метрической структуры стиха;
- уважение к рифме (попытка подбора рифмы к переведенным словам, рифмующимся в оригинале);
- особое внимание к ключевым словам стихотворения и сохранение их позиции в переводе;
- сохранение эпитетов и других выразительных средств;
- внимательное отношение к употреблению слов и выражений, не имеющих соответствия в оригинале [1].

Так как особенности Павичевых переводов наглядно проступают при сравнении, по возможности мы привлекаем стихотворные опыты других переводчиков Пушкина.

Обратимся к первому стихотворению, адресованному Амалии Ризнич, – «Простишь ли мне ревнивые мечты...» (1823).

Стихотворение написано пятистопным ямбом с чередованием мужских и женских рифм. В нем 37 строк, не разделенных на строфы, что создает ощущение непрерывного потока чувств и мыслей, обращенных к возлюбленной. В стихотворении три «действующих лица» – Я, Ты и Он (соперник), – связанных отношениями любви и ревности. Ключевые слова принадлежат эмоциональной сфере и характеризуют лирического героя (*люблю, страдаю, любовь, ревнивые мечты*) и его возлюбленную, образ которой двоятся, антиномично совмещая-противопоставляя внутреннее (*душа*) и внешнее (*верна, наедине – нежна, искренна, (слова) любви, лобзания пламенные*; в кругу поклонников – *жестока, (веселый укор) мертвит, любви не выражая*).

Сравнение двух переводов – Милорада Павича и Радоици Нешович – показывает, что лексический строй пушкинского текста передан в них довольно точно: сохранены основные ключевые слова *ja / moj, ti / tvoj, suparnik, ljubomora* (ревность), *ljubotorni snovi* (и мечты, и сны), *ljubav, verna, nezna, poljupci* (поцелуи)¹, *ubija* (убивает), *volim, patim* (страдаю), *patim i stradam* (у Р. Нешович).

¹ Пушкин использует поэтизм *лобзания*.

Естественно, при переводе с русского сохранены далеко не все семантические рифмы оригинала, подчеркивающие у Пушкина в сильных позициях конца строки душевное состояние героя (*ты – мечты, страстной – несчастной, люблю – молю, понимаю – страдаю*), героини (*твои – любви, со мною – душою*) и их взаимоотношений (*одинокой – жестокой*). И Павич, и Нешович сохраняют только финальные рифмы: *молю – люблю – страдаю (molim – volim – patim, patim i stradam)*.

По количеству эпитетов к оригиналу ближе Павич: в тексте Пушкина 26 эпитетов, включая качественные наречия, у Павича – 25, у Нешович – только 16. Эквивалентами можно считать *ljubomorne snove* (ревнивые мечты), *prazna nada* (надежда пустая), *nežan pogled* (нежный взгляд), *dvosmislen govor* (двусмысленный разговор), *suparnik večni moj* (соперник вечный мой), *pozdravlja lukavo* (приветствуя лукаво), *koliko silno volim* (как сильно я люблю) у Павича; *neskroman čas* (нескромный час), *veselo koriš* (весело укоряешь = веселый укор), *kaze dvosmisleno* (говорит двусмысленно = двусмысленный разговор), *iskrena ti reč* (твои слова искренни) у Нешович.

Семантически близкими можно считать переводческие замены *ljubav bolna* (любовь несчастная), *pogled pun sete* (унылый взгляд), *šaljiv prekor* (веселый упрек), *poljupci puni plama* (пламенные лобзання), *kako ja duboko patim* (как тяжко я страдаю) у Павича; *ljubav jadona* (больная = несчастная любовь), *ljubavi bezumna stanja* (безумное состояние любви = моей любви безумное волнение), *pusti san* (пустые мечты), *zagrljaj tvoj tako je vreo* (объятия твои так горячи) у Нешович.

Основные различия между переводами лежат в сфере метра и ритма. В интервью газете «Известия» Павич признавался, что при переводе Пушкина «труднее всего было сохранить пушкинскую поэтичность и ритм его стиха» [5]. Думается, переводчику это вполне удалось. Напомним начало пушкинского текста:

*Простишь ли мне ревнивые мечты,
Моей любви безумное волнение?
Ты мне верна: зачем же любишь ты
Всегда пугать мое воображение?
Окружена поклонников толпой,
Зачем для всех казаться хочешь милой,
И всех дарит надеждою пустой
Твой чудный взор, то нежный, то унылый? [7, II, кн. 1, с. 300]*

Как и при переводе «Евгения Онегина», Павичу пришлось изменить характер рифм, заменив мужские окончания женскими. Мужские рифмы встречаются только в трех строках – 18, 19 и 21, где рифмуются местоимения *svoj – tvoj – moj* (в соответствующих строках у Пушкина парные рифмы *мой – с тобой, разговор – укор*). В результате вместо чередования 10-сложных и 11-сложных строк оригинала почти все строки перевода имеют 11 слогов. При этом общий ритмический рисунок Павич сохраняет, речь течет плавно, легко, естественно:

*Oprosti snove ljubomorne moje:
Ljubavi strasne nemir slepi, čudni,
Verna si mi, al zašto reči tvoje
Vole da plaše moj um večno budni?
Sred poklonika što za tobom lete
Što želiš ti da draga budeš svima?
I prazne nade što daruje njima
Tvoj pogled, čas nežan, čas pun sete? [12, с. 98]*

На этом фоне стихотворный строй перевода Нешович ощущается как несколько искусственный. Попытка сохранить мужские рифмы (всего их 18) приводит к хаотическому чередованию строк с разным количеством слогов (например, в первых 8 строчках: 9-11-9-10-10-10-10-11):

*Praštaš li mi ljubomore bol,
I moje ljubavi bezumna stanja?
Kad verna si: ne razumem što
Strašiš me i hraniš tugovanja?
Okružuje te udvarača lom,
Zašto hoces da si svima mila,
Da častiš ih nadom i pustim snom,
čas tuzna sasvim, čas nezna i čila? [13, с. 59]*

Гармонию пушкинского текста нарушают у Нешович выражения сниженного характера (*udvarač*¹ – ухажер, волокита [8]), к тому же далекие от оригинала:

¹ М. Павич использует возвышенное *pokloniki*.

*Da ga primaš sama, polugola, more*¹,
I bez majke još, kakav je to red? [13, с. 60]
 (Принимаешь его одна, полуголая,
 И еще без матери, что это за порядок?)

Итак, переводческие приоритеты Павича могут быть определены как внимание к ритмической стороне произведения, стилистическая корректность, установка на естественную интонацию. Степень лексического подобия может быть различной, она открывается при тщательном лексико-семантическом анализе, в то время как фонетическое сходство / несходство улавливается сразу, оно привлекает или отталкивает читателя.

Перевод пушкинского стихотворения «Под небом голубым страны своей родной...» (1826) может быть рассмотрен как своеобразное состязание двух достойных соперников – Милорада Павича и Миодрага Сибиновича. При передаче оригинала они выбирают разные переводческие решения, начиная с первого цветového эпитета. Более очевидным кажется выбор Сибиновича: «Под небом *плаветним*», где *плаветний*, *плови* – довольно точная цветовая передача цвета неба – голубого, светло-синего. Павич использует более редкое прилагательное *sinji*, имеющее в сербском языке ограниченную сочетаемость (о небе, море) [8, с. 543] и в разговорной речи встречающееся только во фразеологически связанном значении (*sinja kukavica* – бедняжка, несчастная). Другими словами, Павич коннотативно нагружает эпитет первой строки, как бы предвещая трагическую коллизию.

Разнится выбор переводчиков при передаче внутреннего состояния героини: у Пушкина – *Она томилась, увядала...* [7, III, кн. 1, с. 20], у Павича – *Venula setna, zamišljena...* (увядала печально, задумчиво), у Сибиновича – *U mišnoj čežnji ona vene...* (увядает в мучительной тоске²). Думается, Павичу лучше удалось показать бесплотность героини, ее «надмирную» легкость: *...i možda, nada mnom // Lebdela već je senka njena* [12, с. 145]. Сибинович более экспрессивен, причем для выражения экспрессии он использует в том числе грамматические средства. Так, для передачи прошедшего времени во второй строфе («Напрасно чувство возбуждал я: // Из равнодушных уст я слышал смерти весть, // И равнодушно ей внимал я» [7, III, кн. 1, с. 20]) Павич пользуется традиционными для

¹ Междометие усилительное, выражает поощрение, побуждение (старшего младшему): Мора, иди! (Да ну, иди же!) [8, с. 262].

² *Cežnja* – страстное желание, тоска (по кому-либо) [8].

сербского языка аналитическими формами ¹: *Zalud sam staru ljubav zvaо // <...> sam <...> čuo smrti glas, // Ravnodušno ga saslušao* [12, с. 145]. Сибинович же прибегает к формам синтетического прошедшего, которые выражают значение «пережитости», т. е. представляют событие как пропущенное через эмоциональную сферу героя [9, с. 194]:

*Uzalud žal prizivah zdušno:
Iz ravnoduhnih usta čuh o smrti glas,
Pa ga i primih ravnodušno* [13, с. 119].

По утверждению исследователей, подобные формы придают повествованию живость и динамизм, а в диалоге маркируют эмоциональные реплики говорящего [2, с. 80].

Экспериментальным, привнесенным от переводчика можно считать и употребление настоящего времени в первой строфе, видимо призванного «приблизить» картину умирания к читателю: *U tišnoj čežnji она vene...* [13, с. 119].

Интересным следует признать языковой образ, подобранный Сибиновичем для передачи идеи границы двух миров: «Но недоступная черта меж нами есть». Павич переводит буквально: *neprestupna crta* (т. е. и неприступная, и недоступная одновременно). Сибинович пишет о *perojatnoj teđe*, т. е. непостижимой, недоступной для понимания границе, акцентируя не физическое, а ментальное действие.

На фоне Сибиновича Павич более точен. Эмоциональное напряжение (как и в оригинале) у него сконцентрировано в третьей строфе:

*Так вот кого любил я пламенной душой
С таким тяжелым напряженьем,
С такою нежною, томительной тоской,
С таким безумством и мученьем!* [7, III, кн. 1, с. 20]

Павич тщательно передает синтаксический рисунок фразы, соблюдая все анафорические повторы, сохраняя соотношение глагольных и именных лексем (один глагол «любить» выступает центром притяжения оценочных имен со значением чувства и эмоций: *teška žudnja* = страстное желание; *nada* = надежда; *bolnoje tugovanje* = большая тоска; *bezumlje* = безумье, *jada* = мука):

¹ Как показала М. А. Егорова, они являются семантически не маркированными [2, с. 75].

*I eto koga ljubih dušom svojom svom
S toliko teških žudnji, nada,
S toliko bolnoga tugovanja za njom
S toliko bezumlja i jada!* [12, с. 145]

Сибинович нарушает соотношение имен и глаголов, не употребив ни одного прилагательного и добавив два полужнаменательных глагола: *Sa svom toplinom koju mogoh sam da dam* (Со всей нежностью, какую мог тебе дать).

В последней строфе оба переводчика сохранили только один эпитет из четырех – *невозвратимый* (*nerovratni dani* – у Сибиновича, *perovratni život* – у Павича), несколько упростив тем самым «диалектику чувств» лирического героя и его отношение к умершей возлюбленной (*сладкая память, бедная, легковерная тень* остались неперевоенными).

Мотив границы между двумя мирами – героя и героини – становится смыслообразующим в стихотворении «Для берегов отчизны дальней...» (1830). Ведущим выразительным средством выступают здесь эпитеты (их 18 на 24 строки), акцентированные инверсией (*отчизны дальней, край чужой; в час незабвенный, в час печальный*). Заметим, что эпитеты почти симметрично распределены между пространством героя и героини. Эпитеты, характеризующие героя, преимущественно (кроме *час незабвенный*) окрашены отрицательно: *час печальный, хладеющие руки, томленье страшное, горькое лобзанье, край мрачного изгнания*. В переводе Павича они несколько смягчены: *u trenutku tom* (в тот момент), *iz poljupca dubokog* (от глубокого поцелуя), *iz predela progonstva tog* (из края моего изгнания).

Мир героини устроен сложнее. Здесь есть и *последний сон*, и *урна гробовая*, в которой исчезают «Твоя краса, твои страданья», но есть и *блеск голубой*, и *небо вечно голубое* [7, III, кн. 1, с. 257]. Эпитет *голубой* повторяется Пушкиным дважды, причем один раз в соединении с наречием *вечно*: «Под небом вечно голубым» [7, III, кн. 1, с. 257]. Таким образом, пространство героини приобретает и вертикальную ориентацию, и трансцендентную глубину. На этом фоне «край иной» теряет географическое измерение и, являясь синонимом «отчизны дальней», осмысливается как вечная жизнь. Эта семантика поддерживается русской поэтической традицией.

К сожалению, в переводе эта многомерность пушкинского текста несколько ослаблена. Эпитет *plav* (голубой) используется Павичем один раз: *Al tamo pod visokim svodom // Što sja u plavom blesku svom...* [12, с. 212], зато дважды употребляется прилагательное *вечный*, оба раза – в сочетании *вечный сон*: *Usnula ti si večnim snom...; Sve uze urna večnog sna* (Все взяла /

забрала урна вечного сна). *Дальняя отчизна* под пером Павича превращается в *svoj zavičaj* – свою родину как место рождения и смерти.

Ритмически перевод Павича безупречен. Ему удалось сохранить не только размер – четырехстопный ямб, но и регулярное чередование мужских и женских окончаний. Однако с точки зрения семантики в центре внимания переводчика оказался предметно-психологический слой текста.

Завершением своеобразного лирического сюжета встречи с возлюбленной является пушкинское «Заклинание», где мистический аспект общения душ подчеркнут заглавием. В переводе Павича оно звучит как *Poziv*, т. е. *зов, приглашение* [9, с. 398]; *мольба* [11].

Заглавие Пушкина позволяет соотнести стихотворение с жанром заклинания, действенная сила которого определяется мистической силой звучащего слова. Центральным поэтическим приемом является повтор, именно он в значительной степени определяет языковую суггестию. Этот функциональный прием очень точно уловлен и передан Павичем, хотя сами повторяющиеся элементы не всегда совпадают с пушкинскими.

У Пушкина рефрен *сюда! сюда!* одновременно и маркирует окончания строф, и связывает их в единое целое кольцевым повтором. Павич не прибегает к сквозному повтору, заменяя указательное наречие места формами со значением времени: *što pre, što pre!* (скорей, скорей!), которые окольцовывают четвертый катрен. Однако повторы внутри строк позволяют Павичу создать суггестивный текст на другом языковом материале. Сравним. В первой строфе у Пушкина повторяются синтагмы с модальным значением истинности, усиленные междометием: *О, если правда, что в ночи... – О, если правда, что тогда...* Этот повтор воссоздан Павичем абсолютно точно: *О, ako zbilja, dok je mrak... – О, ako zbilja u taj čas* [13, с. 228]. Пушкинский рефрен, как мы уже сказали, у Павича отсутствует, но в концовку строфы он добавляет два повтора – глагольный параллелизм и местоименный:

*Ja čekam tad na susret s tobom,
Ja čekam tad tvoj lik, tvoj glas* [13, с. 228].
(я жду... я жду... твой облик (лицо), твой голос)

В следующей строфе у Пушкина семантически перекликаются формы повелительного наклонения *явись – приди* и возникает целая серия сравнений с союзом *как*, который берет на себя главную функцию повторяющегося элемента (*Как ты была перед разлукой – хладна, как зимний день – как дальняя звезда – как легкой звук иль дуновенье, // Иль как ужасное*

виденье)¹. У Павича глагольный повтор буквален: *O, dođi mi, kroz noć, kroz san* <...> *O, dođi mi što pre, što pre* (О, приди сквозь ночь, сквозь сон... О, приди, скорей, скорей!). Количество сравнений с союзом *как* (*ko*) он даже увеличивает: *Ko led i sva ko zimski dan* (как лед и как зимний день) <...> *Ko vetra dah, ko zvuk, il' tajna. // Ko strašna sen, ko zvezda sjajna* (Как дыхание ветра, как звук или тайна. Как страшная тень, как сияющая звезда).

В последних строках, как и Пушкин, Павич повторяет целевой союз *не для того, чтоб* – *ne zbog tog što*, а завершает стихотворение не рефреном, а сильным эмоциональным утверждением: *...i sad te volim, // I još sam ja ko nekad tvoj* [13, с. 229] (Я и сейчас тебя люблю, И все еще, как и прежде, твой).

Добавим, что Павичем полностью сохранен и размер (четырёхстопный ямб), и рисунок рифмовки, с чередованием мужских (*mrak – zrak, čas – glas*) и женских окончаний (*grobom – tobom, tajna – sjajna* и др.)

Таким образом, переводчик передал и энергию пушкинского стиха, и его поэтическую суггестию.

Резюмируем. В переводах лирики Пушкина в полной мере проявилась стратегия Милорада Павича на точную передачу ритма пушкинских стихов и их поэтичность. Стилистическая культура переводчика помогла ему избежать слов и выражений, нарушающих гармонию стиля. Версификационное мастерство позволило адекватно передать «трудный» для сербской фонетической системы ямб. Переводческие решения, несомненно, приближают Пушкина к сербскому читателю.

Список литературы

1. Божич-Шейч Р., Радченко М. Поэзия А. С. Пушкина в переводах Миховила Комбола на хорватский язык (на примере стихотворения «Зимний вечер») [Электронный ресурс]. URL: <https://www.academia.edu/20098602/>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 08.02.2024).
2. Егорова М. А. О семантике аориста в современном сербохорватском языке // *Acta Linguistica Petropolitana*. 2021. Вып. 17 (1). С. 68–99.
3. Михайлова Н. И. Стихотворение А. С. Пушкина «Заклинание»: (Из наблюдений над текстом) // *Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. ОЛЯ. Пушкинская комиссия*. СПб.: Наука, 1995. Вып. 26. С. 95–100.
4. Павич М. Роман как держава / пер. Л. Савельевой. М.: Зебра Е, 2004. 256 с.

¹ Не можем согласиться с мнением Н. И. Михайловой [3], считающей, что Пушкин вычеркнул вторую строфу, так как пятикратное повторение союза нарушает поэтическую меру: с точки зрения функциональной оно вполне оправданно.

5. Писатель Милорад Павич: «Однажды меня едва не расстреляли» : [интервью газете «Известия» 18 апреля 2006 года] [Электронный ресурс]. URL: <https://iz.ru/news/313012>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 08.02.2024).
6. Попович Т. А. С. Пушкин – сокровенный герой прозы М. Павича // Болдинские чтения – 2014. Нижний Новгород: ООО «БегемотНН», 2014. С. 62–71.
7. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.
8. Толстой И. Н. Сербохорватско-русский словарь. М.: Русский язык, 2001. 576 с.
9. Тошович Б. Экспрессивный синтаксис глагола русского и сербского / хорватского языков. М.: Языки славянской культуры, 2006. 561 с.
10. Jakovljević Radunović A. С сербского на сербский: Милорад Павич и его перевод «Песен западных славян» Пушкина // Modernités russes. 2022. № 20 [Электронный ресурс]. URL: <https://publications-prairial.fr/modernites-russes/index.php?id=517>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 02.02.2024). DOI: 10.35562/modernites-russes.517
11. Косановић Б. Када су и како Срби преводили Пушкина // Славистика. 2012. Вып. XVI. С. 262–271.
12. Пушкин А. С. Изабрана дела I-II / Приредила, написала поговор и коментаре Тања Поповић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2019. Т. I. 586 с.
13. Пушкин Александар. Песме и поеме / Избор и предговор Витомир Вулетић. Нови Сад: Orpheus, 2010. 326 с.

УДК 811.11'25

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПЕРЕВОДА КРЫЛАТЫХ ВЫРАЖЕНИЙ ИЗ РОМАНА А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» НА АНГЛИЙСКИЙ И НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫКИ

Е. В. РазумныхМосковский государственный университет им. М. В. Ломоносова
amilano80@mail.ru

Статья посвящена сравнительному анализу перевода ряда крылатых выражений из романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» на немецкий и английский языки. Материалом для исследования послужили переводы, выполненные Т. Коммихау, И. Гюнтером, Дж. Фаленом и О. Эммет совместно с С. Макуренковой. Выбор темы исследования был продиктован, прежде всего, интересом к роману как к источнику многих крылатых речений, которые на сегодняшний день воспринимаются как часть русской национальной фразеологии и употребляются в различных дискурсах, что делает вопрос их перевода на иностранные языки особенно актуальным. В отличие от большинства исследований, направленных на критическую оценку переводов «Евгения Онегина» с позиций сохранения его уникального стиля, богатства словесной фактуры, смысловых нюансов, ритмико-интонационной структуры и проч., задача настоящей работы – показать практическую возможность передачи одного и того же инвариантного смысла различными, но при этом функционально равноценными способами в рамках поэтического текста, изучить основные различия между представленными переводами крылатых фраз. При сравнении особое внимание уделяется вариативности лексики, синонимическим возможностям языков перевода, грамматической структуре предложений, а также переводческим трансформациям: добавлениям, опущениям, заменам и т. д. В заключении делаются выводы о функциональной эквивалентности переводов оригинальному тексту при их структурном разнообразии, продиктованном индивидуальностью переводческих решений.

Ключевые слова: Евгений Онегин, крылатые выражения, афоризмы, переводческие трансформации, прагматика перевода, функциональная эквивалентность.

Comparative analysis of English and German translations of winged phrases from “Evgeny Onegin”

Elena V. RazumnykhLomonosov Moscow State University
amilano80@mail.ru

The article deals with the comparative analysis of some German and English translations of winged phrases from the novel “Evgeny Onegin” by Alexander Pushkin. Translations of the novel made by T. Kommichau, I. Guenther, J. Falen and O. Emmet together with S. Makurenkova were used as the basis for the research. “Evgeny Onegin” is known today as the source of many winged expressions that have become part of Russian national phraseology and are now used in various communication spheres, which explains the interest to the existing poetic translations of such phrases. Unlike most studies aimed at critical evaluation of novel translations with regard to its

unique style, vocabulary, rhythm and meter patterns, the goal of the present paper is to show the variety of ways that may be used to transfer the original meaning into foreign languages within the scope of a highly sophisticated poetic text, and to study major differences between the selected translations of winged phrases. At that, special attention is given to lexical variations, synonyms, sentence structure and transformations used by translators, such as additions, omissions, replacements etc. The findings center in the conclusion that even though the phrases under analysis display structural diversity resulting from the individual choice of language structures by the translators, all of them are functionally identical to the original text.

Key words: Evgeny Onegin, winged phrases, aphorisms, transformations in translation, translation pragmatics, functional identity.

Произведения А. С. Пушкина вызывают большой интерес за рубежом. Об этом свидетельствует, помимо прочего, количество их переводов на иностранные языки. При этом одно из наиболее часто переводимых произведений – роман в стихах «Евгений Онегин», который был переведен на английский язык более 40 раз, а на немецкий – более 20 раз. Среди английских переводов известны работы Г. Сполдинга, Б. Дойч, Дж. Фалена, В. Арндта, Д. Хофштадтера, Р. Кларка, С. Митчелла, Р. Таннера и др., среди немецких – переводы К. Ф. Борга, Ф. Боденштедта, А. Зойберта, Т. Коммихау, И. Гюнтера, Р. Д. Кайля, З. Бауманн и др. Такое количество работ свидетельствует о неиссякаемом интересе к шедевру русской национальной литературы и связанных с ним устойчивых переводческих традициях (об истории переводов романа см., к примеру, [8]).

Основным аспектом, в котором традиционно рассматривается весь комплекс проблем, связанных с переводом «Евгения Онегина», является смысловая, стилистическая и культурологическая эквивалентность переводного текста оригиналу (подробнее о проблемах эквивалентности см. [2; 4]), причем сомнению зачастую подвергается сама переводимость (она же непереводаемость) литературного шедевра. Каждый новый перевод становится объектом пристального внимания критиков и споров о том, настолько его автору удалось сохранить неповторимые черты пушкинского стиля, включая богатство словесной фактуры, обилие аллюзий и смысловых намеков, ритм, музыкальность стиха, рифму, знаменитую онегинскую строфу, особые синтаксические приемы – иными словами, все особые характеристики, превращающие роман в ту самую «воздушную громаду», как его когда-то назвала М. Цветаева. В свое время К. Чуковский заметил, что порицать переводчиков легко, ибо «всякий рифмованный стиховой перевод – даже самый лучший, даже самый талантливый – есть по своему существу целая цепь отклонений от подлинника. Иначе и быть не может: в каждом языке свои созвучья, свой синтаксический строй, своя эстетика, своя стилевая иерархия слов» [10]. Мысль,

лежащая в основе этого высказывания, определила суть настоящего исследования, которое отходит от традиции критической оценки художественной глубины переводных версий романа и носит, скорее, практический характер, обращая внимание на прагматические аспекты переводческих решений.

Известно, что роман «Евгений Онегин» давно уже занял прочное место в массовой культуре [7, с. 950], став источником многих крылатых фраз, которые часто используются в СМИ, рекламе, бытовой речи россиян. Важным параметром, определяющим «цитатный» характер любого афористического выражения, являются знания носителей языка о его происхождении, поскольку именно они могут быть частью смысла высказывания [1, с. 94]. Наблюдения за употреблением пушкинских цитат в быту показывают, что коммуниканты далеко не всегда обладают такими знаниями; более того, в ряде случаев пушкинские фразы начинают жить в русском языке «своей жизнью», подвергаясь лексическим трансформациям с заменой денотативных компонентов, переосмыслению оригинальных значений, сокращению и т. п.

При этом отсутствуют работы, посвященные какому-либо обзору или анализу перевода крылатых пушкинских фраз на иностранные языки. Такие исследования важны не только для филологов, но и прежде всего для практикующих переводчиков, сталкивающихся с необходимостью адекватной передачи смысла пушкинских фраз в любых сферах современного дискурса. Анализ имеющихся поэтических переводов оказывается при этом важной отправной точкой в создании индивидуальных переводческих интерпретаций с учетом характеристик аудитории и коммуникативной задачи говорящего. Цель настоящей работы – проанализировать ряд английских и немецких переводов основных крылатых выражений из «Евгения Онегина» с точки зрения используемых в них переводческих приемов и убедиться в возможности разнообразных, но при этом функционально идентичных путей передачи одного и того же инвариантного смысла даже на таком непростом языковом материале, как поэтический текст. Материалом для исследования послужили немецкие переводы Т. Коммихау и И. Гюнтера, а также английские переводы, выполненные Дж. Фаленом и О. Эммет совместно с С. Макуреновой. Аналитический обзор пушкинских афоризмов и соответствующих им переводческих решений представлен ниже.

Чем меньше женщину мы любим, тем легче нравимся мы ей

Т. Коммихау: *Ein Weib wird um so heißer lieben, je kühler man sich abseits hält.*

И. Гюнтер: *Je weniger wir ein Weib hier lieben, je mehr gefallen wir ihr drauf.*

Дж. Фален: *The less we love her when we woo her, the more we draw a woman in.*

О. Эммет, С. Макуренкова: *Woman: the less that we adore her, the easier she is to please.*

В двух немецких переводах широко проявляются возможности синтаксической вариативности: перестановка частей высказывания, употребление неопределенно-личной конструкции, а также различное освещение ситуации с точки зрения агенсно-пациенсных отношений, где женщина может выступать и как активно действующий субъект (*Ein Weib wird ... lieben*), и как объект, на который направлены чувства (*wir ein Weib hier lieben*). Представленные английские переводы демонстрируют лексическую вариативность, а именно широкий синонимический ряд глаголов, описывающих ситуации проявления любовных чувств: *adore* «поклоняться, обожать», *please* «нравиться, угодить», *woo* «ухаживать, добиваться любви», *draw in* «втягивать (в любовную связь)».

В переводе Т. Коммихау примечательно использование оппозиции *heißer – kühler* как один из возможных способов передачи смысла, заложенного в оригинальном сочетании «чем меньше..., тем легче...». В его интерпретации пушкинская фраза получает дословное прочтение «Женщина будет любить тем жарче, чем холоднее с ней держаться». Метафора, описывающая интенсивность чувств через характеристики «жаркий», «холодный» и синонимичные им выражения, характерна для многих языков, что говорит об универсальности соответствующих глубинных концептов.

Любви все возрасты покорны

Т. Коммихау: *Ein jedes Alter frönt auf Erden der Liebe.*

И. Гюнтер: *Ein jedes Alter folgt der Liebe.*

Дж. Фален: *To love all ages yield surrender.*

О. Эммет, С. Макуренкова: *To love all ages do submit.*

Это широко известное выражение является примером фразы, употребляемой сегодня не в том смысле, который был заложен в нее А. С. Пушкиным. Приписываемое ей значение зачастую сводится к тому, что любить можно в любом возрасте, и для настоящей любви не важно, кому сколько лет. На самом же деле из следующих строк романа можно понять, что именно имел в виду поэт: на молодые сердца любовные порывы оказывают благотворное влияние, в то время как старческая любовь, обращенная на молодость и юность, представляет собой печальное

зрелище – Пушкин сравнивает ее проявления с холодной осенью, которая превращает цветущий луг в болото.

Популярность афоризма очевидна при анализе его вхождений в Национальный корпус русского языка (НКРЯ). Часть из них представляет собой цитирование пушкинского высказывания, в других отмечается лексическая модификация и изменение компонентного состава фразы в сочетании со сдвигом в значении. Наиболее характерны такие изменения для языка СМИ. Сравн.: *В том, что веселому сумасшествию все возрасты покорны, убедитесь сами* (Афиша // Столица); *На самом деле этой беде с кожей все возрасты покорны* (Семейный доктор).

С точки зрения переводческого анализа интересно отметить использование Т. Коммихау стилистически окрашенного глагола *frönen* – «поклоняться, служить, быть рабом (своих страстей), предаваться (страстям)». У И. Гюнтера то же самое значение передается глаголом *folgen* («следовать, идти за кем-л., повиноваться»), а у Дж. Фалена и О. Эммет – глаголами *surrender* и *submit* («покоряться, сдаваться, подчиняться»). Всеобъемлющий характер любви, о которой говорит А. С. Пушкин, и подверженность ей людей всех возрастов подчеркивается у Т. Коммихау сочетанием *auf Erden* (*Ein jedes Alter ... auf Erden* – досл. «любой возраст ... в этом мире»). В английском переводе О. Эммет обращает на себя внимание использование эмфатической конструкции с вспомогательным глаголом *do*, которая, помимо прочего, играет важную роль в ритмико-интонационной структуре фразы.

Мы почитаем всех нулями, а единицами – себя

Т. Коммихау: *Weil unser blinder Dünkel meint, daß andre bloß für Nullen gelten, wodurch man selbst als Eins erscheint.*

И. Гюнтер: *Hält man für Nullen alle Leute und für die Eins sich selber bloß.*

Дж. Фален: *We ... deem men zeros except of course ourselves alone.*

О. Эммет, С. Макуренкова: *For we think – nullity, all others have ourselves alone.*

Данное выражение, как и некоторые из представленных далее, содержит в себе оценку человеческого общества и роли отдельного человека в нем. Имеющиеся варианты перевода интересны разнообразием способов, которыми пользуются переводчики при передаче смысла, заложенного в обобщающем местоимении «мы» в оригинальном тексте. Так, у О. Эммет и Дж. Фалена это классический эквивалент *we*, у И. Гюнтера – неопределенно-личное местоимение *man*. Наиболее интересный вариант, на наш взгляд, представлен у Т. Коммихау в виде сочетания *unser blinder Dünkel* (досл. «наше слепое самомнение, высокомерие»), т. е. в данном

случае переводчик дает дополнительные характеристики тем, о ком идет речь, сохраняя при этом общий смысл осуждения такого человеческого качества, как склонность к самовозвеличиванию. Интересные межъязыковые параллели наблюдаются и в части семантики используемых глаголов: так, английское *think* у О. Эммет согласуется по смыслу с немецким *meinen* у Т. Коммихау (рус. «думать, полагать»), а *deem* у Дж. Фалена – с выражением *jemanden für ... halten* у И. Гюнтера (рус. «считать, признавать кого-то кем-то»).

Кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей

Т. Коммихау: *Wer lebt und urteilt, lernt beizeiten, wie tief verächtlich Menschen sind.*

И. Гюнтер: *Wer dacht und lebte, dessen Seele verachtet tief der Menschen Wert.*

Дж. Фален: *He who has lived as thinking being within his soul must hold men small.*

О. Эммет, С. Макуренкова: *Each one who's ever lived and thought must, in his soul, despise mankind.*

В немецких переводах обращает на себя внимание различие в предикатах, описывающих одну и ту же ситуацию. Т. Коммихау использует сочетание глагола-связки и прилагательного (*wie tief verächtlich Menschen sind* – досл. «насколько глубоко презренны люди»), а И. Гюнтер – полнозначный глагол *verachten* (рус. «презирать»). Разнообразны и приемы добавления. Т. Коммихау использует фразу *lernt beizeiten* для указания на то, что живущий и мыслящий человек достаточно «рано понимает», что всех остальных следует презирать. У И. Гюнтера существительное *Menschen* уточняется с помощью существительного *Wert*, т. е. презрение распространяется на свойства, качества людей (*der Menschen Wert*). Конструкция с двойным отрицанием («не может ... не презирать») не соответствует внутренним правилам английского или немецкого языка. В английских переводах оттенок модальности тем не менее сохраняется за счет использования глагола *must*. Кроме того, в переводе Дж. Фалена оригинальная фраза «кто жил и мыслил» превращается в *he who has lived as thinking being* (досл. «тот, кто жил как мыслящее существо»), а глагол «презирать» передается синонимичным в данном контексте английским выражением *hold small* – «считать кого-л. малозначимым, не заслуживающим внимания».

Запретный плод вам подавай, а без того вам рай – не рай!

Т. Коммихау: *Kein Eden hat euch je erfreut, wo nicht verbotne Frucht gedeiht!*

И. Гюнтер: *Verbotne Frucht erst macht (merkt dies!) das Paradies zum Paradies!*

Дж. Фален: *We've got to have forbidden fruit, or Eden's joys for us are moot!*

О. Эммет, С. Макуренкова: *You must be served forbidden fruit, that Eden needs to be complete!*

Приведенные варианты переводов показывают, что присутствующая в оригинале обобщенно-личная конструкция («запретный плод вам подавай») в структурном плане точнее всего передана в переводе О. Эммет (*You must be served forbidden fruit*), где есть и обобщающее местоимение *you*, и глагол *served* (рус. «подавать, обслуживать»). Наличие в исходном тексте фразеологизма-конструкции «рай – не рай» порождает вариативность переводческих трансформаций. Так, перевод Т. Коммихау дословно звучит как «*Вас не радует тот райский сад, где не растет запретный плод*», а у И. Гюнтера та же идея реализуется как «*Именно запретный плод делает рай раем*». Не менее интересна интерпретация О. Эммет, где аналогичный смысл передается как «*Вам должен быть подан запретный плод, чтобы рай был полным*». Дж. Фален говорит буквально о том, что без запретного плода «*радости рая для нас сомнительны*» (*or Eden's joys for us are moot*), используя при этом местоимение *we / us* (рус. «мы / нам») в качестве обобщения. Иными словами, в отличие от А. С. Пушкина, который как бы обращается к читателям как к неопределенному кругу лиц, переводчик характеризует ситуацию именно с позиции этого круга лиц, включая себя в их число и заменяя местоимение «вам» на местоимение «нам». Обращает на себя внимание и синонимическая вариативность в обозначении рая – *Eden, Paradies* (соотв. рус. «Эдем», устар. «парадиз»), а также используемая И. Гюнтером фраза *merkt dies!*, которая, по всей видимости, служит для заполнения ритмико-интонационной структуры фразы, рифмуясь с существительным *Paradies*.

Мы все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь

Т. Коммихау: *Gelernt hat jeder von uns allen sein Pröbchen, minder oder mehr.*

И. Гюнтер: *Wir lernten nach und nach ja alle ein Irgendetwas irgendwie.*

Дж. Фален: *We've all received an education in something somehow, have we not?*

О. Эммет, С. Макуренкова: *We've all received an education fed to us in fits and starts.*

Элементы данного выражения используются сегодня в разнообразных дискурсивных сферах для характеристики поверхностного, неглубокого уровня знаний. Сравн. примеры из НКРЯ: *Они всё знают, всем пренебрегают,*

учить их ничему не надо, они сами любого научат чему-нибудь и как-нибудь (Валерий Володин. Повесть временных лет); Во множестве учебных заведений учат на психологов – даже если чему-нибудь и как-нибудь (Знание – сила).

В переводе Т. Коммихау сочетание «мы все» находит выражение в *jeder von uns* (рус. «каждый из нас»), т. е. акцент сдвигается с некоторой общности людей на каждого отдельно взятого человека. Разнообразны способы перевода фразы «чему-нибудь и как-нибудь». Так, Т. Коммихау предлагает эквивалент *minder oder mehr* (рус. «более или менее»), И. Гюнтер – *ein Irgendetwas irgendwie* (рус. «что-нибудь как-нибудь»), где неопределенное местоимение *irgendetwas* субстантивируется и получает неопределенный артикль. Дж. Фален использует аналогичное сочетание *something somehow*, а в переводе О. Эммет присутствует широко известный фразеологизм *in fits and starts*, смысл которого заключается в описании процесса, который неоднократно прерывается и начинается вновь. В переводе Т. Коммихау на приобретаемый жизненный опыт указывает существительное *Pröbchen* (рус. «проверка, испытание, проба»), в английских переводах – существительное *an education* (рус. «образование, обучение, опыт»). Из синтаксических трансформаций стоит отметить разделительный вопрос риторического характера (*have we not?*), используемый Дж. Фаленом в конце фразы.

Москва... как много в этом звуке для сердца русского слилось!

Т. Коммихау: *Moskau... Wie packt doch dieser Name das Russenherz mit Ungestüm!*

И. Гюнтер: *Moskau... was liegt in diesem Klange doch für ein Russenherz darin!*

Дж. Фален: *Ah, Moscow! How that sound is freighted with meaning for our Russian hearts!*

О. Эммет, С. Макуренкова: *Moskva... how much, how much that's grand for Russian hearts rings in those sounds!*

Как и другие крылатые выражения из «Евгения Онегина», данная фраза используется сегодня в разнообразных контекстах с варьированием лексических компонентов: *Великий Новгород! Как много в этом звуке для уха русского слилось!*; *Спиннинг – как много в этом слове для сердца рыбака слилось!*; *Мотор стучит... как много в этом звуке!* [3, с. 351].

Интересно, что ни один из представленных вариантов перевода не дает точных аналогов использованному А. С. Пушкиным слову «слилось», которое подразумевает, что множество разрозненных ассоциаций, эмоций и чувств русского человека соединились, сошлись воедино в названии

нашей столицы. Наиболее близок к оригиналу в этом смысле перевод Дж. Фалена – *that sound is freighted with meaning*, что дословно означает «этот звук наполнен (нагружен) значением». У И. Гюнтера идея подобной нагруженности выражается не словами, а скорее структурой и интонацией фразы в целом: *...was liegt in diesem Klange...!* (рус. досл. «что лежит / присутствует в этом звуке...!»). Т. Коммихау использует глагол *racken* (рус. «хватать и крепко держать»); в его интерпретации при упоминании Москвы сердце русского человека охватывают «пылкие чувства» (*packt... mit Ungestüm*). Как немецкие, так и английские переводчики едины в выборе словесного аналога для «сердца русского». Так, в немецких переводах это составное существительное *Russenherz*, а в английских – сочетание *Russian hearts*, причем в обоих случаях во множественном числе, т. е. «русские сердца».

Они сошлись. Волна и камень, стихи и проза, лед и пламень...

Т. Коммихау: *Es glückte. Zwischen Fels und Fluten, Gesang und Prosa, Eis und Gluten...*

И. Гюнтер: *Sie trafen sich. Von fremderm Stamme als Vers und Prosa, Eis und Flamme...*

Дж. Фален: *And so they met – like wave with mountain, like verse with prose, like flame with fountain...*

О. Эммет, С. Макуренкова: *They met; waves' crash and rock's resistance, verse, prose, ice, fire...*

Данное выражение было использовано А. С. Пушкиным при описании дружбы Онегина и Ленского как двух совершенно разных личностей, двух противоборствующих стихий. Обращает на себя внимание разнообразие синонимов и метафор, используемых переводчиками для описания глубоких, фундаментальных различий между двумя личностями. Так, у О. Эммет исходному «стихи и проза, лед и пламень» соответствуют *verse, prose, ice, fire*, у Дж. Фалена «пламень» обозначается как *flame*, а лед – как *fountain*. В немецких переводах «стихи» обозначаются как *Vers* или *Gesang*, а «пламень» – как *Flamme* или *Gluten*. При упоминании волны О. Эммет добавляет к ней идею грохота, с которой она разбивается о камни (*waves' crash*), а при описании самого камня – его устойчивость к водной стихии (*rock's resistance*). Примечательно также, что в переводе Т. Коммихау смысл фразы «Они сошлись» передается совершенно иным способом, нежели в остальных вариантах (англ. *they met*, нем. *sie trafen sich* – рус. «они встретились»). Здесь идея о дружбе, которая завязалась между столь разными по своей натуре Онегиным и Ленским, описывается с помощью выражения *Es glückte*, что дословно переводится на русский язык как «все получилось, сложилось, удалось, наладилось». По нашим

наблюдениям, такой вариант перевода наилучшим образом отражает сегодняшний смысл этого афоризма, а именно – столкновение, но при этом успешное сосуществование различных мнений, противоречивых чувств.

Что день грядущий мне готовит?

Т. Коммихау: *Was bringt er mir, der künftige Morgen...?*

И. Гюнтер: *Was wird der nächste Tag mir geben?*

Дж. Фален: *What fate will morning bring my lyre?*

О. Эммет, С. Макуренкова: *And what do times to come prepare?*

Вышеприведенная фраза из «Евгения Онегина» – одна из самых известных среди носителей русского языка. Она используется, как правило, для выражения тревоги в ожидании каких-либо будущих событий или результатов. Сравн. примеры из НКРЯ: *Ради чего подниматься ни свет, ни заря, если совершенно неясно, что день грядущий мне готовит?* (Комсомольская правда); *О ситуации с гриппом в прямом эфире Радио «Комсомольская правда», в программе «Что день грядущий нам готовит», подробно рассказал главный педиатр Тверской области* (Комсомольская правда). Возможна и вариативность компонентов фразы, напр., «что год (век, грипп и т. п.) грядущий нам готовит?».

Представленные варианты переводов различаются интерпретацией идеи «дня грядущего». Так, Т. Коммихау говорит о «будущем завтрашнем дне» (*der künftige Morgen*), И. Гюнтер – о «следующем дне» (*der nächste Tag*), О. Эммет – о «предстоящих временах» (*times to come*). Дж. Фален использует существительное *morning* (рус. «утро, утренняя заря»), дополняя его упоминанием «судьбы» (*fate*), которую принесет новый день.

* * *

Результаты анализа вышеприведенных примеров указывают на возможность различных способов перевода одного и того же инвариантного смысла каждого из пушкинских крылатых выражений. Рассмотренные варианты переводов обнаруживают структурное разнообразие и варьируются с позиций лексики и грамматики, подчиняясь не только правилам грамматического строя языка перевода, но и особым ритмико-интонационным требованиям поэтического текста. При этом каждый из переводов в определенной степени антропоцентричен, поскольку является личностной интерпретацией оригинального текста переводчиком как его первичным читателем и отражает его личные пристрастия, что описывается иногда как «творчество на чужом материале» [5, с. 98].

Среди отмеченных переводческих трансформаций – перестройка синтаксической структуры предложения, разнообразные инверсии, лексические

и грамматические замены, опущения некоторых элементов исходных фраз или добавления к ним. Вместе с тем все переводческие решения демонстрируют то, что А. Д. Швейцер назвал прагматической адаптацией: переадресовывая сообщение иноязычной аудитории, переводчики ищут не просто смысловые эквиваленты, а функциональные соответствия, с тем чтобы вызвать у иноязычных читателей ту же реакцию, которую могут испытывать те, кто читает роман в подлиннике [9, с. 242]. В этом и проявляется функциональный подход к переводу художественного текста. Имеющиеся варианты перевода пушкинских крылатых выражений, накопленные за долгие годы переводческой традиции, могут считаться функционально равноценными вариантами, соположенными оригиналу и выполняющими в переводном тексте ту же функцию [6, с. 280]. Они создают хорошую основу для поиска оптимальных иноязычных эквивалентов не только в поэтической сфере, но и в иных областях дискурса, на так называемом бытовом уровне, где смысл доминирует над содержанием, а основным требованием к переводчику является передача коммуникативной установки говорящего.

Список литературы

1. Баранов А. Н., Добровольский Д. О. Основы фразеологии. М.: Флинта, 2019. 312 с.
2. Миронова Н. Н. Семиотика стихосложения А. С. Пушкина в рецепции переводчиков // Русский язык и культура в зеркале перевода. Материалы конференции. М.: Изд-во Московского ун-та, 2019. С. 205–212.
3. Мокиенко В. М., Сидоренко К. П. Школьный словарь крылатых выражений А.С. Пушкина. СПб.: Издательский Дом «Нева», 2005. 800 с.
4. Нестерова Н. М. С живой картины список бледный: об английских переводах «Евгения Онегина» А. С. Пушкина // Вестник Пермского научного центра. 2014. № 4. С. 26–33.
5. Нестерова Н. М. «Свое/чужое» в переводе // Межкультурная коммуникация в эпоху глобализации: Свое. Чужое. Универсальное. Сб. статей. М.: ИНИОН РАН, 2019. С. 98–101.
6. Нуриев В. А. Проблема синтаксической вариативности при изучении художественного перевода // Грамматические категории германских языков в антропоцентрической перспективе: Коллективная монография. М.: Ин-т языкознания РАН, 2017. С. 273–283.
7. Ремчукова Е. Н., Недопекина Е. М. Трудности перевода русской классики: роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» на английском и французском языках // Russian Journal of Linguistics. 2020. Т. 24 (4). С. 945–968.
8. Родина П. М. История переводов романа «Евгений Онегин» на английский язык // Актуальные проблемы сопоставительного языкознания и лингводидактики: Материалы конференции. М.: МПГУ, 2021. С. 276–282.
9. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика. М.: Воениздат, 1973. 280 с.
10. Чуковский К. И. Онегин на чужбине [Электронный ресурс]. URL: <https://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/knigi/vysokoe/prilozheniya-onegin-na-chuzhbine> (дата обращения: 06.01.2024).

Источники языкового материала

1. Пушкин А. С. Евгений Онегин. На англ. и рус. яз. / перевод на англ. Оливии Эммет, Светланы Макуренковой. М.: Река времен, 2012. 459 с.
2. Pushkin A. Eugene Onegin: A Novel in Verse. Oxford University Press, 2009. 288 p.
3. Puschkin A. S. Ausgewählte Werke. Berlin: Aufbau-Verlag GmbH, 1949. 264 s.
4. Puschkin A. S. Ausgewählte Werke in vier Bänden. Zweiter Band. Poeme Eugen Onegin. Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1950. 312 s.



Из истории литературоведения



УДК 821.161.1 + 94(47).929

**Н. А. РАЕВСКИЙ «ПУШКИН В ЭРЗЕРУМСКОМ ПОХОДЕ»
(«ПУШКИН И ВОЙНА» – «ЖИЗНЬ ЗА ОТЕЧЕСТВО»):
ПРОБЛЕМЫ РЕКОНСТРУКЦИИ**

Д. И. Болотина

АНО «Институт Русского наследия им. свт. Иоанна Шанхайского»
ioannshanzhajsij@internet.ru

В статье рассказывается о неизвестном труде выдающегося пушкиноведа Н. А. Раевского «Пушкин и война» («Жизнь за Отечество»), об истории его написания, пропажи в конце Второй мировой войны, о неоконченной попытке автора воссоздать рукопись по памяти и ходе ее современной научной реконструкции на основе максимального корпуса различных документальных материалов, отложившихся как в государственных архивах, так и в личном архиве падчерицы Н. А. Раевского Е. И. Беликовой. Показаны перспективы восстановления, научного комментирования и издания труда, специфические проблемы, возникшие при реконструкции текста, и пути их решения. Приводятся фрагменты воспоминаний пушкиниста о работе над темой «Пушкин и война», демонстрируются примеры психосемантической выверки мысли автора – как на основании этих воспоминаний, так и с опорой на другие элементы литературного и научного наследия Н. А. Раевского. Анализируется ряд важных разночтений между текстом рукописи, подготовленным в эмиграции и воссозданным в 1970-х гг. в СССР. Особое внимание уделяется пониманию сущности свободы – как для пушкинской эпохи, так и для разных периодов творчества самого Н. А. Раевского.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, Н. А. Раевский, текстологическая реконструкция, пушкиноведение, декабристы, военный писатель.

**N. A. Rayevsky: “Pushkin in the Erzurum Campaign”
 (“Pushkin and the War” – “Life for the Fatherland”):
Reconstruction Problems**

Daria I. Bolotina

St. John of Shanghai Institute of Russian Heritage
ioannshanzhajsij@internet.ru

The article tells about the unknown work of the outstanding Pushkin scholar N. A. Rayevsky “Pushkin and the War” (“Life for the Fatherland”), about history of its writing, loss, and the author’s unfinished attempt to recreate the manuscript from memory and the course of its modern scientific reconstruction based on the maximum various documentary materials deposited both in state archives and in the stepdaughter’s personal archive. The prospects of restoration, scientific commentary and publication of scientific work are shown. Fragments of N. A. Rayevsky’s memoirs about his work on the theme “Pushkin and the War” are presented, examples of psychosemantic reconstructions based on these memories, as well as other elements of N. A. Rayevsky’s science and literature legacy are demonstrated. A number of important discrepancies between the text of the manuscript prepared in emigration and recreated in the 1970s in the USSR are analyzed. Special

attention is paid to understanding the essence of freedom – both for the Pushkin era and for different periods of N. A. Rayevsky's own work.

Key words: A. S. Pushkin, N. A. Rayevsky, textual reconstruction, Pushkin studies, Decembrists, military writer.

В 2024 г. мы отмечаем не только 225-летие со дня рождения А. С. Пушкина, но и другую, более скромную, но тоже важную для русской культуры дату – 130 лет со дня рождения одного из выдающихся пушкиноведов, Николая Алексеевича Раевского (1894–1988). Спектр талантов этого уникального человека – русского офицера, писателя, ученого – необычайно широк, а его богатейший вклад в различные области науки и культуры до сих пор недостаточно изучен и до конца не оценен.

Николай Алексеевич Раевский родился 30 июня (ст. стиля) 1894 г. в Вытегре в небогатой дворянской семье. Окончил классическую гимназию в Каменце-Подольском с золотой медалью, после чего два года отучился на естественном отделении физико-математического факультета Санкт-Петербургского университета. В мае 1915 г. поступил в Михайловское артиллерийское училище. Участник Первой мировой войны, за боевые отличия награжден орденами Анны 4-й степени с надписью «За храбрость», Станислава 3-й степени и Анны 3-й степени. Революцию 1917 г. не принял. Добровольно вступил в белую армию, в 1919–1920 гг. участвовал в боях против красных, прошел весь скорбный путь белогвардейца до Крыма и исхода из России. В ноябре 1920 г. в составе Русской армии генерала Врангеля вынужденно покинул родину. До 1 сентября 1921 г. находился вместе с соратниками по Белому движению на полуострове Галлиполи, затем был перевезен в составе своей части в Болгарию, где прожил до 1924 г.; давал частные уроки иностранных языков. В 1924 г. переехал в Прагу (Чехословакия) и поступил на естественный факультет Карлова университета, получив стипендию чехословацкого правительства. Одновременно состоял слушателем Французского института в Праге, который окончил 24 июня 1927 г.; в 1930 г. защитил диссертацию и получил ученую степень доктора естественных наук.

В Праге жил до мая 1945 г., давал частные уроки иностранных языков, занимался переводами научных работ по медицине и естествознанию. Состоял членом Галлиполийского Землячества в Праге (объединение офицеров и солдат армии генерала Врангеля, входившего в Русский общевоинский союз). С 21 июня до 16 августа 1941 г., будучи арестован гестапо, находился в германской тюрьме в Праге. 13 мая 1945 г. арестован советскими властями. 15 июля 1945 г. в городе Бадене военным трибуналом центральной группы войск приговорен по ст. 58-й к 5 годам заключения

в ГУЛАГе и 3 годам поражения в правах. Был освобожден 9 мая 1950 г., после чего проживал в Минусинске, в 1950–1961 гг. заведовал клинико-диагностической лабораторией Минусинской больницы. Далее переехал в Алма-Ату, где погрузился в писательскую работу над пушкинской темой (впервые он обратился к ней еще в эмиграции, в 1931 г.), одновременно состоя на государственной службе. В 1961–1977 гг. Н. А. Раевский – научный сотрудник Казахского института клинической и экспериментальной хирургии. Автор книг «Если заговорят портреты», «Портреты заговорили», «Друг Пушкина – Павел Воинович Нащокин», «Джафар и Джан», «Последняя любовь поэта», «Жизнь за Отечество», а также вышедших уже посмертно исторических повестей (олитературенных мемуаров): «1918 год», «Добровольцы. Повесть крымских дней», «Дневник галлиполийца».

«Артиллерист, биолог, писатель» – рекомендовался когда-то сам капитан Раевский, по врожденной деликатности сильно сокращая список многообразных своих талантов. В действительности он был и артиллеристом; и математиком; и биологом со специализациями одновременно в таких непохожих областях, как энтомология и гематология; и филологом, знавшим восемь языков; и переводчиком; и источниковедом, открывшим миру неизученные исторические документы; и мыслителем, проанализировавшим духовно-историческую ситуацию в России рубежа XIX–XX вв.; и, наконец, литератором – публицистом, мемуаристом, романистом.

Пушкинистика, однако, в блестящем ряду талантов, увлечений и достижений Н. А. Раевского стоит отдельной строкой. «Отделить Николая Алексеевича от Пушкина, – говорила его супруга Н. М. Раевская, – невозможно. Прожив девяносто четыре с половиной года, он без малого 70 лет занимался им»¹. Его работы по «пушкинологии» (собственное выражение) сегодня известны не только литературоведам. Начало и один из наиболее продуктивных периодов в этой области для Н. А. Раевского пришлось на годы его жизни в Праге. Именно там, в Чехословакии 1930-х – начала 1940-х гг., он, по его собственному выражению, «остро заболел Пушкиным»² и сделал первые ошеломляющие открытия в пушкиноведении. Часть из них впоследствии, хотя и с опозданием на несколько десятков лет, получила широкую известность, став основой популярных, неоднократно переизданных книг: «Если заговорят портреты», «Портреты заговорили» и др. Однако не все пражские труды о Пушкине имели счастливую судьбу. Если копии документов, полученных от потомков

¹ Сообщено автору статьи падчерицей Н. А. Раевского.

² Фраза из устных воспоминаний Н. А. Раевского.

А. Н. Гончаровой-Фризенгоф и Д. Ф. Фикельмон, ученому удалось в 1945 г. переправить в СССР, где они составили часть архивной коллекции ИРЛИ РАН (Пушкинского Дома) и впоследствии были доступны для работы, то материалы двухтомника «Пушкин в Эрзерумском походе» оказались утеряны. Между тем именно пропавшая работа была не только существенно более крупной, но и более важной как для автора, так и с точки зрения науки в целом.

Сам Николай Алексеевич называл избранную им тему – «Пушкин как военный писатель» – «главной проблемой своей духовной жизни» [1, касс. 10, дор. 3]. В докладе «Пушкин и война», приуроченном к столетию со дня гибели поэта, ученый отмечает: «Мы знаем, что Пушкин на все отзывался и обо всем размышлял. Произведения, в которых так или иначе говорится о войне, занимают в творческом наследии Пушкина видное место. Естественно спросить, как относился величайший поэт России и один из самых крупных ее умов к проблемам войны и мира, к военному делу, к русской армии. Специальная литература, посвященная жизни и творчеству Пушкина – Пушкиниана – необычайно богата – тысячи статей, многие сотни книг. <...> Можно было бы думать, что и по интересующему нас вопросу есть целый ряд специальных статей и монографий. К сожалению, это не так» [4, л. 6].

Именно доклад 1937 г., с которым Н. А. Раевский затем неоднократно выступал публично, лег в основу не только пропавшей рукописи «Пушкин в Эрзерумском походе», но и исследования, восстановленного по памяти в 1970-х гг., доработанного и получившего название «Жизнь за Отечество». Следует отметить, что ученый, чувствуя себя первопроходцем в изучении проблемы «Пушкин и война», сначала не вполне доверял своему исследовательскому чутью. Однако интерес, проявленный русской военной эмиграцией к докладу, поддержал Николая Алексеевича в стремлении продолжать работу.

Отталкиваясь от содержания доклада, Н. А. Раевский занялся глубоким изучением произведений Пушкина на военную тематику, обстоятельств его жизни, связанных с войнами, а также детальным критическим разбором всех знакомых военных Александра Сергеевича и особенностей их влияния на него и его произведения. Стремясь верно решить вопрос об отношении А. С. Пушкина к войне и военному делу, Раевский исходил из того, что такое исследование доступно опытному пушкинисту, имеющему собственный военный опыт: при несоблюдении этих условий «в его работе пострадает либо Пушкин, либо война» [4, л. 7]. Писатель-литературовед не только дотошно сличал документы, переписку, мемуары, посвященные

Пушкину (особенно его поездке в Арзрум), но проанализировал и круг чтения великого поэта, и то, что вышло из-под его пера в результате путешествия в театр военных действий.

Работа продвигалась достаточно успешно и еще на промежуточном этапе привлекла внимание выдающегося русского военного деятеля в Чехословакии, генерала С. Н. Войцеховского, о чем Н. А. Раевский так рассказывал в устных воспоминаниях, записанных на магнитофон в конце 1970-х – начале 1980-х гг.: «До конца войны я успел составить почти в окончательной форме только первый том, который был посвящен кратким характеристикам всех участников Эрзерумского похода, с которыми поэт встречался, с несомненностью должен был встретиться и, по всей вероятности, мог встретиться. Всего в моем первом томе были приведены сведения более чем о ста лицах перечисленных мной категорий, причем наряду с необходимыми – по неизбежности очень краткими – характеристиками (сведений о некоторых лицах имелось весьма мало) я составил и довольно большие очерки, а графу Паскевичу-Эриванскому посвятил более шестидесяти рукописных страниц. Этот отрывок моей работы пожелал прослушать генерал Генерального штаба Войцеховский¹, бывший командующий войсками Моравии, а ранее офицер Генерального штаба Колчака. Войцеховский нашел мою работу удачной, и это меня очень ободрило, так как навыков в подобного рода исследованиях у меня тогда еще не было, а Войцеховский являлся человеком очень компетентным» [1, касс. 13, дор. 4].

Однако судьба исследования, как уже говорилось, сложилась трагически. Практически полностью написанный 1-й том «Эрзерума» и массив документов, собранных для 2-го, переданные автором незадолго до вступления в Прагу советских войск на хранение знакомым, пропали.

Тогда же, в 1945 г., в результате ареста советскими спецслужбами Н. А. Раевский был надолго лишен возможности заниматься пушкинистикой, а когда смог вернуться к научной деятельности, то обратился сначала к другим темам, работа над которыми казалась более доступной. Темой «Пушкин и война» Н. А. Раевский снова занялся лишь через три десятилетия после того, как вынужденно прервал исследование, причем ему пришлось фактически начинать все заново. В его распоряжении имелся лишь доклад 1937 г. «Пушкин и война». Опираясь на него, Н. А. Раевский начал

¹ Сергей Николаевич Войцеховский (1883–1951) – российский и чехословацкий военачальник. Участник Первой мировой войны и Гражданской войны в России, сыграл большую роль в восстании Чехословацкого корпуса в 1918 г. Один из руководителей Белого движения в Сибири; в период нарастания противоречий между командованием чехословацких войск и верховным правителем России А. В. Колчаком поддержал последнего. Генерал-майор русской службы, генерал армии Чехословакии.

по памяти восстанавливать узловые моменты, постепенно видоизменяя и расширяя творческий замысел. Это заметно по напряженному поиску нового заглавия для труда вместо нейтрального и уже не исчерпывающего «Пушкин в Эрзерумском походе». Многократно перебирая пушкинские строки: «Есть упоение в бою...»; «Отчизне посвятим...»¹ и т. д., автор в конце концов остановился на менее красочном, но емком и многозначительном – «Жизнь за Отечество».

Над этой книгой Н. А. Раевский работал до конца жизни, но завершить так и не смог, хотя опубликовал фрагменты восстановленной рукописи несколькими выпусками в казахском русскоязычном журнале «Простор». Неизданная часть текста вместе с экземплярами журнала отложилась в домашнем архиве падчерицы ученого Е. И. Беликовой. До недавнего времени задача собрать и подготовить к печати разрозненные фрагменты текста казалась неосуществимой.

Однако несколько лет назад в связи с рядом уникальных находок в личном фонде Н. А. Раевского в ГАРФ стало очевидным, что реконструкция исследования «Пушкин и война» («Жизнь за Отечество») вполне возможна. Важную роль при этом должен был сыграть не только доклад «Пушкин и война», заново открытый специалистами в ГАРФ², но и хранящиеся там же дневники Николая Алексеевича, его личная переписка и другие работы, в том числе не связанные напрямую с пушкинской темой. Именно знакомство с дневниками, мемуарным и эпистолярным наследием, как показала практика, дает возможность максимально достоверно восстановить особенности замысла незавершенной книги.

В 2022 г. Е. И. Беликова при помощи Д. И. Болотиной начала работу над полной реконструкцией текста «Жизни за Отечество». Быстро выяснилось, что для адекватной реконструкции текста «Жизни за Отечество» требуется психосемантическая выверка, максимально точное понимание и воспроизведение духовного облика автора – русского офицера и ученого – и того, с каким внутренним настроением он писал свою работу. Несмотря на прогнозируемую уязвимость подобных психологических реконструкций, именно обилие и разнообразие личных источников, к тому же созданных в разные периоды жизни Н. А. Раевского, дает уверенность в корректном решении столь непростой задачи. Кроме обширного архивного

¹ Черновики с такими заглавиями отложились в домашнем архиве падчерицы Н. А. Раевского Е. И. Беликовой.

² На сегодняшний день известно два экземпляра доклада «Пушкин и война» 1937 г., отложившихся в российских архивах – один хранится в рукописном отделе ИРЛИ РАН (Пушкинском доме), другой – в ГАРФ. Н. А. Раевский пользовался, очевидно, «пушкинодомским» экземпляром, поступившим из Праги в 1960 г.

наследия (дневники, переписка, мемуары, научные труды в разных областях) в распоряжении исследователей имеются уже упоминавшиеся мемуары Н. А. Раевского, наговоренные в конце 1970-х – первой половине 1980-х гг. на магнитофон и впоследствии расшифрованные. Следует добавить, что мощный корпус письменных и устных источников дополняется близким личным знакомством с автором: Е. И. Беликова прожила рядом с отчимом немало лет, успев узнать его хорошо и как человека, и как ученого.

С самого начала работы над реконструкцией труда перед исследователями встала непростая задача, чаще знакомая реставраторам живописи, а не научным редакторам книг: как выбрать варианты текста и его подачи, наиболее ценные с точки зрения науки и культуры и одновременно лучше всего отвечающие истинному мировидению автора? В конце концов воцарился следующий подход: представить максимально полный текст, по возможности восстанавливая все купюры и добавляя все разрозненные фрагменты, подготовленные пушкинистом, но не внесенные в окончательную рукопись. При этом возможные смысловые разночтения между основой книги (докладом 1937 г.) и текстом 1970–80-х гг. оговариваются и поясняются в комментариях и во вступительной статье, подготовленной Д. И. Болотиной. Данное решение пришло после сличения материалов разных лет. Оказалось, что многие моменты, важные для понимания темы «Пушкин и война», Н. А. Раевский предпочел опустить как непонятные советскому читателю или невозможные к упоминанию в условиях коммунистической цензуры. Причем зачастую совсем небольшие купюры текста 1937 г. полностью меняли его смысл, психологическую окраску и то, что автор труда мог и хотел сообщить читателю. В некоторых случаях допустимо говорить даже об искажении первоначального замысла.

Ряд мест из эмигрантского доклада прямо противоречит более позднему, советскому варианту. Особенно это заметно в тех частях книги, которые так или иначе связаны с темой декабристов. Так, в докладе «Пушкин и война» 1937 г. читаем: «Говорить о военных друзьях и знакомых Пушкина в первом приближении – значит говорить о декабристах в широком смысле слова <...> *Оценка движения, которое впоследствии получило название декабризма, не относится к теме моего доклада, но пройти мимо него значило бы просто извратить историческую действительность*» [4, л. 13–14]¹. В рукописи же «Жизни за Отечество» этот фрагмент выглядит иначе: «Говорить о военных друзьях и знакомых Пушкина десятых и двадцатых годов в первом приближении – значит говорить о декабристах в широком смысле слова <...> *Тема «Пушкин и декабристы» основательно*

¹ Курсив и п/ж курсив мой. – Д. Б.

разработана историками и литературоведами. *Останавливаться на ней подробно я не могу*, но совсем ее не коснуться значило бы извратить историческую действительность» [3, гл. II]¹.

Таким образом, в 1937 г., не стесненный необходимостью подгонять свое произведение под советскую картину мира, Н. А. Раевский *не дает оценки* декабризму. Впоследствии, вынужденный соблюдать правила в играх с коммунистической цензурой, он *избегает говорить* на данную тему. Если добавить к этому удаленный из текста 1970-х гг. фрагмент: «Было бы, впрочем, большим упрощением считать, что все военные друзья и знакомые Пушкина были, даже по тому времени, “левыми”. Это, повторяю, верно лишь в первом приближении. Не были вольнодумцами ни генерал Николай Николаевич Раевский старший, ни генерал-адъютант Алексей Федорович Орлов, “питомец пламенной Беллоны – у трона верный гражданин”» [4, л. 14], – картина вырисовывается достаточно красноречивая.

Широко известно, что в советской пушкинистике декабристская тема превалировала, порой в ущерб собственно Пушкину. Н. А. Раевский, разумеется, должен был отдать дань этой особенности литературоведения в СССР, иначе «Жизнь за Отечество» не могла быть издана. Между тем нигде, кроме журнальных публикаций – ни в дневниках и мемуарах, ни в других материалах домашнего архива Е. И. Беликовой, ни в семейных воспоминаниях, – не сохранилось сведений о том, что ученый действительно симпатизировал декабристам. Скорее белый офицер Н. А. Раевский должен был понимать, что бунтовщики Сенатской площади – прямые предтечи тех разрушителей России, с которыми он лично вел непримиримую вооруженную борьбу в 1918–1920 гг.

Пожалуй, именно здесь находится смысловой водораздел текста «Жизни за Отечество» и его корректного воссоздания в соответствии с духовно-психологическим обликом автора – Н. А. Раевского. И решить данную задачу при реконструкции научного труда возможно при помощи тройного анализа концепта *свободы* и его трактовки. Во-первых, необходимо выяснить, как понимали свободу Пушкин и люди его эпохи; во-вторых, как ее трактовали Н. А. Раевский и его современники в межвоенный период в русском зарубежье и за железным занавесом; и, в-третьих, как обращался с этим понятием и представлял его Н. А. Раевский в поздний период своего творчества.

Трактовка свободы во времена А. С. Пушкина – огромная и сложнейшая тема, анализ которой не входит в задачи данной статьи. Однако

¹ Курсив мой. – Д. Б.

следует понимать, что движение декабристов не возникло ниоткуда: оно выросло из мировых (точнее, европейских) революционных идей. Но любые революционные идеи по определению утопичны. Они формируются как антипод существующему строю – в данном случае самодержавной православной монархии. Если самодержавие ассоциируется с угнетением, нищетой, кризисами и т. д., то образ мира, долженствующего наступить после свержения самодержавия, – с освобождением от напряженного труда, изобилием, бескризисным развитием и т. п. Однако подобное мировидение отражает не естественно-историческое развитие общества, а абсолютное воплощение долгожданного «рая» – просто уже одним тем, что отрицает «ад» предшествующего строя (самодержавия). Но действительность как минимум намного сложнее.

Безусловно, у многих из будущих декабристов были благие побуждения, связанные со стремлением к свободе. Несомненно также, что жестокие порядки военных поселений, крепостничество и другие негативные явления, которые действительно существовали в русской жизни в пушкинское время, требовали общественных и государственных реформ и нуждались в устранении. Но путь, по которому пошли декабристы, не был ни путем действительной свободы, ни путем полезных для русского народа преобразований. Так, стремление заговорщиков к отмене крепостного права, мягко говоря, переоценено: практически никто из них не попытался воспользоваться Указом о вольных хлебопашцах 1803 г. и освободить своих собственных крестьян либо предложить освобождение без земли, чему воспротивились сами крестьяне.

Но в чем же тогда заключалось для декабристов понимание свободы? Судя по всему, они подменяли ее идеей равенства – разумеется, не для всего русского народа, а только для себя и лиц своего круга. Эти люди – люди эпохи романтизма и повального преклонения перед Наполеоном – верили, что каждый человек может определять судьбу эпохи. Именно в кругу романтиков возникло такое понятие, как дух времени: якобы это воля Бога, которая сообщается особо избранным. А если ты понял дух времени, значит, ты должен понять, к чему стремится народ. Если умножить данное заблуждение на веру в собственную исключительность – роковые последствия не заставят себя ждать. Иными словами, когда каждый метит в Наполеоны и всем кажется, что они понимают дух времени, катастрофа неизбежна.

В XIX в. эта проблема еще не была вполне осознана. Но вот Н. А. Раевский в начале XX столетия уже воочию наблюдал реализацию революционной утопии во всем ее кровавом кошмаре. Поэтому понимание

ученым свободы в период эмиграции лучше всего иллюстрируют факты биографии и фрагменты воспоминаний, с пушкиноведением, казалось бы, никак не связанные, а относящиеся к деятельности Николая Алексеевича как белого офицера. Сразу по окончании Гражданской войны, в 1921–1923 гг., он постарался сформулировать, за что и во имя чего боролось Белое движение. Долгие годы советская пропаганда внедряла в сознание людей, что белая армия боролась за возвращение царизма, власти помещиков и капиталистов и т. п. Разумеется, это не соответствует истине. «Я считаю, как и многие, – писал по этому поводу Н. А. Раевский, – что вооруженная борьба с большевиками была бы изначально безнадежной, если бы она велась во имя реставрации <...> нашей целью было и остается не воскрешение старого, а творчество нового» [2, с. 262]. Таким образом, Н. А. Раевский раньше многих сформулировал основной вектор своей духовной жизни, который реализовывал сначала с оружием в руках, а затем – как ученый, мыслитель и писатель. Этот вектор – защита богатейшей русской культуры и православной веры, веками слагавшей национальную систему ценностей, от тотального разрушения и абсолютного насилия, которое несли с собой большевики: «...Мы, Добровольческая армия, боролись за свободную Россию, Россию будущего, а советская тирания эту свободу в корне уничтожила» [1, касс. 4, дор. 1, 4].

Характерно, что, завершая доклад о Пушкине в страшном 1937 г., капитан Раевский произнес знаменательные слова: «Как мог и умел, я нарисовал перед вами один из ликов Пушкина – лик воина и военного писателя. Я говорил о прошлом, только о прошлом. Но мысль поэта вечна. И сейчас, когда так нужны верные воины свободы, я хочу закончить свой доклад строфами, которых я комментировать не буду. Не время и не место, да и не хочется произносить имен, чье соседство оскорбило бы память поэта. Но я жалею, что передо мной нет микрофона и что волны радио не донесут стихов Пушкина туда, куда они были адресованы:

*Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье.*

...

*Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут – и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут» [4, л. 54].*

Остается только догадываться, какое впечатление и какой резонанс произвела эта цитата в то время и в тех условиях.

Однако при работе над «Жизнью за Отечество» Н. А. Раевский, разумеется, был вынужден выпустить данный фрагмент. В условиях коммунистической цензуры ученому пришлось искать новую интерпретацию свободы. Это было крайне непростой задачей: с одной стороны, требовалось вписаться в советские правила игры, чтобы иметь возможность обнародовать свое произведение, с другой – не допустить сделки с совестью, ведь всю свою долгую жизнь Николай Алексеевич оставался человеком кристально честным и цельным.

И здесь на помощь капитану Раевскому пришла личность Александра Сергеевича Пушкина, чье имя и поэзия в условиях советской тирании сами по себе стали символами свободы для многих русских людей (вспомним хотя бы А. А. Ахматову и ее ближний круг). В этом случае уместно говорить о такой свободе, которую А. И. Солженицын определял как «незагрязненный простор для души, возможность душевного сосредоточения», в чем «никак не меньше внешней свободы нуждается человек» [5, с. 173]. То есть свобода – это то, что позволяет человеку, невзирая на угнетение извне, сохранять от разрушения и насилия истинные (нематериальные) ценности и тем самым сохраняться самому – нравственно, морально, творчески; приумножать русскую культуру, «не воскрешая старое, а созидая новое».

Может быть, поэтому главный вывод, который Н. А. Раевский сделал в финале своего труда, достаточно парадоксален: результатом поездки А. С. Пушкина в театр военных действий стали не произведения на военную тематику, а Болдинская осень. Именно это и есть *жизнь за Отечество* для великого поэта – принести этому Отечеству плоды духа, высочайший взлет своего таланта. И нужно добавить, что в таковом творческом действии автор книги, Н. А. Раевский, блистательно уподобился своему герою.

Список литературы

1. Раевский Н. А. Годы скитаний. Аудиовоспоминания // Личный архив Е. И. Беликовой (не разобран).
2. Раевский Н. А. Дневник галлиполийца. М.: «Вече», 2022. 336 с.
3. Раевский Н. А. Жизнь за Отечество. Рукопись // Личный архив Е. И. Беликовой (не разобран).
4. Раевский Н. А. Пушкин и война // ГАРФ. Ф. 5840. Оп. 1. Д. 4.
5. Солженицын А. И. <Измельчание свободы>. Ответное слово при получении «Премии дружбы» американского фонда свободы // Вестник РХД. № 118. 1976. С. 172–175.

УДК 821.161.1.09

**«И ВСЮДУ СТРАСТИ РОКОВЫЕ...»:
ПОЭТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ АДРИАНА МАКЕДОНОВА**

Э. Л. Котова

Смоленский государственный университет
elkotova@rambler.ru

Статья посвящена исследованию творчества Александра Пушкина советским критиком и ученым А. В. Македоновым, который в 1930-е гг. опубликовал цикл статей о поэте. Статьи о Пушкине ярко характеризуют особенности научно-исследовательского подхода Македонова 1930-х гг. Он не избежал влияния вульгарного социологизма, но стремление к всестороннему, глубокому пониманию художественных текстов позволило ему предложить стройную концепцию творчества Пушкина, которая отчасти совпала с выводами одного из ведущих пушкинистов XX века – Юрия Лотмана.

Македонов в своем исследовании опирался на работы В. Г. Белинского о Пушкине, стремился развить его учение о «реальной поэзии». Он поставил перед собой несколько задач, главная из которых – понять, благодаря чему Пушкин смог создать новое магистральное направление в русской литературе, в русле которого развивается, по мнению критика, и социалистический реализм. Краеугольными камнями пушкинского наследия Македонов считает принципы гуманизма, свободолюбия, народности и реализма. О них и пойдет речь в данной статье.

Разговор о гуманизме Пушкина в эпоху массового террора был важным и актуальным. В 1937 г. Македонов сам был репрессирован, после чего смог вернуться к литературной работе только в конце 1950-х гг.

Ключевые слова: Пушкин, Македонов, проблема гуманизма, пафос свободы, народность, реализм.

**“And Everywhere are Fatal Passions...”:
The Poetic Heritage of Alexander Pushkin in Interpretation of Adrian Makedonov**

Eleonora L. Kotova
Smolensk State University
elkotova@rambler.ru

The article is devoted to the study of the work of Alexander Pushkin by the Soviet critic and scientist A.V. Makedonov, who in the 1930s. published a series of articles about the poet. Articles about Pushkin clearly characterize the features of Makedonov’s scientific research approach in the 1930s. He did not escape the influence of vulgar sociology, but the desire for a comprehensive, deep understanding of literary texts allowed him to offer a coherent concept of Pushkin’s work, which partly coincided with the conclusions of one of the leading Pushkinists of the 20th century, Yuri Lotman.

Makedonov in his research relied on the works of V.G. Belinsky about Pushkin, sought to develop his doctrine of “real poetry”. He set himself several tasks, the main one of which was to understand why Pushkin was able to create a new main direction in Russian literature, in line with

which, in his opinion, socialist realism was developing. Makedonov considers the principles of humanism, love of freedom, nationality and realism to be the cornerstones of Pushkin's legacy. They will be discussed in this article.

The conversation about Pushkin's humanism in the era of mass terror was important and relevant. In 1937, Makedonov himself was repressed, after which he was able to return to literary work only in the late 1950s.

Key words: Pushkin, Makedonov, the problem of humanism, the pathos of freedom, nationality, realism.

Б. М. Гаспаров в статье «Образ Пушкина в истории русской культуры» утверждает, что «исключительное положение, отводимое образу Пушкина и его поэзии в национальном пантеоне, стало одной из фундаментальных категорий, определяющих пути развития русской культурной традиции и культурного самосознания» [1, с. 14]. Действительно, еще в XIX в. постепенно, начиная со статей Белинского и заканчивая знаменитой пушкинской речью Достоевского, формировался культ Пушкина. В начале XX в. преследовали попытки свергнуть его с пьедестала, сбросить с «парохода Современности», но пушкинистика продолжала развиваться благодаря Пушкинскому семинару С. А. Венгерова, из которого вышли Юрий Тынянов, Виктор Жирмунский, Сергей Бонди и др. ученые. В 1920-е гг. русские формалисты смогли внести значительный вклад в развитие русской пушкиистики, но в целом отношение общественного сознания к культурному наследию прошлого, Пушкина в том числе, было нигилистическим. Не случайно в Постановлении Политбюро ЦК ВКП(б) 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы» говорилось о необходимости «смелее и решительнее порвать с предрассудками барства в литературе и, используя все технические достижения старого мастерства, выработать соответствующую форму, понятную миллионам», поэтому недопустимым объявлялось «легкомысленное и пренебрежительное отношение к старому культурному наследию» [15]. Однако уже в 1930-е гг. власть сделала ставку на «использование» мировой классической литературы главным образом с целью формирования общественно-политического сознания советских граждан. Поэтому далеко не все произведения допускались цензурой к переизданию, а разрешенные тексты подлежали интерпретации в духе партийной идеологии. Начался процесс откровенного социологизирования Пушкина, Гоголя, Толстого и других классиков. Официальная наука и критика относились к ним как к «дворянским» писателям, чье мировоззрение имело «слабые» стороны, было «ограничено» классовым происхождением, но их художественное мастерство, социальная проблематика произведений могут стать основой для формирования социалистического реализма – «высшей стадии» развития

реализма XIX в. Помимо аккредитированных властью ученых и критиков, к наследию мировой литературы, как к глотку свежего воздуха, обратились и независимые исследователи, в частности Анна Ахматова, Борис Пастернак и др.

С 1935 г. началась повторная «канонизация» образа Пушкина в массовом сознании; кульминацией этого процесса стали торжественные мероприятия, посвященные 100-летней годовщине со дня смерти поэта. По распоряжению Сталина в 1937 г. начало выходить полное собрание сочинений Пушкина. Во Всесоюзный Пушкинский комитет, возглавляемый Максимом Горьким, вошли партийные деятели, советские писатели, ученые.

Одним из них был Адриан Владимирович Македонов (1909–1994), в то время молодой талантливый литературный критик, член Союза писателей, делавший первые шаги в науке [3]. В 1930-е гг. Македонов под руководством профессора А. Г. Цейтлина, автора монографии «Мастерство Пушкина» (1938), работал над кандидатской диссертацией «Проблема героя в эстетике В. С. Белинского». Она осталась незащищенной, поскольку в 1937 г. Македонов был репрессирован, отправлен в Воркутинские лагеря и только через двадцать лет смог вновь вернуться к литературной работе.

Благодаря изучению Белинского Македонов обратился к творчеству реалистов XIX века Гоголя, Островского, Салтыкова-Щедрина и прежде всего Пушкина. Нам известно семь его статей о Пушкине, написанных в 1936–1937 гг. [6; 8; 9; 10; 11; 12; 14]. Итоговой можно считать работу, написанную по заказу Пушкинского комитета: «Жизнь и творчество великого русского поэта А. С. Пушкина» [7]. Эти публикации образуют единый цикл и дают представление о целостной концепции творчества Пушкина, сложившейся в сознании Македонова.

Статьи Македонова о Пушкине, с одной стороны, позволяют говорить о «младшем звене» советской пушкинистики 1930-х гг., с другой, о становлении его научной методологии. Исследования Македонова тех лет не лишены тенденциозности, поскольку испытали влияние вульгарного социологизма. Несмотря на это, уже ранние его работы говорят о глубиной и всестороннем подходе к изучению художественного текста, благодаря чему исследователю удалось сделать тонкие наблюдения и выводы, не утратившие своего научного значения и сегодня.

В восприятии и оценке наследия Пушкина Македонов шел вслед за Белинским и стремился развить его выводы. Он ставил перед собой глобальную цель – определить роль Пушкина в истории отечественной литературы XIX–XX вв.

Для Македонова Пушкин – это родоначальник новой русской литературы, он вобрал в себя лучшие традиции русской и мировой поэзии, от Античности и Средневековья до Нового времени, от Анакреона до Самуэля Кольриджа, от Шекспира до Байрона, от Саади до Вашингтона Ирвинга и т. д. Необыкновенная «всеядность» Пушкина, по мнению Македонова, соединялась у него с умением переработать, «переплавить» чужое литературное богатство в русском народном духе и остаться оригинальным. Об этой особенности развития пушкинского поэтического дара писали многие исследователи. В частности, Анна Ахматова, рассматривая произведения Пушкина в контексте мировой литературы, пришла к похожему выводу: «Пушкин не ищет, он всегда только находит. И когда он подражает – он делает лучше того, кому подражает» [5].

Вобрав в себя все лучшее из наследия предшественников и современников, Пушкин стал бездонным источником для всех русских писателей. Македонов подчеркивает, что в России не найти того, кто избежал бы влияния Пушкина. Прежде всего он делает акцент на авторах, которые, по его мнению, имели какое-то отношение к революционной литературе. «Из пушкинского “села Горюхина” вышел Салтыков. Из “Евгения Онегина” – галерея “лишних людей” Лермонтова, Тургенева. Из “Капитанской дочки” вышел Толстой. Из “Станционного смотрителя” и “Пиковой дамы” возникло все лучшее, что есть в Достоевском. Из образа Пугачева вышел Савелий (“Кому на Руси жить хорошо”). От Татьяны – лучшие женские образы Тургенева, некрасовская Саша и даже, отчасти, некрасовская Дарья» [14, с. 3]. Конечно, влияние Пушкина на каждого отдельного писателя гораздо глубже и вытекает не из отдельных произведений и образов, а из всего творчества поэта, из его основополагающих принципов. Размышляя над ними, Македонов приходит к выводу, что пафос Пушкина состоит в утверждении гуманности, свободы и народности. Выбрав для его выражения поэтику реализма, поэт тем самым создал магистральное направление русской литературы, которому продолжают следовать и современные писатели.

1. Народность. Отвечая на вопрос, благодаря чему в сознании поколений Пушкин смог стать русским национальным поэтом, Македонов исходит из тезиса Белинского: поэту удалось взглянуть на мир «глазами всего народа». И в этом ему помогло приобщение к устному народному творчеству. «В зрелой словесности, – писал Пушкин, – приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному»

[16, т. 6, с. 291]. Соединение европейской литературной культуры с русской фольклорной традицией позволило Пушкину, как считает Македонов, создать уникальную, великую литературу.

Для Македонова принцип народности всегда оставался главенствующим. В 1930-е гг. он связывал его с революционной тенденцией. Сравнивая пушкинское «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» с «Памятником» Державина, он не останавливается на общем для них источнике – оде Горация, а стремится противопоставить монархической преданности Державина милосердие и свободолюбие лирического субъекта Пушкина, который, судя по черновику, в свой «жестокий век <...> восславил свободу» «вслед Радищеву» [2, с. 38]. Вот почему поэт навсегда остался в народной памяти.

2. Свобода. Будучи последователем Белинского, критиков «реальных» и марксистских, Македонов исходил из представления, что художественная литература есть одна из форм выражения общественного и философского сознания писателя. Поэтому он всегда шел к анализу текста через знакомство с мировоззрением автора. Во взглядах Пушкина он видел неразрешимые противоречия. Принцип свободы исследователь связывал с критикой поэтом всех известных форм государственного управления. Причина кроется в их антигуманности. Пушкин, как показывает Македонов, пытался найти выход из ситуации. Поскольку от революционных идеалов он отказался еще в молодости, возможность активной борьбы за свободу отвергнута: бунт против Медного всадника всегда обречен на поражение. Поэтому Пушкину пришлось примириться с правящей властью, попытаться найти в ней «разумное» начало и надеяться на ее милосердие. Подлинной свободы пушкинский герой не знает, утверждает исследователь. Государственная власть, историческая и природная стихии – это те роковые силы, которые постоянно довлеют над человеком:

*И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет* [16, т. 3, с. 180].

Может ли человек как-то противостоять року? Как сделать свою жизнь осмысленной? Можно ли найти хотя бы относительную свободу в отведенных пределах? Македонов утверждал, что Пушкин предлагает попытаться найти опору в осознании, что жить нужно в стороне от «столбовой дороги», в «обители дальной», где можно сохранить свою честь и попытаться обрести личное счастье, возможно, неполное, но самоценное. Простые человеческие чувства (любовь к ближнему, наслаждение природой,

домашним уютом и пр.) способны помочь выдержать удары судьбы, как это удастся героям «Капитанской дочки»: любовь Петра Гринёва и Маши помогает им воссоединиться, спасти свою честь и жизнь. Однако счастье человека очень хрупко: для Евгения, героя «Медного всадника», осуществить свою маленькую мечту оказалось невозможным – Нева, закованная в гранит Медным всадником, бунтует и сносит на своем пути ветхий домишко возлюбленной Параши.

Что же остается человеку? Ощущение внутренней свободы – вот единственная возможность самосохранения, говорит нам Пушкин:

*...Иные, лучшие мне дороги права;
Иная, лучшая потребна мне свобода:
Зависеть от властей, зависеть от народа –
Не все ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
– Вот счастье! вот права... [16, т. 2, с. 455]*

Принципиальной новизны в данном выводе Македонова, возможно, и нет. Критики XIX в. уже отмечали эту особенность поэзии Пушкина, видя в ней отчасти проявление поэтики романтизма. Однако в обстановке 1930-х гг. прославление поэта, который предлагал «жить лишь в самом себе», безусловно, звучало смело и позволяло задуматься над жизненными приоритетами.

Советские пушкинисты более позднего времени, например Юрий Лотман, тоже обращали внимание на то, что «зависимость от среды – лишь одна сторона бытия пушкинских героев. Другая – это стремление “подняться над жизнью позорной” (Пастернак). Свойственная лучшим героям Пушкина, эта черта в высшей мере присуща и самому поэту. Особенно это проявилось в 1930-е гг., когда <...> трагическая борьба за независимость сделалась столь важной в жизни поэта, а все более глубокое понимание свободы – главным направлением его размышлений» [4, с. 202].

3. Гуманность. Этот принцип в творчестве Пушкина Македонов напрямую связывал с пафосом внутренней свободы личности. «Смысл гуманности Пушкина, – пишет Македонов, – состоит именно в противопоставлении “жестокому веку” “прав человека” и в поисках какого-то объективного, реального обоснования этих прав в пределах “жестокого века”, поскольку выхода из него поэт найти не мог» [6, с. 62.]. Такого рода выводы в условиях дегуманизации общества, когда гуманизм объявлялся «классовым пережитком буржуазии», говорят о внутреннем противостоянии исследователя авторитарным точкам зрения на действительность и искусство.

В произведениях Пушкина хорошо заметно стремление преподать властям предрежающим нравственный урок. «Стансы» 1826 г., подразумевающие отношения с Николаем I, образы Пугачева и Екатерины II в «Капитанской дочке» настойчиво говорят о необходимости не только следовать формальному закону, но и прислушиваться к «закону сердца». В то же время поэт, отмечает Македонов, вполне осознавал утопичность своих надежд: хороший человек не может быть хорошим правителем. Иллюстрацией могут служить образы Дука (поэма «Анджело»), капитана Миронова (роман «Капитанская дочка») и др. Лотман тоже позже будет писать о том, что Пушкин понимал антигуманную сущность власти: «преступление коренится в самой ее природе, и поэтому она фатально чужда этическому чувству народа» [4, с. 203].

Гуманность в творчестве Пушкина, приходит к выводу Македонов, выступает как естественный закон жизни, сила, противоположная и в то же время равноправная року (стихиям природы и истории, проявлениям власти). Вместе они составляют диалектическое единство. И если судьба преследует человека, то и «гуманная Немезида» тоже может его настигнуть в случае преступления против совести, отказа от «голоса природы нежной». Чаще всего ее жертвами оказываются «свершители роковые»: они начинают страдать от губительных страстей, как, например, Мазепа от влечения к Марии (поэма «Полтава») или Швабрин – к недоступной Маше Мироновой (роман «Капитанская дочка»).

Казалось бы, принцип гуманности всегда стоит на стороне «маленького человека». Но, по мнению Македонова, у Пушкина это не так. «Гуманизм Пушкина, – утверждает исследователь, – был полон глубокого понимания необходимости власти и даже насилия в известных условиях» [6, с. 75]. Анализируя поэму «Медный всадник», он отмечает, что поэт сочувствует Евгению, но признает и правоту Медного всадника. Неслучайно начинается произведение с одического прославления Петербурга, казалось

бы, воздвигнутого по приказу Петра I в гиблом месте, стоящего на человеческих костях. Если власть не может быть гуманной, пусть она будет хотя бы прогрессивной. В этом, по мнению исследователя, состоит причина оправдания Пушкиным сильной, а значит, и суровой власти.

Человек все время находится в эпицентре столкновения формального закона (принципа власти) и гуманности. Для Пушкина этот вечный конфликт был неразрешимым. Однако Македонов, убежденный гегельянец, полагал, что противоречие можно преодолеть. И только «дворянские предрассудки», страх перед стихией народного бунта не позволили Пушкину взглянуть на мир в революционной перспективе. Путь к «золотому веку» человечества, по мнению исследователя, разумеется, лежит через революционные преобразования. Тем не менее именно Пушкин, утверждение им нравственных ценностей, прав человека на жизнь и свободу, помог русскому обществу осознать необходимость борьбы за счастье народа. Такова логика рассуждения советского исследователя, уверенного в огромном воздействии литературы, искусства на мировоззрение людей, а опосредованно и на изменение общества.

Гуманизм, свободолюбие и народность – важнейшие черты русской классической литературы, привнесенные в нее Пушкиным, – должны сохраняться и развиваться в литературе соцреализма. Именно этим, по представлению Македонова, она выгодно отличается от литератур других народов, следовательно, поступиться ими нельзя.

4. Реализм. Необходимо отметить еще одну важную сторону творческого наследия поэта, на которой Македонов останавливается в ряде ранних работ: с Пушкина началось развитие реализма в русской литературе. Следуя за Белинским, исследователь относит поэта к типу «примиряющего», «созерцательного» реализма, который признает наличие «разумного» начала в существующей реальности. Отказ от тенденциозности в искусстве приводит Пушкина и его последователей, считает Македонов, к неизбежному оправданию насилия и жестокости, даже если эта сторона действительности им и не нравится. Пушкин вынужден искать идеал, под которым понимаются вечные истины, в изображении былого величия прошлых эпох (поэма «Полтава» и пр.) или «положительно-прекрасных мгновений» частной жизни человека. По мнению Македонова, «примиряющий» тип реализма еще не был в полной мере объективным изображением действительности в ее многогранности. Скажем, социальность, столь неотъемлемая черта реалистической поэтики, оказалась значительно редуцирована в произведениях Пушкина. Даже если и обозначается социальный статус персонажа (к примеру, Евгений Онегин – помещик),

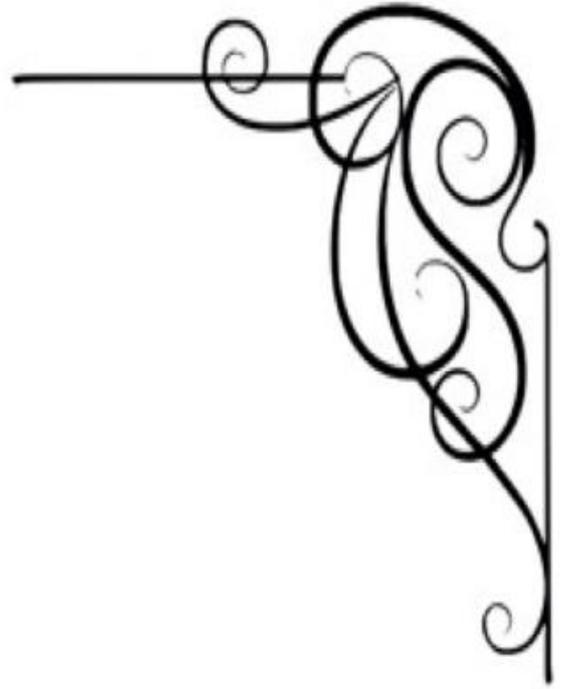
то он дополняется или даже заслоняется чертами общечеловеческими. В результате литературный герой «распадается на относительно более реалистическую “частную” индивидуально-психологическую или бытовую и на относительно более трудную для реалистического изображения “общественную”, “историческую” стороны» [13, с. 109].

Историческая ценность «созерцательного» типа реализма заключается в том, что из него вырос тенденциозный, «революционно-демократический» тип реализма, к которому Македонов относил творчество Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Некрасова и др. Именно его исследователь считал непосредственным предшественником реализма социалистического.

Разговор о свободолобии и гуманизме Пушкина в эпоху разгоравшегося сталинского террора был чрезвычайно важным и актуальным. «Пушкин – наше всё», – утверждал Аполлон Григорьев. Македонов, по сути, говорил то же самое. Приступая к изучению творчества поэта, он ставил перед собой несколько задач: во-первых, понять, как складывалась пушкинская поэтика и что составляет ее основу (пафос свободолобия и гуманизма, народность, реализм), во-вторых, объяснить, какими путями шло развитие русской литературы в ее реалистическом изводе. Македонов не обращается к трудам современных пушкинистов, хотя его исследование находится в русле официальной науки. Минуя их, он ссылается на Белинского, иногда Добролюбова, чье критическое наследие тоже было предметом его осмысления. Статьи о Пушкине ярко характеризуют особенности научно-исследовательского подхода Македонова 1930-х гг. Он не избежал влияния вульгарного социологизма, но стремление к всестороннему, глубокому пониманию художественных текстов позволило Македонову предложить стройную концепцию творчества Пушкина, которая отчасти совпала с выводами одного из ведущих пушкинистов XX века – Юрия Лотмана. Конечно, их подходы во многом отличались. Македонову помешал тенденциозный взгляд на искусство: он попытался представить Пушкина и как «дворянского» писателя, и как предшественника социалистического реализма, что вполне отвечало задачам официальной пушкинистики 1930-х гг. Македонов сожалел о том, что Пушкин лишь гениально поставил проблемы, но не смог их решить. Лотман, наоборот, полагал, что поэт намеренно избегал однозначных ответов, их «многообразие <...> отражает неисчерпаемое многообразие жизни» [4, с. 206].

Список литературы

1. *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. 400 с.
2. *Гершензон М.* Мудрость Пушкина. М.–СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. 256 с.
3. *Котова Э. Л.* Парадоксы судьбы: литературно-критическая деятельность А. В. Македонова. Смоленск: СмолГУ, 2017. 266 с.
4. *Лотман Ю. М.* Пушкин: Очерк творчества // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб: Искусство, 1995.
5. *Лукницкий П.* Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 2. 1926–1927. [Электронный ресурс]. URL: <https://litmir.club/br/?b=63475&p=41> (дата обращения: 09.03.24).
6. *Македонов А. В.* Гуманизм Пушкина // Литературный критик. 1937. № 1. С. 62–100. (То же в сокращении: Гуманизм Пушкина: Мечта о вольном и прекрасном человеке // Рабочий путь (Смоленск). 1937. № 34 (11 февраля). С. 3–4.)
7. *Македонов А. В.* Жизнь и творчество великого русского поэта А. С. Пушкина (Примерные тезисы для докладчиков). Смоленск: ОУМП, 1937. 19 с.
8. *Македонов А. В.* «Пиковая дама» // Литературное обозрение. 1937. № 2. С. 17–21.
9. *Македонов А. В.* «Полтава» // Литературное обозрение. 1937. № 1. С. 39–41.
10. *Македонов А. В.* Пушкин и буржуазия // Литературный критик. 1936. № 10. С. 3–32.
11. *Македонов А. В.* Пушкин и вульгарные социологи // Рабочий путь (Смоленск). 1936. № 250 (27 октября). С. 3.
12. *Македонов А. В.* Пушкин и «разумная действительность» // Литературный критик. 1936. № 12. С. 65–83.
13. *Македонов А. В.* Реализм и романтизм в эстетике Белинского: Тенденция и образ // Наступление (Смоленск). 1935. № 9. С. 104–121.
14. *Македонов А. В.* Родоначальник новой русской литературы // Рабочий путь (Смоленск). 1937. № 33 (10 февраля). С. 2–3.
15. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы» [Электронный ресурс]. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/191044-postanovlenie-politbyuro-tsk-rkp-b-o-politike-partii-v-oblasti-hudozhestvennoy-literatury-18-iyunya-1925>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 10.03.2024).
16. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962.



Литература
В социокультурном диалоге



УДК 821.16:003.21

КОМИКСЫ О ПУШКИНЕ И ПО ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ

В. Ю. Прокофьева

Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения
vicproc1999@gmail.com

В статье проанализированы комиксы, связанные с личностью и творчеством А. С. Пушкина. Автор приходит к выводу, что возникший в XIX в. универсальный подход к наследию Пушкина («наше всё»), соединяясь в XX в. с феноменологическим («мой Пушкин») и травестийным (анекдоты Хармса), приводит к новому типу репрезентации личности и творчества поэта – слиянию текста и рисунка; этим объясняется резкое увеличение количества комиксов на фоне освоения цифровых технологий. Выделены три вида комиксов о Пушкине и по его произведениям: учебные, иллюстративно-нарративные и шуточные. Основная аудитория первых – учащиеся и учителя, вторых – любители Пушкина и изотекстов, третьих – читатели, принявшие постмодернистскую игру с классиками и наслаждающиеся альтернативными историями с участием знаменитых личностей. Рисованные истории получают не столько о Пушкине, сколько о нашем представлении о нем. Игровое начало становится главенствующим даже в учебных произведениях, изюм которых представляет Пушкина и его персонажей в контексте своей эпохи, но в текстовой части они ведут себя как современники аудитории.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, комикс, рисованные истории.

Comics about Pushkin and His Works

Viktoria Yu. Prokofeva

St. Petersburg State Institute of Film and Television
vicproc1999@gmail.com

The article collects and analyzes comics related to the personality and work of Alexander Pushkin. The author comes to the conclusion that the universal approach to Pushkin's legacy ("our everything") that emerged in the 19th century, combining in the 20th century with the phenomenology ("my Pushkin") and travesty (Kharms's anecdotes), leads to the merging of text and drawing in relation to the individual and the creativity of the poet, which leads to a sharp increase in the number of comics when mastering digital capabilities. Three types of comics about Pushkin and his works are identified: educational, illustrative-narrative and humorous. The main audience of the first are students and teachers, the second are lovers of Pushkin and isotexts, and the third are readers who have accepted the postmodern game with the classics and enjoy alternative histories with historical figures. The drawn stories are not so much about Pushkin, but about our idea of him. The play principle becomes dominant even in educational works, some of which represent Pushkin in his era, but in the text they behave like contemporaries of the audience.

Key words: A. S. Pushkin, comics, drawn stories.

А. С. Пушкин давно уже превратился из классика русской литературы, реальной личности в некий образ, миф, литературная составляющая которого перестала быть основной. Интерес же к этому образу у общества сохраняется третье столетие. В XIX в., после смерти поэта, началось составление сборников произведений и биографий, давались дефиниции личности – «солнце русской поэзии», «наше всё» и др., были попытки дописать или переписать сюжеты, используя пушкинских персонажей; конечно, сразу же появились иллюстраторы. С установки памятника в Москве, на Тверском бульваре, в 1880 г. началась «пушкинизация» России, ставшая тотальной к столетию со дня гибели поэта в 1937 г. В XX в. наряду с признанием Пушкина эталоном и образцом – «нашим всем» – произошел поиск своего, личного, Пушкина, сочетание этих векторов восприятия поэта с развивающимися эстетикой постмодернизма и соединением текста и рисунков к концу столетия приводит к массовой игре и с образом писателя, и с его творческим наследием. В XXI в. эта тенденция усиливается с двух сторон: не только текст начинает требовать изобразительного компонента, но и работы художников наполняются текстами, поясняющими изображения.

Так совершенно органично Пушкин появляется в виде персонажа комиксов и рисованных историй, посвященных как самому поэту, так и его произведениям. Первоисточником современных пушкинских комиксов можно назвать рисунки, сделанные самим поэтом. Портреты современников, собственных персонажей, сценки из произведений, оставленные Пушкиным на полях рукописей, настраивали на визуальное восприятие его сюжетов. И несмотря на рукописный их статус, будучи размножены пушкинистами в книгах и документальных фильмах о поэте, в XX в. они стали известны читателям всех возрастов, уже готовых к соединению текста Пушкина или текста о Пушкине с картинкой. И на волне всеобщей «пушкинизации» России образ поэта начинает трансформироваться, становясь объектом, с одной стороны, поклонения, восхищения и почтительного отношения, с другой – постмодернистской игры, начало которой положил в анекдотах о Пушкине Д. Хармс. Возвышенное отношение к Пушкину воплотилось в рисунках Н. Рушевой, иллюстрациях А. Иткина к книге «Рассказы о Пушкине» [13], диафильме художника Б. Гуцина и пушкиниста В. Непомнящего «Пушкин в лицее» [8] и др., где представлены «кадры» из жизни поэта, а его образ весьма романтизирован. Травестийная линия развивает хармсовский подход, благодаря которому в 1970-е гг. появляется первая рисованная история о Пушкине художников Н. Доброхотовой-Майковой и В. Пятницкого «Веселые ребята»,

распространяемая сначала самиздатом, в конце 1980-х – начале 1990-х гг. фрагментарно печатавшаяся в газетах без авторства или с указанием имени Хармса и изданная только в конце 1990-х гг. [5]. Сохраняя пародийный и игровой характер подачи биографии русских писателей, авторы (в отличие от Хармса) все же связывали свои рисованные истории с некоторыми биографическими фактами.

Если в XX в. изотексты о Пушкине единичны (можно вспомнить еще творчество митьков, принявших поэта в свои ряды и включающих в картины образ Пушкина и диалог с ним), то начиная со второго десятилетия XXI в. их число резко возрастает, причем сохраняется возможность как «серьезного», так и «несерьезного» подходов к объекту. Предметом этих работ становятся либо биография Пушкина (как реальная, так и альтернативные ее варианты), либо его произведения. По цели создания работы можно разделить на учебные, собственно иллюстративно-нарративные и шуточные. Основная аудитория первых – учащиеся и учителя, вторых – любители Пушкина и изотекстов, третьих – читатели, принявшие постмодернистскую игру с классиками и наслаждающиеся альтернативными историями с участием исторических личностей.

«Серьезные» прочтения, как правило, адресованы школьникам и призваны помочь им разобраться с материалом школьной программы по литературе. Визуальный компонент, всегда необходимый в детской литературе, сейчас так же востребован и в книгах для подростков, ибо, по мнению педагогов и психологов, современные школьники «воспринимают всю информацию 10-секундными визуальными нарративами» [16, с. 81]. Визуализация биографических сведений о Пушкине представлена в книге Елены Абдулаевой «Откуда взялся Пушкин», представленной в открытом доступе [1]. Художница знакомит юного читателя с заповедником «Михайловское», родовым имением матери Пушкина, представляет его топономику, подробный план барского дома, крестьянской избы, рассказывает об имениях рядом, которые посещал поэт, дает историко-культурологические комментарии. Так читателю открывается атмосфера, в которой рождались произведения Пушкина.

Те же цели – показать учащимся жизнь в деталях, объяснить другую эпоху – преследуют авторы графических романов по произведениям русской классики Алексей Олейников и Наталья Яскина. Их путеводитель по «Евгению Онегину» [10], как отмечают сами авторы, «не комикс в классическом понимании этого жанра, а именно графический роман, графический путеводитель, но ему присущи те же характеристики: нелинейность, особый ритм и динамика повествования, синтез визуального и вербального

нарратива» [16, с. 82]. В книге текст Пушкина перемежается комментариями, на каждой странице – рисунки, иллюстрирующие сюжет и дающие необходимые для понимания культуры повседневности начала XIX в. сведения об одежде, предметах быта, еде, балах, семейном укладе, женском мире, дуэльном кодексе; некоторые сведения поданы как инфографика или в виде карт (Петербург, места встреч героев). Даны и характеристики героев, причем в сравнении и противопоставлении – как этого требует школьная программа. Присутствует на страницах книги и сам Пушкин – как персонаж своего романа и в некотором роде комментатор, что усиливает эмоциональный эффект. Комиксный инструментарий объединяет эту разнородную информацию.

Из работ, стремящихся осмыслить финальный этап пушкинской биографии – дуэль, стоит отметить две, созданные, можно сказать, в противоположных эмоциональных тональностях.

Комиксист Алексей Хромогин в своей работе «Автор» [15] изображает последний год жизни Пушкина: переживание смерти матери, творческий кризис и выход из него – творческое озарение накануне дуэли. Это философское размышление о творчестве, о критериях гениальности личности автора, о признании его творений шедеврами, о смерти гения, влияющей на дальнейшее восприятие его произведений. Это пример иллюстративного изотекста для думающей публики.

В духе хармсовской традиции представлен комикс в жанре альтернативной истории «Бесконечная шутка» художника, выступающего под именем *Duran* [18]: он предложил собственную неожиданную версию дуэли Пушкина с Дантесом. Поэт отражает выстрелы Дантеса рифмами и остается жив. Так в постмодернистской игре с классиками реализуется желание изменить историю.

В осмыслении культурной «пушкинизации» нашей страны многие художники ориентируются на хармсовскую традицию. В 2011 г. для международного фестиваля комиксов, который ежегодно проходит в Москве, супружеский дуэт Елены Потякиной (художник) и Жоры Карпа (тексты) подготовил около десяти работ в жанре комикса о Пушкине – «Пушкин и футуристы», «Пушкин и Маккартни», «Пушкин и Бродский», «Пушкин и Басё» и др., в которых русский поэт вступает в коммуникацию с литераторами и деятелями культуры других эпох. Общее название серии – «Пушкин и Ха» – отсылает одновременно и к Хармсу, и к междометию, выражающему усмешку.

В этом же году выходит книга карикатуриста Андрея Бильжо «Мои классики» [3], одна глава которой посвящена Пушкину. Подзаголовок

«Неучебное пособие» говорит о феноменологическом подходе к объектам художественного осмысления. Клиповый формат книги, представленной в открытом доступе, отличает ее от комикса, где «нарратив строится в строгом порядке, последовательность эта незакрепленная, каждый отдельный блок можно читать в произвольном порядке и независимо от остальных» [6, с. 297]. Это рисованная история личностных впечатлений автора о поэте, где известные строки вписываются в современный контекст так же, как и сам Пушкин включен в современную повседневность. Из произведений Пушкина у Бильжо представлена альтернативная «Сказка о золотой рыбке», где старуха посылает старика просить у рыбки привлекательную внешность, любовь, а также требует, чтобы Пушкин написал продолжение ее истории, а в финале золотая рыбка превращается в пиранью.

В 2016 г. комиксный образ Пушкина пополняется альтернативной историей Виталия Терлецкого и Аскольда Акишина «Жорж Дантес, удивительный путешественник во времени» [14], в которой авторы отвечают на заданный себе вопрос: «Что, если Дантес убил Пушкина потому, что тот был злым гением, демоном, который хотел уничтожить мир?» В истории участвуют и другие персонажи школьной программы по литературе – Лермонтов, Есенин, Маяковский, Ахматова, которые вместе с Дантесом, по законам жанра, мир спасают. Предсказуемая реакция предваряется дисклеймером: «Авторы уважают классиков русской литературы, образы героев комикса придуманы и используются в качестве пародии». Впервые Пушкин появляется в качестве злодея мирового масштаба, а Дантес становится протагонистом. Несмотря на единичность этого случая, он показателен в плане общего понимания жанра комикса: отсюда стремление выделить героя-злодея и героя(ев), спасающих мир от него. Это прямая отсылка к образности и сюжетам американских комиксов, с тем отличием, что супергерои не придуманы заново, а позаимствованы из пантеона классиков русской литературы. Персонажи узнаваемы, впечатления от них сложились в школьные годы, а наделение их суперсилой и сведение вместе в приключенческом континууме становится возможным именно сейчас, когда фоновые знания о Супермене, Человеке-пауке и пр. персонажах *Marvel* и *DC* есть практически у каждого.

В 2017 г. художник Алексей Никитин выпускает сборник комиксов «Хармсинада», основанный на анекдотах Хармса и ему приписываемых [9]. Русские писатели, ставшие «личными брендами», обросшие штампами, очень хорошо подходят для графического сторителлинга, что и демонстрирует эта книга. Черно-белое исполнение картинок отсылает, с одной стороны, к пушкинским рисункам пером, с другой стороны, к черно-белым

фотографиям, т. е. к отдаленному и недавнему прошлому; тем самым персонажи книги и ее читатели сближаются. Исследователи ввели эту работу в научный оборот, проанализировав ее вербальный и невербальный компоненты, обратив внимание на драматургию и анимационный код, характер линий и графический юмор, бабблы и надписи [17].

В 2020 г. интернет-издание «Сноб» ко дню рождения Пушкина предложило проект иллюстратора Анны Знаменской «С нами Пушкин. Комикс о поэте в новой реальности» [7]. По сути, это ряд картинок, показывающих взаимодействие Пушкина с техникой и гаджетами, соцсетями, собственным памятником, соблюдение поэтом масочного режима и выход в пикет в поддержку Чаадаева.

Во втором десятилетии нашего века идея поиска Пушкина среди нас воплощается в творчестве нескольких художников, помещающих поэта в современную жизнь. В результате появилась целая серия жанровых работ, которые можно читать как ту или иную историю о Пушкине в наши дни. Естественно, вслед за поэтом для участия в современной жизни «подтягиваются» другие классики – Гоголь, Достоевский, Л. Толстой, Чехов... Особенно активно работают в этом направлении сейчас Игорь Шаймарданов, Евгения Двоскина и Анжела Джерих. Первый создал несколько серий о Пушкине, каждая из которых, не используя вербальные компоненты, складывается в некую историю о поэте: «Деревенский Пушкин», «Александр Сергеевич и Арина Родионовна», «Пушкин и народ», «Александр Сергеевичу хорошо!» и др. Рисунки Е. Двоскиной и А. Джерих, как правило, включают текстовую часть. Многие работы этих авторов доступны в Сети или выпущены отдельной книгой [4].

Что касается представления в комиксах произведений Пушкина, то необходимо упомянуть о двух недавних книгах, изданных в столицах. Это комиксы по пушкинской шуточной балладе «Гусар» иллюстратора Татьяны Кормер [11] и поэме «Медный всадник» художника Дмитрия Осипенко [12]. В первом случае перед нами весьма ироничная графическая история, воспроизводящая стихотворение в технике литографии с живыми линиями и минималистической цветовой палитрой; здесь пушкинский текст сохранен полностью. Второй случай – это скорее перевод поэмы на язык комикса: трагедия маленького человека разворачивается в черно-белых рисунках, в картинку добавляются звуки – *цок, пум, бзынь* и прочие, что делает книгу звучащей; появляются и котики (куда ж сейчас без них). Эти книги – классика жанра, ибо «комикс требует активного участия читателя, который должен быть не просто созерцателем или читателем, но созерцателем и читателем одновременно, причем читателем знающим,

понимающим и воспринимающим те инновативные формы, которые являются обязательными для рисованной литературы» [2, с. 5]. Избранные иллюстрации из этих комиксов представлены на книжных сайтах.

Подводя итог, отметим, что в судьбе «пушкинского текста» достаточно рано проявилась необходимость соединения текстового и визуального компонентов. Образ Пушкина в XX в. двигался в сторону визуализации, и не только в нашей стране (в Японии, например, создана семитомная манга «Бронзовый ангел» автора Тихо Сайто, в которой биография русского поэта переплетается с его творчеством), а в Европе его произведения давно адаптируются в жанре комикса [2]. В XXI в. стало технически возможным сделать такое соединение массовым, но тотальной визуализации не произошло: текст неизменно присутствовал и в работах большого объема, и в единичных изображениях. Последние породили серийность работ художников на тему «Пушкин среди нас», где в каждой серии прочитывалась своя история о поэте.

Так развитие отношения к первому русскому поэту от универсализма («Пушкин – наше всё») к феноменологизму («мой Пушкин»), соединяясь с постмодернистской эстетикой, воплощается сейчас в изотекстах, представляющих истории не столько о Пушкине, сколько о нашем представлении о нем. Игровое начало становится главенствующим даже в учебных произведениях, изочасть которых репрезентирует Пушкина и его персонажей в контексте своей эпохи, но в части текстовой они ведут себя как современники аудитории.

Список литературы

1. *Абдулаева Е.* Откуда взялся Пушкин. Путешествие по заповеднику «Михайловское» [Электронный ресурс] URL: https://www.abdulaeva.com/01_otkuda_pushkin/index.html, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 20.01.2024).
2. *Антанасиевич И.* Адаптации русской классики в комиксах королевской Югославии // Сетевой журнал «Научный результат». Серия «Социальные и гуманитарные исследования». 2016. Т. 2. № 1 (7). С. 4–14.
3. *Бильжо А.* Мои классики. М.: Астрель: CORPUS, 2011. 424 с.
4. *Двоскина Е. Г.* Пушкин с нами. СПб.: Речь, 2021. 160 с.
5. *Доброхотова-Майкова Н., Пятницкий В.* Веселые ребята. М.: Арда, 1998. 294 с.
6. *Игнатова А. В.* Природа художественной целостности книги А. Бильжо «Мои классики» // Уральский филологический вестник. 2013. № 5. С. 296–304.
7. *Знаменская А.* С нами Пушкин. Комикс о поэте в новой реальности // Сноб, 2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://snob.ru/culture/s-nami-pushkin-komiks-o-poete-v-novoj-realnosti/>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 20.01.2024).
8. *Непомнящий В.* Пушкин в лицее. Диафильм. Художник Б. Гущин. 1970 [Электронный ресурс]. URL: <https://diafilmy.su/5392-pushkin-v-licee.html>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 20.01.2024).

9. *Никитин А.* Хармсинада. Комиксы из жизни писателей. М.: Бумкнига, 2017. 112 с.
10. *Олейников А., Яскина Н. А. С.* Пушкин. Евгений Онегин. Графический путеводитель. М.: Самокат, 2021. 128 с.
11. *Пушкин А. С.* Гусар. Художник Т. Кормер. М.: Белая ворона / Альбус корвус, 2021. 16 с.
12. *Пушкин А. С., Осипенко Д. С.* Медный всадник. Комикс. СПб: КомФедерация, 2017. 68 с.
13. Рассказы о Пушкине. Рисунки А. Иткина. М.: Детская литература, 1967. 63 с.
14. *Терлецкий В., Акишин А.* Жорж Дантес, удивительный путешественник во времени. СПб.: Комильфо, 2016. 64 с.
15. *Хромогин А.* Автор. СПб: КомФедерация, 2019. 60 с.
16. *Черняк М. А., Цветкова Е. Г.* Графический путеводитель как новый способ диалога с классическим текстом // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2021. Т. 43. № 7. С. 78–84.
17. *Чуйкова В. В.* Графический юмор комикса «Хармсинада» Алексея Никитина // KANT: SS&H. 2022. № 2 (10). С. 89–95.
18. *Duran.* Бесконечная шутка [Электронный ресурс]. URL: https://pikabu.ru/story/strannaya_duyel_pushkina_5819322, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 20.01.2024).

УДК 821.161.1 + 82-293.7 + 791.43

ТЕНИ ПУШКИНСКОГО МИРА В КИНОФИЛЬМЕ А. СМИРНОВОЙ «ДВА ДНЯ»

В. С. ДегтяренкоКазанский федеральный университет
veronika-degtyarenko@mail.ru

Статья посвящена проблеме рецепции «пушкинского текста» в современном российском кинематографе. В кинофильме Авдотьи Смирновой «Два дня» (2011) значимой сферой – источником прецедентности является «русская литература», что обусловлено прежде всего сюжетом данной романтической комедии. Стоит подчеркнуть, что рецепция конкретно «пушкинского текста» со всей очевидностью не являлась прямой установкой создателей кинопроизведения, однако частотность и разнообразие форм предъявления единиц данного тематического поля позволили установить их связь с центральной проблемой кинофильма – идеей сакрализации литературы в русской культуре (литературоцентризм) и одновременно с кризисом этой идеи. В рамках настоящего исследования был сформирован корпус прецедентных феноменов данного кинофильма, относящихся к пушкинской теме. В ходе проведенного анализа было установлено, что специфическая группа вербальных или аудиовизуальных (в соответствии с кинокодом) феноменов, прямо или косвенно отсылающих к глобальному «пушкинскому тексту» (текстам произведений А. С. Пушкина, фактам его биографии, образам «пушкинского мифа» и т. д.), обладает квалифицирующими признаками «хрестоматийность», «реинтерпретируемость» и «семиотический способ существования» (по Ю. Н. Караулову) [1; 2]. Авторы кинокартины используют множественные способы апелляции к оригинальному пушкинскому источнику: путем прямой номинации (с указанием признака), аудиовизуальной аллюзии, реконструкции мотива, сближения на уровне образов и внутреннего сюжета. Будучи целостными единицами коммуникации, исследуемые нами прецедентные феномены, являющиеся апелляцией к конкретному культурному коду («пушкинский текст»), обладают ценностной значимостью для понимания кинофильма, содержание которого расширяет заявленные жанровые рамки.

Ключевые слова: «Два дня», «пушкинский текст», литературоцентризм, прецедентные феномены.

The Shadows of Pushkin's World in the A. Smirnova's Movie "Dva Dnja"

V. S. DegtyarenkoKazan Federal University
veronika-degtyarenko@mail.ru

This article is devoted to the problem of the reception of the "Pushkin text" in modern Russian cinema. In Avdotya Smirnova's movie "Dva Dnja" (2011), a significant sphere-source of precedent is "russian literature", which is primarily due to the plot of this romantic comedy. It is worth emphasizing that the reception of the "Pushkin text" specifically was obviously not a direct author's attitude of the creators of the film, however, the frequency and variety of forms of presentation of units of this thematic field allowed them to establish their connection with the central problem

of the film – the idea of the sacralization of literature in Russian culture (literary centrism) and simultaneously with the crisis of this idea. Within the framework of this study, a corpus of precedent phenomena of this film related to the Pushkin theme was formed. In the course of the analysis, it was found that a specific group of verbal or audiovisual (in accordance with the cinema code) phenomena, directly or indirectly referring to the global “Pushkin text” (texts of works by A. S. Pushkin, facts of his biography, images of the “Pushkin myth”, etc.), has the qualifying characteristics of “textbook”, “reinterpretability” and “the semiotic way of existence” (according to Y. N. Karaulov). The authors of the film use multiple ways of appealing to the original Pushkin source: by direct nomination (indicating the feature), audiovisual allusion, reconstruction of the motive, convergence at the level of images and internal plot. Being integral units of communication, the precedent phenomena studied by us, which are an appeal to a specific cultural code (the “Pushkin text”), have value significance for understanding a movie, the content of which expands the declared genre framework.

Key words: “Dva Dnja” (“Two Days”), “Pushkin’s text”, literary centrism, precedent phenomena.

Виды искусства всегда взаимодействовали между собой, обмениваясь подходами и идеями. Такая же связь возникла между кино и литературой: тексты вдохновляют на фильмы, фильмы же, в свою очередь, упоминаются в книгах. Для того чтобы наиболее полно воспринять произведение искусства, важно ознакомиться с прямо или косвенно связанными с ним произведениями, с художественным контекстом и полем прецедентности.

Фильм Авдотьи Смирновой «Два дня» (2011) содержит большое количество прецедентных феноменов (ПФ), связанных с русской литературой. Русская литература буквально пропитывает кинокартину, присутствуя в фильме на нескольких уровнях: как прямая часть и шаблон развития сюжета, основа идеологии персонажей, как инструмент создания комического эффекта и придания ощущения реальности жизни вымышленного русского писателя П. С. Щегловитова, чья биография соткана из фрагментов биографий русских писателей и деятелей культуры XIX в., мифов о них и деталей их произведений.

Для российского зрителя подобное переплетение кино и литературы не кажется странным. Отношение русского человека к литературному наследию (автору и его текстам), сформированное сакральным представлением о тексте, заставляющее использовать фикциональные источники в качестве этических и эстетических норм, ориентироваться на представление о писателе как о миссии, получило название «литературоцентризм». Как пишет И. Ю. Кондаков, это «упорное тяготение культуры в целом к литературно-словесным формам саморепрезентации» [3, с. 5]. Сложившуюся в русской культуре ситуацию литературоцентризма современная

культура не стремится преодолеть, напротив: использование прецедентных феноменов наполняет контекст киновысказывания, углубляет его, обеспечивает компрессию смысла и более емкое его выражение.

Данная парадигма, определяющая лидирующее положение литературы в области формирования национальной системы ценностей и идеалов, последовательно подвергается А. Смирновой ревизии. Одна из главных проблем кинофильма – это сакрализация литературы, сосуществующая с кризисом литературоцентризма. Главные герои репрезентируют два этих явления. С одной стороны, литература – это этическая основа, на которой воспитываются поколения, с другой стороны, в настоящее время она перестает быть актуальной. Две эти точки зрения существуют наравне.

Сюжет фильма А. Смирновой строится вокруг судьбы музея русского писателя Петра Сергеевича Щегловитова, которому грозит закрытие, и расширяется за счет вовлечения дискурса классической русской литературы как источника экзистенциальных моделей и образцов поведения, а также устаревших, но претендующих на универсальность идеалов. Этот конфликт развивается через прямое столкновение главных героев – заместителя директора музея по научной деятельности Марии Ильиничны и заместителя министра Петра Сергеевича Дроздова, на первый взгляд в равной степени воспринимающих мир сквозь призму выученных литературных идеалов и догм, однако реализующих свой жизненный опыт по-разному. Проверя музей-усадьбу, заместитель министра вступает в идеологическое противостояние с заместителем директора по науке Марией Ильиничной, которая верит в идеалы классиков русской литературы и строит свою жизнь по этим канонам. Для Марии идеал любви – история П. С. Щегловитова и Софьи Дорн, ушедшей в монастырь после двух дней знакомства, чтобы замолить грехи любимого.

Анализ позволил обнаружить, что сюжет фильма связан с русской литературой тремя способами. Во-первых, герои смотрят на мир, на происходящее через призму литературы: литературные произведения являются для них меркой, образцом оценки жизненных ситуаций. Во-вторых, прямые отсылки к литературным произведениям и авторам делают фильм и реплики героев за счет углубления смысла комичными и трагичными одновременно. В-третьих, существует невербализованный пласт схематических и типологических совпадений с произведениями русских классиков.

В рамках настоящего исследования методом сплошной выборки был составлен корпус единиц – прецедентных феноменов и связей – со средой-источником «русская литература» исследуемого кинофильма; он содержит 30 единиц. Частотность указанных единиц, как было отмечено выше,

обусловлена сюжетом. В данный корпус вошли прецедентные феномены разных типов (по характеру предъявления в киновысказывании):

- **вербализованные (11 ед.):** во-первых, антропонимы, имена персонажей русской литературы (3 ед.) и имена русских писателей (5 ед.); во-вторых, топонимы, реконструирующие детали биографий русских писателей (3 ед.);
- **невербализованные (4 ед.):** реконструкция литературного мотива (2 ед.) и литературная аллюзия (2 ед.).

Отдельный интерес представляет авторский подкорпус референций к творчеству и биографии А. С. Пушкина, который составляет 39 % от всего корпуса ПФ в кинофильме «Два дня» и является самым объемным относительно других авторских корпусов. Например, корпус ПФ, связанных с именем Л. Н. Толстого, составляет всего 3 ед., И. С. Тургенева – 4 ед., а пушкинский корпус насчитывает 15 ед. Как пишет В. А. Хорев, «творчество Пушкина решающим образом повлияло на формирование нашего языка, а, стало быть, – и на формирование нашего мышления, во многом определив то, чем мы сегодня являемся» [4, с. 4]. Таким образом, факты, оценки и явления, не будучи хронологически соотнесенными с биографией писателя П. С. Щегловитова, чья вымышленная история разворачивается во второй половине XIX в., становятся своеобразным пушкинским «подтекстом» высказывания А. Смирновой, бросая на экранное повествование причудливые тени.

Единицы авторского подкорпуса, связанного с А. С. Пушкиным, исходя из особенностей содержания и предъявления были классифицированы следующим образом:

1. Прямые номинации (3). Во-первых, упоминание Татьяны Лариной в сцене застолья, когда Пётр Сергеевич говорит: «Не бывает таких святых, как князь Мышкин, таких порядочных, как Татьяна Ларина». Образ Лариной используется для иллюстрации идеи о недостижимости и антиреалистичности, а потому вредности идеалов, навязанных русской литературой. Созданный Пушкиным образ высокодуховной женщины, иммигрировавший в массовое сознание в качестве положительной личностной характеристики, подвергается остракизму за формирование идеалов, обусловленных литературоцентричностью русского сознания.

Во-вторых, упоминается родовое имение самого А. С. Пушкина Михайловское как возможное место работы для Марии Ильиничны: «Ну почему обязательно в Москве?! В Михайловском. В Ясной Поляне. Там наверняка зарплата больше». В фильме оно фигурирует в контексте монетизации культурной значимости «солнца русской поэзии» на фоне писателя

«третьего ряда», что прямо соотносимо с ключевой проблемой фильма – дискуссией о цене и ценности культурного наследия. Подчеркивается идея столкновения реального и идеального, идеалов культуры и законов экономики.

В-третьих, имя крепостной Акулины, «унаследованное» от героини повести «Барышня-крестьянка» и принадлежащее в фильме той, с кем писатель Щегловитов состоял в браке. Важно отметить, что обе Акулины – эрзац-возлюбленные героев: Щегловитов всю жизнь продолжает любить Софью Дорн, а Алексей из пушкинской повести на самом деле влюблен в дочь помещика-соседа Лизу.

Таким образом, прямые номинации, связывающие действие фильма с пушкинским миром, с одной стороны, обосновывают подлинность мира Щегловитова, но в то же самое время обнажают условность пушкинского наследия, выхолощенного до хрестоматийных образов и фактов, размытых фикциональных отражений в посткультуре, одинаково оторванных от живых людей прошлого и настоящего.

2. Реконструкции мотива (2). Типологически некоторые элементы сюжета кинофильма «Два дня» схожи с произведениями Пушкина, однако детали или функции подобных «отражений» существенно различаются.

Прежде всего это часто встречающийся у Пушкина, уходящий корнями в мифопоэтическую традицию ряженья и распространенный в литературе со времен древнеримской паллиаты мотив переодевания («Барышня-крестьянка», «Дубровский», «Капитанская дочка» и т. д.), который воспроизведен в фильме А. Смирновой. Главные герои фильма «Два дня» меняют собственную одежду в зависимости от обстоятельств, изменяя не только внешний облик, но и характер. Так, заместитель директора по науке Мария Ильинична переодевается из костюма сотрудника музея в простую деревенскую одежду, чтобы подоить козу, трансформируясь из интеллигентной «барышни» в «крестьянку». Затем и заместитель министра Пётр Сергеевич переодевается из костюма федерального чиновника в обычную деревенскую одежду. Подобные переходы сопровождается смена языка и поведения персонажей, а также реконструкция отдельных пушкинских сцен: например, сцена знакомства Дроздова с биографией писателя-тезки напоминает сцены «обучения» Акулины-Лизы в «Барышне-крестьянке», к этой же повести отсылает и попытка Марии Ильиничны быть неузнанной в ином обличье (скрыться в сарае с козой). Наконец, финальная сцена признания Дроздовым своего реального статуса, с прямым обращением «Маша» типологически указывает на сцену раскрытия своей личности Дубровским перед Марией Троекуровой.

Все эти сцены, как правило, представляют собой зеркальное отражение пушкинского сюжетобразующего мотива, но у Пушкина переодевание

становится основой завязки конфликта, тогда как в фильме А. Смирновой именно переодевание служит цели разрешения / снятия имеющегося столкновения. Кроме того, мотив переодевания реализован через двойное кодирование в сцене с камео: актриса Анна Михалкова, ряженая в крестьянку Акулину, «не по сценарию» лузгает семечки посреди усадьбы – съемочной площадки.

Гораздо более серьезный пушкинский мотив дуэли («Выстрел», «Евгений Онегин») в сюжете романтической комедии А. Смирновой, в отличие от повести «Выстрел», оказывается полностью реализованным: Щегловитов выстрелом, убившим его соперника на дуэли, лишает жизни и себя (теряет возлюбленную, отказывается от состояния, удаляется в имение). Однако есть в комедии и отложенный выстрел – второй, которым Мария Ильинична угрожает гостям усадьбы, нарушающим нормы дворянского быта.

Следует отметить, что реализация пушкинского мотива выстрела и дуэли в кинофильме позволяет установить семантические границы между литературной дуэлью героев Пушкина и биографической (биография Щегловитова) – неслучайно Дроздов спрашивает: «Вы думаете, все так и было?»; а также между трагическими выстрелами золотого века русской культуры, преследовавшими защиту чести, и неуверенными выстрелами Марии Ильиничны, пытающейся оберечь достойное бытие усадьбы покойного писателя. Сама дуэль, по-пушкински воспроизведенная только в пересказе, роднит кино- и литературных дуэлянтов. В повести «Выстрел» растянутая на годы дуэль открывает Сильвио ценность и содержательность человеческой жизни; в фильме «Два дня» только состоявшееся на дуэли убийство заставляет Щегловитова открыться иной жизни (писательство, деторождение, благотворительность). При этом выход последнего из полка и отъезд в имение зеркально отражают бегство Евгения Онегина из деревни после убийства Ленского. Таким образом и у Пушкина, и в фильме Смирновой дуэль меняет жизнь и ценности ее участников, помогает им понять себя и мир вокруг.

3. Пушкинские аллюзии (≥ 4). Образ дворянина, описанный и сформированный в литературе А. С. Пушкиным, уже устоялся и для современного читателя / зрителя стал шаблоном, по которому оцениваются фикциональные образы, поэтому портрет вымышленного писателя середины XIX в. имеет множество соответствий с героями классика. Так, например, П. С. Щегловитова и пушкинских героев роднят общие увлечения: псовая охота, дуэли, интерес к масонству. По сюжету фильма главный герой Пётр Дроздов приезжает в имение тезки-писателя с целью «наведения порядка» в наследстве (не наследии!) русского писателя, подобно Евгению

Онегину, решавшему дела наследства в деревне своего покойного, хотя, как мы помним, достойного дяди. Эти герои, тяготящиеся жизнью в столице, встретят в деревне и свою любовь.

Все вышеперечисленные единицы, располагая потенциалом прецедентности, безусловно, не являются в фильме центральными. Однако они обладают ценностной значимостью, расширяют семантическое (узнавание) и комическое (несоответствие) пространство смыслов кинокартины, создают в фильме отдельный план содержания, позволяя понимать киновысказывание на надсюжетном уровне. Режиссеру фильма было важно вписать фикционального писателя в литературный канон, обнаружив тем самым некоторую условность последнего, расширяя одновременно заданные жанровые рамки романтической комедии. В фильме «Два дня» речь идет не о мелодраматическом столкновении двух характеров в шаблонных обстоятельствах, но о культурной драме, вскормленной литературоцентричной русской культурой. Рефлексируя на тему сакрализации русским интеллигентским сознанием литературного мифа, режиссер обозначает проблему и даже трагедию русского культурного сознания, воспринявшего мир литературы слишком всерьез, ориентирующегося в идеалах прошлого, но не умеющего пребывать в настоящем. Эту идею подчеркивают картины неустроенного быта заместителя директора Марии Ильиничны и внутреннего бытия работников музея и их наивные попытки вписаться в требования сегодняшнего дня.

Практическая ценность результатов данного исследования состоит в том, что включение фильма «Два дня» в материал курсов РКИ по лингвострановедению может быть перспективно для иллюстрации отношения русского народа к литературе, важности последней для понимания контекста других видов культуры и повседневного общения, для более глубокого понимания изучаемых литературных произведений, знакомства с понятием литературоцентризма, а также как источника комического (не ниже уровня В2).

Список литературы

1. *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. Изд. 7-е. М.: Издательство ЛКИ, 2010. 264 с.
2. *Караулов Ю. Н.* Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы: Доклады советской делегации на VI конгрессе МАПРЯЛ. М.: Русский язык, 1986. С. 105–126.
3. *Кондаков И. Ю.* По ту сторону слова. Кризис литературоцентризма в России XX–XXI вв. // Вопросы литературы. 2008 № 5. С. 5–44.
4. *Хорев В. А.* Пушкин и славянские литературы // Славянский альманах. 2000. № 1999. С. 4–11.

УДК 808.5

РИТОРИЧЕСКИЕ КОДЫ ПУШКИНСКИХ ТЕКСТОВ В ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Е. С. Ступина

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова
stupina.ek@mail.ru

Строчки из произведений А. С. Пушкина часто используются в современном политическом дискурсе. Пушкинские произведения известны подавляющему большинству российского населения, поэтому обращение к ним, намекающее на единство народа и власти, закономерно. Политик должен рассчитывать на широкую аудиторию, способную дешифровать заложенный код. У слушающих возникает ощущение загадки, «интриги». Разгадывание приносит удовольствие, с одной стороны, и аккумулирует внимание на заявленной проблеме, с другой стороны. Риторические высказывания строятся на расхожих суждениях, что влияет на чувственную реакцию со стороны электората. Этими механизмами моделирования эмоций пользуются многие политики. В публичной речи российского президента звучат известные строчки великого поэта для демонстрации приверженности к тем общим культурным ценностям, культурным кодам, которые объединяют все народы и национальности. Распространенность пушкинских текстов в выступлениях политиков объясняется интересом к личности поэта. Часто пушкинские произведения реализуют риторический код манипуляции и выступают значимым смысловым акцентом в воздействующей стратегии. Просветительная деятельность, в которую вовлечены политики, образует риторический код расширения. Риторический код иронии, создаваемый в речи благодаря отсылкам к произведениям, раскрывает новые аспекты в восприятии текста, влияет на целостное понимание внутритекстовой информации. Для осознания смысла речи следует понимать, какие риторические коды «закладываются» создателем текста и как эти коды могут быть дешифрованы.

Ключевые слова: риторический код, культурный код, знак, риторический прием, ирония.

Rhetorical Codes of Pushkin's Texts in Political Discourse

Ekaterina S. Stupina

Linguistic University of Nizhny Novgorod
stupina.ek@mail.ru

Lines from the works of Alexander Pushkin are often used in political discourse. Pushkin's works are known to the vast majority of Russian population, so addressing the texts means hinting at the unity of the people and the government. A politician must count on a wide audience capable of deciphering the underlying code. The listeners get a feeling of mystery, "intrigue." Solving it brings pleasure, on the one hand, and accumulates attention on the stated problem, on the other hand. Rhetorical statements are based on popular opinions, which influences the emotional reaction of the electorate.

Many politicians use these mechanisms for modeling emotions. In the public speech of the Russian President, famous lines of the great poet are heard to demonstrate commitment to those

common cultural values, cultural codes that unite all peoples and nationalities. The prevalence of Pushkin's texts in the speeches of politicians is explained by interest in the personality of the poet. Often Pushkin's works implement a rhetorical code of manipulation and act as a significant semantic accent in the influencing strategy. The educational activities in which politicians are involved constitute the rhetorical code of expansion. The rhetorical code of irony, created in speech thanks to references to works, reveals new aspects in the perception of the text and affects the holistic understanding of intratextual information. To understand the meaning of speech, one should understand what rhetorical codes are "laid down" by the creator of the text and how these codes can be deciphered.

Key words: rhetorical code, cultural code, sign, rhetorical device, irony.

Творчество Пушкина является значимым для каждого русского человека с самого детства. Мы читаем его сказки, драмы, повести, учим стихи. Слова этого великого человека остаются в памяти на долгие годы. Люди вспоминают знакомые строчки для подтверждения мысли, для украшения речи, для того чтобы сигнализировать: мы являемся носителями русской культуры, наши ценности неизменны. Упоминаемые цитаты становятся частью единого культурного кода.

Культурный код организует всю информацию, которую вбирает человеческая культура, в систему морально-нравственных, этических, поведенческих и других компонентов – знаков. Эти знаки выражены в слове, изображении, звуке.

Ролан Барт подчеркивает, что культурный «код» – «это перспектива цитации, мираж, сотканный из структур...; порождаемые им единицы... это осколки чего-то, что уже было читано, видно, совершено, пережито: код и есть след этого уже» [1, с. 45]. Но не каждый адресат способен истолковать все «осколки», как любой интернет-пользователь не будет бессистемно загружать информационные страницы. Например, если в качестве кодовых элементов речи использовать реминисценции из произведений русских писателей-классиков, то обнаружить скрытую цитацию сможет лишь такой адресат, который не только хорошо знает содержание цитируемых произведений, но и сам может частично воспроизвести тексты, в ином случае первичный поиск нужного информационного ресурса будет безуспешен.

Есть коды, имеющие широкий круг адресатов (например, культурные коды нации, язык как код), а есть коды для узкого круга (например, коды, сформированные в определенной семье: в первую субботу месяца все члены семьи собираются за столом). Заданная когнитивная информация закладывается в основание кода как отдельной личности, так и нации в целом.

Семиотические, семантические смысловые, исторические знаки выступают элементами культурного кода. Риторические приемы, композиционные особенности текста, жанровые черты становятся знаками риторического кода. Знаками могут выступать любые языковые единицы, которые при определенных комбинациях способны аккумулировать прагматические смыслы.

Цитаты из пушкинских произведений, реминисценции из них выступают частью таких риторических кодов. Особый смысловой и воздействующий эффект приобретают подобные знаки в публичной речи современных политиков.

Например, в речи российского президента часто звучат строчки из произведений великого поэта для демонстрации приверженности к общим культурным ценностям. Так, на открытом уроке «Разговоры о важном» В. В. Путин цитирует стихотворение «Памятник» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный, к нему не зарастет народная тропа...») в качестве подтверждающего иллюстративного элемента в размышлении об общественном признании, которое становится основой для служения общественным интересам, служения Отечеству. В данном случае наблюдается реализация манипулятивной стратегии, основанной на неточной интерпретации первичной идеи. Тема поэта и поэзии, заявленная в стихотворении, раскрывается с точки зрения ответственности поэта перед обществом, понимания «надмирности поэта, которая далее ощущается в каждой строфе» [10, с. 153]. В. С. Непомнящий считал, что это произведение о судьбе поэта, а не о достижениях перед потомками [6]. Исследователи отмечают «пренебрежение лирического героя к интересам и волнениям обывденной жизни» [9, с. 61]. Таким образом, в речи политика мы видим намеренное нарушение закона тождества, «согласно которому каждая мысль, которая приводится в данном умозаключении, при повторении должна иметь одно и то же определенное, устойчивое содержание» [5]. Обнаруживается установление связи между предполагаемым желанием поэтом общественного признания и необходимостью современникам настроить себя на служение обществу. Используемый союз *поэтому* устанавливает причинно-следственные отношения между данными тезисами, которые на самом деле логически не связаны. Упомянутое стихотворение становится лишь сигнальным бессодержательным в литературоведческом смысле элементом, от которого ритор отталкивается как от базового вечного символа, имеющего вольную интерпретацию. Цитата выполняет функцию смыслового трамплина для реализации риторического кода манипуляции.

Стоит сказать, что В. В. Путин упоминает произведения А. С. Пушкина в выступлениях в качестве усилительного элемента. Иногда президент парирует строчками, используя их в юмористическом контексте. Например, в 2019 г. премьер-министр Швеции Стефан Левен привел строчку из поэмы «Медный всадник», характеризуя отношения между двумя странами: «Отсель грозить мы будем шведу». Прагматика цитаты может быть расценена как провокационная, имеющая иронический подтекст. Путин отреагировал строчкой из другой поэмы – из «Полтавы»: «Ура! Мы ломим, гнутся шведы» [8]. Данное замечание относилось к игре в хоккей, то есть политик перенес разговор из политической сферы в сферу игровую. Президент сохранил идею сложных исторических отношений между нашими странами и одновременно подчеркнул значимость побед российского воинства, но показал, что в актуальном времени эти строчки больше подходят для спортивных состязаний, в которых наша команда нечасто побеждает. Мы видим, что цитаты из разных произведений Пушкина оказываются обоснованно связанными и составляют своеобразную риторическую мозаику, но при этом путинская реплика становится переводящей в тематическом отношении и снимающей напряжение в потенциально конфликтной ситуации. Таким образом, риторический код провокации, реализованный цитатой шведского руководителя, накладывается на риторический код смягчения, определяемый цитатой из «Полтавы».

Идеи прославления русской истории, русских правителей и осуждение предателей часто звучат в речи политиков. Транслировались эти мысли в том числе с помощью цитирования. В частности, вспоминается активная деятельность Петра I. Например, президент Путин вспоминал строчки из стихотворения «Стансы»: «То академик, то герой, то мореплаватель, то плотник, он всеобъемлющей душой на троне вечный был работник» [2]. В данной речи очевидно устанавливается смысловая параллель между временем правления Петра и настоящим временем. Цитата реализует риторический код подтверждения. Причем при цитировании автор упоминает имя Александра Сергеевича. Тем самым, во-первых, акцентируется внимание на авторитетном мнении Пушкина, во-вторых, усиливается риторическая позиция говорящего.

Стоит отметить, что иногда слова Пушкина включаются в речь политиков без упоминания автора. Цитата оказывается оторванной от основного контекста и начинает функционировать с трансформированным смыслом. Например, представитель России при ООН Василий Небензя, осуждая политику Запада в отношении Украины, где провозглашены идеи нацизма и русофобии, процитировал строчки из стихотворения «Признание»:

«Ах, обмануть меня не трудно!.. Я сам обманываться рад!» [11] В произведении лирический герой рассуждает о любви, пребывая в любовном самообмане. Российский дипломат с помощью данной цитаты говорит о самообмане европейских глав правительств, но в плане политической недалёковидности. Пушкинский текст, представляющий «признание в легкой, платонической влюбленности, не имеющей ничего общего с бурными страстями, обретениями и потерями», полон самоиронии, насыщен преувеличенными до комичности излияниями в чувствах [7, с. 120]. Шлейф иронии, заимствованный из первоисточника, сохраняется в прагматике речи Небензи. Слова из стихотворения становятся элементом, подтверждающим мысль об очевидных заблуждениях. Мотив горькой иронии, предполагающий печальный исход подобной политики, прослеживается благодаря композиционному расположению цитаты в конце выступления. Таким образом, реализованным оказывается риторический код иронической констатации, в основе которой «лежат содержательные типы несоответствия между данным и должным положением дел» [4, с. 452]. В речи актуализируется мысль о наблюдении, балансирующем между неизбежностью принятых решений и горькой насмешкой над непониманием фатальных перспектив.

Иногда цитата становится усилителем при оборонительном или обличительном подходе в общении. Например, сенатор Людмила Нарусова ответила на предложение Дмитрия Медведева запретить возвращаться в страну уехавшим из России после начала военных действий на Украине фразой из стихотворения «Послание цензору»: «Ужели к тем годам мы снова обратимся?» [3]. Обращение к данной строке усиливает мысль о проведенной параллели между современностью и тем периодом в истории, когда, по словам парламентария, «инакомыслящих или просто мыслящих» объявляли врагами общества и государства. Подобное использование цитаты воспроизводит тактику апеллирования к мыслям известных личностей, усиливающую эффект негативного сравнения. Очевидная установка, связанная с личными мотивами Людмилы Нарусовой, обусловлена неприятием инициативы заместителя председателя Совета безопасности. При этом стихотворение Пушкина, направленное против цензора Александра Степановича Бирукова, имеет выраженный сатирический характер, которой в данном случае абсолютно нивелирован. Здесь поднимается вопрос о намеренном расширении понятия «предательства Родины» в контексте юридических норм, конституционных прав и сложной внешнеполитической ситуации. Риторический код пейоративного усиления увеличивает убедительность эмоциональной оценки, подчеркивает

заинтересованность в поднимаемом вопросе и встраивается в общую формулу речевой агрессии.

В основе реализации риторического кода лежит комбинация смысловых элементов, реализованных в речи с помощью выразительно-изобразительных приемов, отсылок, обращений, экспрессивного синтаксиса, повышенной эмоциональности. Использование цитат из произведений А. С. Пушкина становится основанием для разных убеждающих стратегий и тактик. Слова Пушкина являются ключевыми знаками, определяющими чувственно-эстетическое восприятие речи. Риторический код, создаваемый в речи благодаря отсылкам к произведениям, раскрывает новые аспекты в восприятии текста, влияет на целостное понимание внутритекстовой информации. Для осознания смысла речи следует понимать, какие риторические коды закладываются создателем текста и как эти коды могут быть дешифрованы.

Список литературы

1. *Барт Р. S/Z*. Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
2. Вручение медалей Героя Труда и Государственных премий // Портал «Президент России», 12.06.2022 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/transcripts/speeches/68650>(дата обращения: 25.02.2024).
3. «Дима часто допивал за гостями из рюмок»: Обиженная на Путина сенатор Нарусова решила вспомнить грехи Медведева // RIA city (Санкт-Петербург), 04.10.2023 [Электронный ресурс]. URL: <https://ria.city/spb/361422060/> (дата обращения: 25.02.2024).
4. *Карасик В. И.* Комическая констатация: содержательные типы // Коммуникативные исследования. 2023. Т. 10. № 3. С. 443–455
5. *Кондаков Н. И.* Логический словарь-справочник. 2-е изд., исправл. и доп. М.: Наука, 1975. 721 с.
6. *Непомнящий В. С.* Двадцать строк (Пушкин в последние годы жизни и стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный») // Вопросы литературы. 1965. № 4. С. 132–133.
7. *Овчинников М. А.* Творцы русского романа. Вып. 1. М.: Музыка, 1988. 159 с.
8. Путин ответил шведскому премьеру строками из «Полтавы» // РИА Новости, 09.04.2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://ria.ru/20190409/1552520889.html> (дата обращения: 25.02.2024).
9. *Седова Г. М.* События лета 1836 г. и стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2008. Сер. 9. Вып. 4. Ч. II. С. 57–66.
10. *Сурат И. З.* Жизнь и лира. О Пушкина: статьи. М.: Кн. сад, 1995. 192 с.
11. «Я сам обманываться рад»: кому Небензя ответил Пушкиным // Газета.ру, 31.10.2018 [Электронный ресурс]. URL: https://www.gazeta.ru/politics/2018/10/31_a_12041575.shtml (дата обращения: 25.02.2024).

УДК 821.161.1 : 069.01

МУЗЕИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ А. С. ПУШКИНУ, ЗА РУБЕЖОМ**М. Л. Ёлкина**Российская академия живописи,
ваяния и зодчества Ильи Глазунова
maiolika@yandex.ru

Статья посвящена истории создания музейных организаций и коллекций музеев, посвященных Пушкину, за границей – в Бродзянах (Словакия), Маркучяе (Вильнюс) и турецкой Анталье. Каждый из музеев представляет интерес с точки зрения причин и целей его создания. История литовского музея связана непосредственно с сыном поэта Григорием, чья жена, Варвара Алексеевна, унаследовала поместье Маркучяй, в котором они жили до своей смерти. В 1948 г. там был открыт первый за пределами России литературный музей Пушкина. Музей поэта в словацкой деревне Бродзяны, расположенный в поместье XVII в., был открыт в 1979 г. и изначально создавался как научный центр по изучению русско-словацкого литературного наследия. Однако по своему содержанию это мемориальный музей: здесь, в качестве жены владельца поместья барона Фризенгофа, более 30 лет своей жизни провела сестра жены поэта, Александра Николаевна Гончарова. Недавно открывшийся (в 2019 г.) литературный музей поэта в турецкой Анталье представляет собой центр по продвижению русской культуры и примечателен тем, что расположен в единственной стране, которую посетил поэт за пределами Российской империи.

Ключевые слова: литературные музеи за рубежом, пушкинские места за рубежом, Маркучяй, Бродзяны.

Museums Devoted to Pushkin Abroad**Maria L. Elkina**Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture
maiolika@yandex.ru

The article is devoted to the history of creation of museums and museum collections, dedicated to Pushkin's memory abroad – in Brodzyany (Slovakia), Markuchay (Vilnius) and Turkish Antalya. Each of them is of a special interest. The story of the Lithuanian museum is directly connected with the poet's son Grigory, whose wife, Varvara Alexeevna, inherited the Markuchay estate, where they lived till the end of their lives. In 1948 a museum was opened there, which came to be known as the first literature museum after Pushkin outside Russia. The museum in Slovak village Brodzyany, located in the 17th century estate, was opened in 1979 and initially was established as a scientific centre for studies of Russian-Slovak literature heritage. However, if fact it is a memorial museum: more than 30 years here lived Alexandra Nikolaevna Frienzengof, who was Pushkin's sister-in-law and a wife of baron von Frienzengof, the owner of the estate. Recently opened (in 2019) literature museum in Antalya represents a centre for the promotion of Russian culture. It is distinguished by the fact that it is located in the only country Pushkin managed to visit outside the Russian Empire.

Key words: literature museums abroad, Puskin's places abroad, Markuchay, Brodzyany.

Гений А. С. Пушкина был признан не только в России, но и за ее пределами. Первый пушкинский музей был создан в Париже почитателем его таланта и коллекционером А. Ф. Отто-Онегиным, собрание которого в 1928 г. было передано Российской академии наук и стало важной составляющей Пушкинского Дома в Санкт-Петербурге [2]. Во второй половине XX в. целых два литературно-мемориальных комплекса, связанных с именем Пушкина, открыли свои двери для посетителей: в словацком местечке Бродзяны и в Маркучяе, расположенном на окраине Вильнюса. История обоих музеев крайне интересна прежде всего их непосредственным отношением к личности поэта: в Бродзянах (Бродянах) около 40 лет жила старшая сестра жены Пушкина Александра Николаевна Фризенгоф (урожденая Гончарова), которую Наталья Николаевна навещала вместе с семьей и к которой была крайне привязана. В усадьбе Маркучяй жил сын Пушкина Григорий Александрович со своей женой, которая и получила усадьбу в качестве приданого. Эти мемориальные музеи, хотя и расположены вдали от родины поэта, продолжают хранить дух эпохи и память о Пушкине, и это делает их ценными не только для исследователей и ценителей творчества поэта, но и для всех любителей русской истории и литературы.

Музей «Бродзяны» расположен в 140 километрах к северо-востоку от Братиславы, в живописной долине реки Нитры, в селе с одноименным названием, где после отъезда из Петербурга и до самой смерти жила сестра жены Пушкина Александра Николаевна Фризенгоф (Гончарова). О значении этого музея можно судить благодаря найденным в Словакии материалам, принадлежавшим свояченице Пушкина, а также по книге Н. А. Раевского «Портреты заговорили» [8]. После окончания Второй мировой войны Бродзянский замок, где в свое время находилось много привезенных из России или же связанных с нею вещей (рисованных портретов, альбомов с семейными фотографиями, акварелей, гравюр, книг, писем и т. д.), в том числе и относящихся к Пушкину, долго пустовал, разрушался, стал жертвой варварского отношения к историческому наследию «господствовавших классов» в период 50-х гг. XX в. В 60-е гг. кафедра русского языка и литературы Университета им. Коменского (Братислава) и Областной краеведческий музей в городе Топольчаны выдвинули идею основать музей словацко-русских литературных и культурных связей в историческом замке в Бродзянах. Сейчас он отреставрирован и в нем размещается Литературный музей А. С. Пушкина, открытый в 1979 г., когда отмечалось 180-летие со дня рождения поэта.

Кто же конкретно занимался поиском материалов и созданием музея? Это выдающийся лингвист и руководитель Русского семинара в Университете им. Коменского А. В. Исаченко, а также его ассистент и в будущем прославленный переводчик Я. Ференчик. Именно они привезли из покинутого замка в Братиславу картины, альбомы, мелкие вещицы. Тогда это было сенсацией в культурном мире Словакии. Профессор Юрай Копаничак, заведующий кафедрой русского языка и литературы философского факультета Университета им. Коменского, во второй половине 60-х гг. прошлого века разработал концепцию музея как литературного, посвященного словацко-русским культурным связям. Именно его идея легла в основу экспозиции, открытой в 1979 г., когда была произведена реставрация и реконструкция замка. С июля 2000 г. музеем руководит словацкое национальное культурно-просветительное общество Матица Словацкая и официально он стал называться «Славянский музей им. А. С. Пушкина Бродзяны» [9].

Сам замок, первые упоминания о котором восходят еще к XI в., в XVII столетии был перестроен в ренессансном стиле, а потом неоднократно реконструировался. В 1846 г. его купил Густав фон Фризенгоф, дипломат, служивший в австрийском посольстве в Петербурге. Куплен он был на имя первой его жены Наталии Ивановны (урожденной Ивановой) – действительной или названной кузины сестер Гончаровых. Позже, начиная с 1852 г., в том же замке долгое время жила родная сестра Натальи Николаевны Пушкиной-Ланской – Александра Николаевна Гончарова, ставшая второй женой овдовевшего Густава Фризенгофа. В разные годы к ней приезжали в Бродзяны братья, Наталья Николаевна, дети поэта и, есть основания полагать, многие русские знакомые, в том числе и близко знавшие Пушкина. В силу сложившихся обстоятельств Бродзянский замок стал местом сосредоточения русских культурно-исторических ценностей, накоплению которых способствовали и Наталия Ивановна Фризенгоф (Иванова), и Александра Николаевна Фризенгоф (Гончарова).

Известнейший исследователь-пушкинист Николай Раевский, внесший огромный вклад в открытие Бродзян как уникального музея и разыскавший ряд утраченных ранее реликвий [7; 8], принадлежавших тем или иным людям из ближнего круга поэта, лично побывал в замке, встретился с потомком Александры Фризенгоф и подробно описал эту встречу в своем труде. Примечательно то, каким образом ему довелось узнать о существовании Бродзян: однажды (это было в 1933 г.), собирая грибы в лесу недалеко от деревни Вшеноры (в тогдашней Чехословакии), он повстречал старую даму, оказавшуюся внучкой одного из братьев Натальи Николаевны

Пушкиной. От нее он узнал, что в Словакии живет дочь Александры Николаевны Гончаровой, герцогиня Ольденбургская, что престарелая герцогиня хорошо помнит свою тетку, что в замке есть альбом, принадлежавший Александре Николаевне, и в нем карандашный портрет вдовы Пушкина [8, с. 13]. Адрес дама называть отказалась, и лишь в 1937 г. ученый смог найти нужную информацию и, списавшись с хозяином замка, лично приехать туда. Как пишет сам Раевский, «из числа лиц, пишущих о Пушкине, я был единственным, который видел замок Бродзяны таким, каким он был при жизни Александры Николаевны и приезжавшей к ней в гости Натальи Николаевны» [8, с. 54]. Поэтому особенный интерес представляют его заметки в отношении замка, его интерьеров, а также парка вокруг него: «Утром, как и накануне, солнечно, но холодно – весна в этом году запоздала. После кофе Вельсбург (тогдашний владелец замка, потомок Фризенгофов) пригласил меня пройтись по парку. Он невелик, но красив. Хорошо распланирован в английском вкусе и немного напоминает Павловск. Старые толстые деревья – липы, дубы, ясени, вязы, лужайки с видами на замок. Немного позднее здесь зацветет сирень. Не помню, где я еще видел такие огромные кусты. Вероятно, им не менее ста лет. Может быть, любуясь ими, Александра Николаевна когда-то вспоминала гончаровское имение – Полотняный Завод. И небольшая белая беседка с ампирическими колоннами, можно думать, построена по ее желанию или по просьбе первой жены Фризенгофа Наталии Ивановны – в Средней Европе ампирических построек почти нет. Замок – охряно-желтое трехэтажное строение – не очень велик и совсем не роскошен. Скромная резиденция небогатых помещиков. Не зная архитектуры, вида здания описывать не берусь. Оно красиво, но единого стиля, во всяком случае, нет. Создавался замок на протяжении многих веков. Некоторые помещения нижнего этажа, по преданию, построены еще в одиннадцатом столетии, главный корпус, вероятно, в семнадцатом, другая часть в половине восемнадцатого, а библиотечный зал пристроен уже в девятнадцатом. В нижнем этаже помещается апартамент для гостей и службы, во втором – жилые комнаты. В третьем я не был, кажется, сейчас там живет прислуга» [8, с. 40].

С кем же именно связан замок Бродзяны и его экспонаты? В первую очередь это Александра Николаевна, чью связь с именем Бродзяны можно отсчитывать со дня ее знакомства с его владельцем, Гюставом Фризенгофом, в 1839 г. Во время своего пребывания в Петербурге он со своей женой, кузиной сестер Гончаровых по линии тети Загряжской, часто гостил у них и был в прекрасных отношениях со всеми членами семьи. Однако в 1850 г. его жена умерла. Пока она болела, сестры Гончаровы – Наталья

и ее старшая сестра Александра – ухаживали за ней. Это произвело впечатление на Фризенгофа, и через некоторое время после смерти жены он сделал Александре предложение. Таким образом, Александра Николаевна Гончарова, которой уже было за сорок, в 1852 г., с разрешения двора, стала второй женой Густава Фризенгофа. Наталья Николаевна очень беспокоилась, что женитьба Фризенгофа на ее сестре может не состояться, но все завершилось благополучно, хотя за несколько лет до замужества Александра Николаевна очень пессимистично смотрела на свое будущее. «Что касается меня, то я живу и прозябаю, как всегда, – писала она брату Дмитрию в конце 1847 г. – Годы идут и старость с ними, это печально, но верно. Ничто не вечно под луною, и все иллюзии исчезают» [6, с. 32]. Уже не верила Александра Николаевна в какие-либо перемены своей жизни к лучшему, однако это произошло. После скромной свадьбы в Петербурге она, по-видимому, осенью того же года выехала с мужем и осиротевшим Грегором (сыном Фризенгофа от первого брака) в Австрию, увозя с собой из России любимые книги, ноты, альбомы с портретами близких и другие дорогие сердцу вещи [1, с. 87]. Вероятно, уставшая от светской суеты, переживаний и длительного жизненного неустройства, Александра Николаевна была рада осесть в тихих, окруженных невысокими зелеными Трибечскими горами Бродзянах, оказаться вдали от шума больших городов, среди чарующей природы, в одном из живописных мест Словакии. И хотя ей приходилось порой жить не только в Бродзянах, но также и в Вене, имении зятя Эрлаа и других местах, именно с Бродзянами прежде всего связана ее почти сорокалетняя жизнь вдали от родины. Александра Николаевна волей судьбы оказалась многолетней хранительницей того, что вывезла из России и что получила от русских знакомых, а также архива своей родственницы и первой жены Фризенгофа [1, с. 69].

В 1854 г. у Александры Николаевны родилась дочь, которую назвали Наталией. Дочь унаследовала многие черты матери: сильный характер, неуравновешенность, замкнутость. С дочерью, крещенной в православной церкви, большой близости у Александры Николаевны не было, но она любила ее и делала для ее воспитания все, что могла. Наталия Фризенгоф знала пять языков, проявляла интерес к поэзии, музыке и особенно живописи. Последней она училась в Мюнхене и стала незаурядной художницей; она любила привлекать в свое имение даровитых, но бедных художников и со временем превратила Бродзяны в небольшой культурный центр [1, с. 91]. Помимо прочего, она принимала самое активное участие в общественно-культурной жизни Бродзян: по вечерам устраивала публичные концерты и театральные представления, сама читала просветительские

лекции, организовала в деревне больницу и приют для престарелых и сирот. Летом по вечерам перед замком нередко играл цыганский оркестр, собиралась и танцевала бродзянская молодежь в словацких национальных костюмах.

В 1876 г. Наталия Фризенгоф вышла замуж за герцога Антуана-Готье-Фредерика-Элимара Ольденбургского (1844–1895), в котором текла кровь многих европейских династий, в частности шведских королей. Таким образом юная баронесса стала герцогиней. Когда в связи со сложной финансовой ситуацией барон Фризенгоф был вынужден продать замок, его купил муж Наталии принц Элимар Ольденбург. Муж был тихим и мечтательным человеком, значительно старше нее, сочинял стихи и музыку, аккомпанировал молодой жене при пении. У Наталии и Элимара Ольденбургов родилось двое детей – сын Александр и дочь Фридерика. Мать была далека от них и непомерно баловала, поэтому воспитывала детей Александра Николаевна. В замке воссоздана комната Наталии Фризенгоф с некоторыми атрибутами ее повседневной жизни.

Сын Фризенгофа от первого брака с Наталией Ивановной, Грегор, стал относительно известен благодаря занятиям наукой, метеорологией, организации пожарной службы. Он также был словацким патриотом, писавшим на словацком языке, хотя был сыном австрийца и русской. Грегору Фризенгофу принадлежит несколько книг и множество статей по метеорологии и сельскому хозяйству, которые публиковались на словацком, немецком и венгерском языках. Имя Грегора Фризенгофа мы находим среди основателей Матицы словацкой (1863) – первой общенациональной словацкой культурно-просветительской организации [1, с. 95]. В усадьбе есть кабинет с принадлежавшими ему вещами.

Примечательно, что в доме Фризенгофов в определенной мере сохранялись русские порядки, готовились русские блюда [1, с. 88]. Александра Николаевна активно поддерживала связь с русскими родственниками и знакомыми, переписывалась с ними и встречалась. В Бродзянах не раз бывали братья Александры Николаевны, дети Пушкина, Наталья Николаевна Пушкина-Ланская и ее дети от второго брака, П. П. Ланской и др. На одной из дверей дома остались отметины роста членов семей Фризенгофов, Пушкиных и Ланских. Они показали, что Наталья Николаевна для своего времени была женщиной довольно высокой – 173 см. Рост Пушкина при этом был около 166 см. Отметки на двери позволили судить и о росте детей поэта – Н. А. Дубельт (173 см) и А. А. Пушкина (174 см). Между прочим, из надписи на двери выяснилось, что младшая дочь Пушкина помимо 1862 г. была в Бродзянах еще в 1858 г., а ее старший брат

посещал их в 1858 и 1868 гг.; что Н. Н. и П. П. Ланские заезжали к Александре Николаевне в 1863 г., по-видимому по дороге в Россию [1, с. 126].

Фризенгофы прожили вместе 37 лет, казалось бы, совершенно безмятежно, однако, несмотря на все внешнее благополучие, Александра Николаевна часто бывала грустна и неразговорчива и становилась особенно меланхоличной, когда речь заходила о дуэли Пушкина. По словам ее дочери, ее никогда не видели смеющейся [1, с. 90]. Первым (в 1889 г.) скончался Густав Фризенгоф, а вскоре, 9 августа 1891 г., не стало и Александры Николаевны. Оба они были похоронены на бродзянском кладбище. В последние годы жизни баронесса не могла ходить, и ее возили на прогулки по парку в коляске. Глядя на вековые буки, могучие платаны, широко раскинувшие ветви каштаны и клены, она, очевидно, вспоминала парки Полотняного Завода, Яропольца и Михайловского. Может быть, с воспоминаниями о родине было связано несколько необычное завещание Александры Николаевны, чтобы ее похоронили в гробу, устланном дубовыми листьями, которое и было выполнено. В 1894 г. останки Ольденбургов перенесли в семейный склеп, составляющий нижнюю часть часовни, построенной Наталией Ольденбург на склоне горы неподалеку от замка. Гору эту по ее же распоряжению засадили лесом. На вершине же горы по желанию герцогини возвели летний замок, так называемый Вавилон, в котором она позже часто уединялась и ночевала одна, охраняемая своими любимыми собаками. Крыша замка была застеклена, герцогиня любила засыпать, глядя на звезды. После смерти отца, матери, а затем и мужа (1895 г.), который также похоронен в фамильной усыпальнице, Наталия Ольденбург до самого конца 30-х гг. XX в. осталась единственной хранительницей всех тех культурных ценностей, которые остались в Бродзянском замке. Берегла бродзянские реликвии герцогиня добросовестно. И хотя она была далека от русской истории и культуры, в значительной мере именно благодаря ей сохранились многие пушкинские реликвии.

Наследие Фризенгофов крайне интересно и включает в себя как переписку, так и многочисленные артефакты. Бродзяны были освобождены от гитлеровских оккупантов Советской армией 2 апреля 1945 г. Советские ученые-пушкинисты предупредили военное командование о том, что в Бродзянах может находиться ценный с культурно-исторической точки зрения архив, и это было принято во внимание. До весны 1945 г. все личные вещи свояченицы Пушкина, вывезенные из России и перешедшие по наследству к Наталии Ольденбург, а затем к ее потомкам, находились в Бродзянах. Были или нет у Александры Николаевны какие-либо рукописи или письма Пушкина, неизвестно. Исключить такой возможности нельзя,

хотя доводов в пользу подробного предположения пока нет. Есть сведения, что перед смертью Александра Николаевна сожгла многие свои бумаги. Впоследствии так же поступила ее дочь, поручив это своей камеристке Анне Бергер, которая и рассказала об этом [1, с. 100]. Если такая судьба могла постигнуть интимную переписку, то трудно представить, чтобы эти образованные женщины предали огню рукописи поэта.

Кое-что из рукописного наследия Александры Николаевны все же сохранилось. В Бродзянах уцелели и некоторые ценные портреты, рисунки и другие предметы, принадлежавшие первой жене Фризенгофа и ее приемному отцу или воспитателю де Местру. В конце Второй мировой войны в оставленном владельцами имении Бродзяны на какое-то время были размещены румынские солдаты, которых мало заботила судьба находившихся в нем вещей, бумаг и книг. После их ухода усадьба надолго опустела. В 1946–1947 гг. разбором уцелевших книг, рукописей и иконографических материалов занимались преподаватели Братиславского университета. В результате было сделано несколько интересных находок: автограф стихотворения Жуковского «Мотылек и цветы», записанного им в альбом Н. И. Ивановой, портреты Вяземского, Карамзина и др. В то же время было выявлено письмо Густава Фризенгофа к брату Адольфу от 7 марта 1837 г. с подробным сообщением о дуэли Пушкина, сведения о которой поступили в Италию из Петербурга от Е. И. Загряжской, сестры тещи Фризенгофа. Кое-что из находившихся там материалов (переписка Г. Фризенгофа с братом, женой, дочерью, его личные документы, корреспонденция А. Н. Фризенгоф, стихотворения Г. и А. Н. Фризенгофов, написанные для внучки, их письма к дочери, два альбома фотографий А. Н. Фризенгоф, портреты маслом А. Н. Гончаровой, Н. И. Фризенгоф, литографированные портреты де Местра, Дантеса-Геккерна, а также семейные фотографии Гончаровых и Пушкиных) еще в 1947 г. было передано Союзу писателей СССР и затем поступило во Всесоюзный музей А. С. Пушкина в Ленинграде и Пушкинский Дом. Все остальное должно было находиться в Словакии.

Торжественное открытие музея состоялось 15 ноября 1979 г. Экспозиция этого уникального музея, носящего имя русского поэта и в значительной мере посвященного ему, которую подготовила Матица словацкая при содействии ряда советских учреждений, своеобразна. Ее составляют три раздела. Центральное место занимает собственно пушкинский раздел, размещенный в трех комнатах и большом зале на втором этаже. В нем две части. Три комнаты замка, где жила Александра Николаевна, отведены под мемориальную экспозицию, дающую представление об укладе

ее жизни, вкусах и интересах. В самих комнатах многое напоминает о Пушкине. Помимо подлинной мебели и личных вещей Александры Николаевны (иконы, фарфор, именные печатки и т. д.), в них можно увидеть множество ее альбомов с изображением всех членов семьи Пушкина, его родственников и знакомых, настенные портреты Александры Николаевны, Натальи Николаевны, Карамзина, Вяземского, Жуковского, А. Тургенева, И. Гончарова и др. Особенно ценным считается акварельный портрет Натальи Пушкиной работы Гау, где она запечатлена в тридцатилетнем возрасте. Его хранят в затененной комнате за бархатными шторами.

В книжном шкафу вместо утраченных русских книг, принадлежавших А. Н. Фризенгоф, стоят около 200 дубликатов из оказавшегося в Чехословакии книжного собрания А. Ф. Смирдина. Там же находится ставшая экспонатом дверь с пометками роста жены и детей Пушкина, о которой говорилось выше. В шкафу представлен гербарий из михайловских рощ и лугов, собранный в августе 1841 г. Тем летом в Михайловском жила с детьми вдова поэта Наталья Николаевна; гостила у нее перед отъездом в Вену и чета Фризенгофов. Собираением трав и цветов увлекались все: дети Пушкина, сестры Наталья и Александра, Наталия Фризенгоф. Под каждым гербарным листом указано, когда и кто нашел цветок. Гербарий Наталия Фризенгоф увезла с собой в Бродзяны. Интересно, что по этому альбому, хранящему память о травах и цветах, ныне почти забытых, могли быть восстановлены цветники в мемориальных усадьбах Тригорского, Петровского и Михайловского [1, с. 85]. Также в шкафу хранятся небольшие настольные часы – подарок императрицы на свадьбу Александры Николаевны и барона Фризенгофа [8, с. 40]. В одной из мемориальных комнат стоит старинный рояль с нотами, вывезенными Александрой Николаевной из России и, возможно, бывшими в квартире на Мойке.

Специальный пушкинский зал, примыкающий к мемориальным комнатам, посвящен жизни и творчеству поэта и восприятию его произведений в Словакии. В нем много портретов, книг, репродукций рукописей и рисунков Пушкина, иллюстрации к его произведениям, известный бюст поэта работы И. П. Витали, изображения многих пушкинских мест и т. д. Этот «пушкинский уголок» был создан сравнительно недавно, ибо при жизни Александры Николаевны имя поэта в Бродзянах не произносилось. Она считала эту тему слишком болезненной для сестры. Музей имеет литературно-исторический раздел, поскольку создавался как памятник взаимосвязям и взаимному влиянию русской и словацкой литератур с великоморавского периода до начала XX в. В пушкинском зале посетители видят

портреты и труды словацких переводчиков и исследователей Пушкина: Л. Штура, Я. Краля, А. Сладковича, С. Ваянского, Я. Есенского и др. Здесь представлены также бюсты А. С. Пушкина, П. И. Чайковского и П. О. Гвездослава – одного из самых знаменитых переводчиков Пушкина на словацкий язык. Бессмертный дух Пушкина на Словацкой земле – такова ведущая идея зала, его литературной экспозиции.

Пушкинская экспозиция закономерно переходит в зал, посвященный литературно-культурным связям Словакии и России в целом. Комплекс рассказывает посетителям об этапах исторических связей, о творческих и личных контактах русских и словацких авторов начиная от эпохи Кирилла и Мефодия до XX столетия. В вестибюле музея – скульптурный портрет первоучителей славянских. Таким образом, Пушкинский музей в Бродзянах является и мемориальным памятником, и литературно-историческим музеем, и частью национальной библиотеки.

Замок окружен двумя живописными парками (английским и французским), в тени которых отдыхали Наталья Гончарова-Ланская и ее дети, а в наше время их украшают бюсты словацких и русских поэтов.

Следующим важным зарубежным музеем, посвященным А. С. Пушкину, является имение Маркучяй, расположенное на окраине Вильнюса. История имения, в котором в наше время находится Литературный музей Александра Пушкина, восходит к 1867 г., когда у врача И. Годлевского Маркучяй купил Алексей Мельников, брат министра путей сообщения Российской империи Павла Мельникова. Существует рассказ о том, как в пути вдоль железной дороги Петербург – Вильнюс – Варшава А. Мельников обратил внимание на красоту Маркучяя и захотел построить здесь виллу. Дом и в самом деле появился и, более того, сохранился, хотя и с незначительными изменениями, до наших дней.

В 1875 г. Мельников подарил Маркучяй в качестве приданого своей дочери Варваре, когда та выходила замуж за Василия Мошкова. Брак не был счастливым и уже через два года закончился разводом. Знакомство Варвары с сыном великого русского поэта Григорием Пушкиным стало судьбоносным. Вспыхнувшая любовь не гасла, и в 1883 г. Варвара и Григорий в Вильнюсе обменялись кольцами, причем в той же церкви (церкви Параскевы Пятницы), где практически двумя столетиями ранее Пётр I крестил прадеда А. С. Пушкина Ганнибала. После свадьбы пара приезжала в Маркучяй летом 1899 г. Императорская академия наук с целью создания мемориального музея поэта выкупила у Пушкиных усадьбу Михайловское, в которой они постоянно проживали. После этого Варвара

и Григорий Пушкины окончательно перебрались в Маркучяй. Центральный дом имения, бывшую летнюю дачу, они приспособили для жизни и в зимнее время: была сложена печь, стены и потолок обиты тканью. В Михайловском Григорий прожил более 30 лет, бережно сохраняя там принадлежавшие отцу вещи: мебель, саблю, портреты, лампу... Впоследствии все это стало частью интерьера Маркучяя [1, с. 117].

В 1905 г., на 75-м году жизни, Григорий умер, а Варвара осталась в Маркучяе и прожила здесь до самой своей смерти в 1935 г. Правда, усадьба сильно пострадала во время Первой мировой войны: пропали личные вещи А. С. Пушкина, охотничьи трофеи Григория, сгорело несколько сдававшихся в аренду построек. Сама Варвара во время войны выехала в Петроград, и к моменту ее возвращения в Маркучяй сложилась уже совсем другая политическая ситуация: не стало Российской империи, а в результате ожесточенных боев за Вильнюс между литовцами, большевиками и поляками победили в конце концов последние. Выпутываться из все более сложного финансового положения и растущих долгов Варвара Пушкина пыталась, дробя свои владения и продавая участки. Только за 1930–1935 гг. их было продано 166. На клочках распроданной земли и выросло нынешнее поселение Маркучяй. Перед смертью Варвара завещанием передала оставшееся имущество Виленскому русскому обществу с наказом сохранить память об А. С. Пушкине.

После ее смерти делами терпящего банкротство имения ведал ее поверенный, душеприказчик Владимир Назимов, подготовивший ликвидационный план имения и приступивший к его реализации. Однако вскоре началась Вторая мировая война, Литва была оккупирована, а затем включена в состав СССР, изменился общественный строй и формы собственности. Дом был национализирован, и в 1948 г. здесь был открыт Литературный музей А. С. Пушкина. Сегодня это один из самых аутентичных, дышащих стариной музеев Вильнюса. Мемориальная экспозиция состоит из шести комнат, в которых сохранился аутентичный интерьер конца XIX в. Здесь можно увидеть мебель, украшенную гербом рода Пушкиных и монограммами Варвары и Григория Пушкиных (домашний орган XIX в., внушительный сейф, бильярдный стол, мебель с оптическими обманками, карточный столик, за которым любил играть сам поэт), фотографии, рукописи, книги – всего более 8000 экспонатов. Экспозиция знакомит посетителей с историей переводов и переводчиками произведений А. С. Пушкина на литовский язык. В частности, представлено наиболее раннее издание стихотворения, первым из всех произведений А. С. Пушкина переведенного

на литовский язык, – «Утопленник» (в пер. Пятраса Арминаса-Трупинелиса, изд. 1885 г.). Позже были переведены фрагменты из «Евгения Онегина», «Скупой рыцарь», «Русалка».

Рядом со зданием музея установлен памятник Пушкину. Недалеко от усадьбы расположен некрополь Мельниковых-Пушкиных. Первыми путешественников встречают могилки любимых собачек Варвары – два небольших надмогильных камня, посвященных Бену и Жучке. А дальше, в нескольких шагах находится кладбище, в криптах которого похоронены мать Варвары (тоже Варвара), управляющий хозяйством Владимир Назимов, гувернантка француженка Мари Пелише и сами хозяева Варвара и Григорий Пушкины. Часовню начали строить в 1903 г., но закончить строительство удалось только после смерти Григория – в 1906 г. Часовня с некогда пышным убранством в невзгодах сильно пострадала, утратила иконы, витражи.

В музее отмечают памятные даты, связанные с жизнью и творчеством А. С. Пушкина, проводятся литературно-музыкальные вечера, концерты, выставки и другие мероприятия [3].

Последним в списке зарубежных музеев, посвященных Пушкину, является музей Пушкина в турецкой Анталье. Он был открыт в 2019 г., не только в 220-летнюю годовщину со дня рождения поэта, но и 190-летнюю со дня его путешествия в Турцию: она стала единственной страной за пределами Российской империи, где побывал Пушкин. Об этом он написал «Путешествие в Эрзрум». В самом Эрзуруме также планируют открыть музей поэта – в доме, где тот останавливался. В Анталье же экспозиция размещена при русской школе. Организаторы заявляют, что музей рассчитан не только на русскоязычную диаспору, но и на граждан Турции и туристов из других стран. Первых посетителей приняла выставка «Пушкин наш!». Среди экспонатов – материалы времен Советского Союза, связанные с именем поэта, например экземпляр газеты «Правда» 1937 г.: в годовщину гибели поэта его называют «нашим, советским». Со временем экспозицию планируют расширить в масштабный литературный музей, посвященный не только Пушкину, но и другим русским писателям и поэтам. Главной задачей музея будет знакомство молодежи с творческим наследием поэта. Музей станет площадкой для многочисленных просветительских проектов, посвященных и другим классикам русской литературы [4].

Таким образом, в данное время за пределами России имеется три музея, связанных с гением А. С. Пушкина. Подлинные вещи поэта, восстановленная атмосфера близкого к Пушкину времени и неугасающий интерес

публики, несомненно, должны давать импульс к тому, чтобы, несмотря на внешние обстоятельства и политические доктрины, жизнь музеев продолжалась, а сами институции не переставали удивлять исследователей и читателей таланта великого поэта новыми открытиями.

Список литературы

1. *Кишкин Л. С.* Чехословацкие находки. М.: Советская Россия, 1985. 217 с.
2. *Краснобородько Т. И.* История Пушкинского Дома [Электронный ресурс]. URL: <https://pushkinskijdom.ru/istoriya-pushkinskogo-doma/>, свободный (дата обращения: 30.02.2024).
3. Литературный музей А. С. Пушкина [Электронный ресурс]. URL: https://www.vilniausmuziejai.lt/a_puskinas/kulturnaja_dejatelnost/index.htm, свободный (дата обращения: 30.02.2024).
4. Музей Александра Пушкина открылся в курортной Анталье [Электронный ресурс]. URL: <https://mk-turkey.ru/culture/2019/02/26/mot-muzej-aleksandra-pushkina-otkrylsya-v-kurortnoj.html?ysclid=lu8sc725u590292681>, свободный (дата обращения: 30.02.2024).
5. *Ободовская И. М., Дементьев М. А.* Вокруг Пушкина. М.: Советская Россия, 1978. 300 с.
6. *Ободовская И. М., Дементьев М. А.* После смерти Пушкина: неизвестные письма. М.: Terra, 2015. 89 с.
7. *Раевский Н. А.* В замке Бродяны // *Раевский Н. А.* Избранное. М.: Художественная литература, 1978.
8. *Раевский Н. А.* Портреты заговорили. Алма-Ата: Жазуши, 1980. 433 с.
9. *Сугай Л. А., Ковачева М.* Пушкин и Бродяны [Электронный ресурс]. URL: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1379/>, свободный (дата обращения: 30.02.2024).

Сведения об авторах

Болотина Дарья Ивановна, кандидат культурологии, ученый секретарь Института Русского наследия им. святителя Иоанна Шанхайского (Санкт-Петербург). E-mail: ioannshanzhaskij@internet.ru

Гук Анна Фёдоровна, студентка Гродненского государственного университета им. Янки Купалы (Гродно, Белоруссия). E-mail: gukan-na732@gmail.com

Дегтяренко Вероника Сергеевна, студентка Казанского федерального университета (Казань). E-mail: veronika-degtyarenko@mail.ru

Ёлкина Мария Леонидовна, кандидат исторических наук, доцент Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (Москва). E-mail: maiolika@yandex.ru

Котова Элеонора Леонидовна, кандидат филологических наук, доцент Смоленского государственного университета (Смоленск). E-mail: elkotova@rambler.ru

Кулагин Анатолий Валентинович, доктор филологических наук, профессор Государственного социально-гуманитарного университета (Коломна Московской обл.). E-mail: kula-mariya@yandex.ru

Прокофьева Виктория Юрьевна, доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (СПбГИКиТ) (Санкт-Петербург). E-mail: vicproc1999@gmail.com

Разумных Елена Валерьевна, кандидат филологических наук, доцент Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова (Москва). E-mail: amilano80@mail.ru

Сивакова Наталья Александровна, кандидат филологических наук, доцент Гомельского государственного университета им. Франциска Скорины (Белоруссия). E-mail: sivakovan@mail.ru

Ступина Екатерина Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова (Нижний Новгород). E-mail: stupina.ek@mail.ru

Тарасова Ирина Анатольевна, доктор филологических наук, профессор Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского (Саратов). E-mail: tarasovaia@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова»

Эпистола

Филологический журнал

2024. Том 4. Выпуск 7

Редакторы:

Н. С. Чистякова
В. М. Цымбалова

Верстка:

Л. В. Медведева

Дата выхода в свет 30.05.2024. Формат 60x90 1/16

Печ. л. 8,0. Тираж 100 экз.

Свободная цена. Заказ 11113

Адрес издателя, редакции и типографии:

603155 г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31 а.

Отпечатано в издательском центре НГЛУ

Подписной индекс в электронном каталоге Почта России: ПС721