

Т. 13. С. 430—431; *Мисайлиди Л. Е.* Образ Кашмира как земли обетованной в дневниках В. А. Жуковского 1814—1815 гг. (в печати).

<sup>15</sup> Имеется в виду только что вышедший в Англии роман Вальтера Скотта «Певерил Пик» (1823).

<sup>16</sup> Речь идет о возвращении И. Ф. Мойера из имения Протасовых Муратово, где он находился летом.

<sup>17</sup> Miss Parich — гувернантка детей Воейковых.

DOI: 10.31860/0131-6095-2020-2-59-74

© *Е. В. Кардаш*

### ПОЭТИКА АГОНИИ И ПРАКТИКИ ГЕНИЯ: ПЕРЕВОД А. С. ПУШКИНА «ИЗ А. ШЕНЬЕ» КАК ОПЫТ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ\*

В этой статье я постараюсь продемонстрировать, как опыт поэтического перевода становится инструментом эстетической рефлексии и одним из подступов к формированию авторской творческой стратегии. Речь пойдет о стихотворении Пушкина «Из А. Шенье (Покров, упитанный язвительною кровью...)».

Стихотворение представляет собой вольный перевод идиллии А.-М. де Шенье «*Œta, mont ennoblé par cette nuit ardent...*» из одноименного собрания сочинений поэта 1819 года.<sup>1</sup> В современных французских научных изданиях она публикуется под названием «*La Mort d’Hercule*» («Смерть Геракла»), которым я и буду пользоваться далее для краткости. Это небольшая поэтическая вариация классического сюжета о гибели Геракла во время жертвоприношения на горе Эта и приобщении его к сонму олимпийских богов. Пушкин обратился к переводу в 1825 году, однако оставил его, набросав вчерне первые шесть стихов. Стихотворение было завершено лишь спустя десять лет, 20 апреля 1835 года, и через год опубликовано в «Современнике» без подписи автора. Причины первоначального интереса поэта к этому сюжету и возобновления его после долгого перерыва неизвестны. Для удобства дальнейшего чтения привожу тексты оригинала и перевода:

**André de Chénier**

<*La Mort d’Hercule*>

Œta, mont ennoblé par cette nuit ardente,  
Quand l’infidèle époux d’une épouse imprudente  
Reçut de son amour un présent trop jaloux,  
Victime du centaure immolé par ses coups.  
Il brise tes forêts: ta cime épaisse et sombre  
En un bûcher immense amoncèle sans nombre  
Les sapins résineux que son bras a ployés.  
Il y porte la flamme; il monte sous ses piés  
Étend du vieux lion la dépouille héroïque;  
Et l’œil au ciel, la main sur la massue antique,  
Attend sa récompense et l’heure d’être un dieu.  
Le vent souffle et mugit. Le bûcher tout en feu

\* Пользуюсь случаем поблагодарить Н. Г. Охотина, чьи профессиональные советы и ценные замечания очень помогли мне в процессе исследования, результаты которого представлены в статье.

<sup>1</sup> *Chénier A. de. Oeuvres complètes.* Paris, 1819. P. 69. О знакомстве Пушкина с этим изданием см.: Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 2004. Т. 18–19. Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». С. 384–385.

Brille autour du héros, et la flamme rapide  
 Porte aux palais divins l'âme du grand Alcide!<sup>2</sup>

**А. С. Пушкин**  
**Из А. Шенье**

Покров, упитанный язвительно кровью,  
 Кентавра мстящий дар, ревнивою любовью  
 Алкиду передан. Алкид его приял.  
 В божественной крови яд быстрый побежал.  
 Се — ярый мученик, в ночи скитаясь, воеет;  
 Стопами тяжкими вершину Эты роет;  
 Гнет, ломит древесю; исторженные пни  
 Высоко громоздит; его рукой они  
 В костер навалены; он их зажег; он всходит;  
 Недвижим на костре он в небо взор возводит;  
 Под мышцей палица; в ногах немецкий лев  
 Разостлан. Дунул ветер; поднялся свист и рев;  
 Трещи горит костер; и вскоре пламя, воя,  
 Уносит к небесам бессмертный дух героя.<sup>3</sup>

Если отвлечься от сюжетных деталей и тонкостей поэтической фразеологии, перевод обнаруживает одну очевидную новацию: Пушкин включает в текст описание страданий Геракла, отсутствующее в оригинале. На первый взгляд, это решение читается как свидетельство банальной приверженности литературной традиции: сцена мучений героя — ключевой и обязательный элемент истории гибели Геракла, изложенной в античных источниках (прежде всего, в трагедиях Софокла «Трахинянки» и Псевдо-Сенеки «Геркулес на Эте» и в поэме Овидия «Метаморфозы») и их многочисленных позднейших литературных переложениях. Впрочем, в пушкиноведении предпринимались попытки концептуализации пушкинского выбора. Так, В. Б. Сандомирская усматривает в пушкинской новации гуманистическую интенцию, подчеркивая контраст между классицистической «торжественностью» оригинала и эмоциональной насыщенностью перевода.<sup>4</sup> И. С. Кузнецов, в свою очередь, полагает, что драматический конфликт пушкинского сюжета связан с двойственной природой Геракла как проблемой, требующей разрешения: кровь кентавра, проникнув в вены полубога, разрушает его сакральную природу, и страдание становится для героя актом очищения и возвращения к подлинному «я».<sup>5</sup>

Обе эти интерпретации содержат в себе определенное рациональное зерно, однако в историко-литературном отношении они недостаточно фундированы и опираются либо на имманентный анализ пушкинского текста, либо на ряд более или менее произвольных исследовательских ассоциаций. Я постараюсь, по возможности, восполнить эту лакуну и начну с обращения не к переводу, а к оригиналу.

Жан Старобинский определял неоклассические опыты Шенье как осознанный парадокс: декларативный отказ от копирования «древних» соединяется в них с попыткой усвоения их творческой оптики, динамика мгновения воплощается в хорошо узнаваемых формах, поэтическое искусство понимается как пространство бесконечного взаимопревращения эфемерной природы и запечатленной культурной памяти.<sup>6</sup> Идил-

<sup>2</sup> *Chénier A. de. Oeuvres complètes. P. 69.*

<sup>3</sup> *Пушкин А. С. Из А. Шенье («Покров, упитанный язвительно кровью...»)* // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 3. С. 382.

<sup>4</sup> *Сандомирская В. Б. Переводы и переложения Пушкина из Шенье* // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 93–95, 99.

<sup>5</sup> *Кузнецов И. С. А. С. Пушкин и А. Шенье (Опыт характеристики поэтического своеобразия стихотворения «Покров, упитанный язвительно кровью...»)* // Болдинские чтения [1989]. Нижний Новгород, 1991. С. 122–123.

<sup>6</sup> *Starobinski J. André Chénier parmi les statues* // *Nineteenth-Century French Studies. 2006. Vol. 35. № 1. Sculpture and poétique: Sculpture and Literature in France, 1789–1859. P. 52–73* (особенно p. 56).

лия «La Mort d'Hercule» вполне соответствует этому описанию. Граница между действующим персонажем и местом действия в ней проницаема: гора наделена атрибутами лирического субъекта, образ Геракла объективирован.<sup>7</sup> Их объединяет и финальная метаморфоза: герой обожествлен, ландшафт «возвышен», или «облагорожен» («ennobli»). В момент кульминации событийная динамика завершается статичным образом: Геракл стоит на костре, опершись на палицу. Поза не традиционна для сюжета (Софокл, Псевдо-Сенека и Овидий укладывают своего героя на погребальный костер), но узнаваема; она отсылает к двум хорошо известным в конце XVIII века претекстам: литературному и визуальному. Первый — описание смерти Геракла в романе Фенелона «Приключения Телемака»: «...il assemble tous ces arbres qu'il vient d'abattre: il en fait un bûcher sur le sommet de la montagne; il monte tranquillement sur le bûcher; il étend la peau du lion de Némée <...>; il s'appuie sur sa massue...».<sup>8</sup> Второй — знаменитая статуя Геркулеса Фарнезского.<sup>9</sup> Скульптурная аллюзия сообщает идилии экфрастические коннотации. Действие же, разворачивающееся в настоящем времени, т. е. прямо перед глазами читателя, служит одновременно инструментом концептуализации происходящего: стихотворение намеренно строится как своеобразная загадка;<sup>10</sup> за исключением горы Эты, ни один из персонажей или их ключевых атрибутов не называется напрямую; все они описаны парафразами («l'infidèle époux d'une épouse imprudente» — «неверный супруг неразумной супруги»; «un présent trop jaloux» — «слишком ревнивый дар»; «Victime du centaure immolé par ses coups» — «Жертва кентавра, пораженного его ударами»; «du vieux lion la dépouille héroïque» — «славную шкуру старого льва») — и «разгадка» («Алкид») появляется лишь в последнем слове стихотворения, когда дух героя, слившись с природными стихиями, огнем и ветром, уже возносится в божественные чертоги. Динамика целенаправленных усилий воплощается в статуе, статуя становится духом, феномен обретает имя: трансформация осуществляется.

Стихотворение тесно связано с теоретической эстетикой второй половины XVIII века. Как известно, Шенье ориентировался на идеи И. И. Винкельмана,<sup>11</sup> видевшего в античной скульптуре идеал красоты, явленный чувственному восприятию: единство телесной формы и ее идеи, порожденной божественным разумом. «Прекрасное» соединялось здесь с «возвышенным» («sublime»), подразумевающим преодоление физических пределов человеческой природы и «восхождение» к ее сакральной ипостаси.<sup>12</sup> Винкельман уподобляет этот процесс действию огня («l'action du feu»), отделяющего

<sup>7</sup> Сандомирская В. Б. Переводы и переложения Пушкина из Шенье. С. 92.

<sup>8</sup> *Fénélon F. de. Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse. Paris, 1796. T. 2. P. 132.* Перевод: «...он собирает все те деревья, которые он повалил: он складывает из них костер на вершине горы; он спокойно всходит на костер; он расстилает шкуру Немейского льва <...>; он опирается на палицу» (фр.).

<sup>9</sup> Указание на эти претексты см.: *Chénier A. Œuvres poétiques / Éd. critique par G. Buisson. Orléans, 2010. T. 2. P. 386;* см. также замечание о «скульптурности» позы Геракла в пушкинском переводе: Сандомирская В. Б. Переводы и переложения Пушкина из Шенье. С. 92.

<sup>10</sup> Пользуюсь случаем поблагодарить М. С. Неклюдову, обратившую мое внимание на эту деталь.

<sup>11</sup> *Dimoff P. Winckelmann et André Chénier // Revue de Littérature Comparée. 1947. № 83. P. 321–333; Gamble D. R. 1) «Des sentiments si nôtres»: Stylisation and Dramatisation in the Bucoliques of André Chénier // Lumen. 2002. Vol. 21. P. 136; 2) «Maîtres antiques»: the Bucoliques of André Chénier and the Neoclassical Mode // Dalhousie French Studies. 2008. Vol. 83. P. 17–19.*

<sup>12</sup> См. в «Истории искусства древности»: «...les anciens s'étoient élevés par gradation de la beauté humaine jusqu'à la beauté divine» ([Winckelmann J. J.]. *Histoire de l'Art chez les Anciens / Par M. Winckelmann; trad. de l'Allemand par M. Huber. Nouvelle Edition, revue et corrigée. Paris, 1789. T. 2. P. 70.*) Перевод: «...древние постепенно поднимались от человеческой красоты к красоте божественной» (фр.). Ссылки на французское издание обусловлены характером материала: во второй половине XVIII — начале XIX века идеи Винкельмана усваивались европейской и русской культурой именно при посредничестве французских переводов (см. об этом: *Лаппо-Данилевский К. Ю. Описание Аполлона Бельведерского из «Истории искусства древности» И. И. Винкельмана и его русская судьба // «Невыразимо выразимое»: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М., 2013. С. 247.*)

«сущность» («une substance») от «материи» («la matière»),<sup>13</sup> и иллюстрирует его с помощью геракловского мифа. Демонстрируя различие между материальной и «возвышенной» природой, он сравнивает две статуи — Геркулеса Фарнезского и Бельведерский торс (фрагмент скульптуры, изображающей, в винкельмановской интерпретации, обожествленного Геракла). Первая — воплощение гипертрофированной плоти («des nerfs et des muscles»); это Геракл-человек, чья жизнь полна сражений и тяжелого труда. Вторая — не материальный образ, но его «самая возвышенная идея» («la plus sublime idée»);<sup>14</sup> это Геракл-бог, «очищенный огнем от грубой телесности и достигший наслаждения блаженством бессмертных».<sup>15</sup> Не исключено, что это сравнение, среди прочего, обусловило появление в тексте Шенье помянутой выше статуарной аллюзии.

В «Мыслях о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» Винкельман противопоставляет плавность «прекрасных» телесных форм мускульному напряжению, искажающему идеальный образ — подобно тому, как страсть, состояние «стесненное и вынужденное» («gênée et forcée»), искажает «истинное» — спокойное — состояние души.<sup>16</sup> Иными словами, «возвышенная» красота ассоциирована со стоической психологией. Знакомый пример — трактовка Винкельманом образа Лаокоона, временами обнаруживающая дидактические интенции: «Laocoön souffre, mais il souffre comme le *Philoctète* de *Sophocle*: son infortune nous perce le cœur; mais nous souhaiterions de pouvoir supporter les malheurs, comme ce Héros les supporta».<sup>17</sup> В этом контексте отсутствие в сюжете «La Mort d'Hercule» сцены предсмертных мучений Геракла (прекрасно известной и Шенье, и его читателям), разумеется, не случайно. Страдание и ужас здесь не просто отсутствуют: они подавлены героем-стоиком и перетрибутируются природным феноменам; первое сообщается горе Эта, объекту насилия (см. ст. 5–7: «Il brise tes forêts: ta cime <...> En un bûcher immense amoncelle <...> Les sapins résineux que son bras a ployés»);<sup>18</sup> воплощением второго служит образ «пылающей ночи» («nuit ardente»), также необычный для геракловского сюжета и подчеркивающий «возвышенную» модальность происходящего.<sup>19</sup>

<sup>13</sup> [Winckelmann J. J.]. *Histoire de l'Art chez les Anciens*. Т. 2. Р. 38–39.

<sup>14</sup> *Ibid.* Т. 2. Р. 64; Т. 3. Р. 120.

<sup>15</sup> *Ibid.* Т. 2. Р. 64–65 («purifié par le feu des parties grossières du corps et parvenu à la jouissance de la félicité des immortels»; *фр.*).

<sup>16</sup> *Winckelmann J. J. Pensées sur l'Imitation des Grecs dans les Ouvrages des Peinture et de Sculpture // Nouvelle bibliothèque germanique* (Amsterdam). 1755. Т. 17/2. Octobre–Décembre. Р. 328.

<sup>17</sup> «Лаокоон страдает, но он страдает, как Филоктет Софокла: его несчастье трогает нас до глубины души; но мы бы хотели уметь переносить беды так, как их переносил этот герой» (*Ibid.* Р. 327). Описание фигуры Лаокоона имеется и в «Истории искусства древности», см.: [Winckelmann J. J.]. *Histoire de l'Art chez les Anciens*. Т. 3. Р. 79–80.

<sup>18</sup> «Он ломает твой леса: на твоей <...> вершине Нагромождены <...> в огромный костер Смолистые ели, сломанные его рукой» (*Chénier A. de. Oeuvres complètes*. Р. 69).

<sup>19</sup> О нетрадиционности этого образа см. в комментарии Ж. Бюиссона (*Chénier A. Oeuvres poétiques*. Т. 2. Р. 385); необычное (хотя вряд ли беспрецедентное — см., например, затемненный задний план на картине Франсиско де Сурбарана «Смерть Геркулеса» (1634); благодаря Р. Л. Шмаракова, указавшего мне на это произведение) поэтическое решение, по-видимому, обуславливалось устойчивыми сакральными коннотациями тьмы: см., к примеру, упоминание ночи, придающей торжественность дионисийским обрядам, в «Вакханках» Еврипида (*Euripides: Vaschae*, 485–486) или библейский образ божества, являющегося в блистании огня, пылающего ночью на горе Сион (Ис.: 4, 5); не исключено также, что Шенье непосредственно или опосредствованно учитывал представления Эдмунда Берка, чей трактат «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757; фр. перевод: 1765) серьезно повлиял на эстетику второй половины XVIII века. Берк полагал материальной основой «возвышенных» переживаний человеческую физиологию, т. е. инстинкт самосохранения, пробуждаемый ощущениями боли и ужаса; в числе объектов, их вызывающих (и, соответственно, «возвышенных»), упоминаются высокая гора, ночь, контраст тьмы и света ([Burke E.]. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London, 1767. Р. 99, 127, 145). Концепция Берка принципиально противоречила винкельмановской, что, впрочем, вряд ли исключало возможность их ассоциативной контаминации на уровне поэтического образа — особенно учитывая подспудную парадоксальность конструкций Винкельмана, видевшего идеальный пример благо-

Вернемся к Пушкину. Как известно, его взаимодействие с поэзией Шенье в первой половине 1820-х годов осуществляется на фоне интенсивных творческих поисков: поэт размышляет над возможностями усвоения и адаптации чужой культуры, экспериментирует со стихотворной метрикой и жанровыми интерференциями.<sup>20</sup> Эстетические рефлексии служат и непосредственным предметом его поэтических опытов. Этот аспект рассматривает Н. Н. Мазур на материале пушкинских антологических текстов «Нереида» (1820) и «Буря» (1825). По ее наблюдению, Пушкин обращается здесь к приему пикториального экфрасиса, синтезируя литературные и визуальные контексты сюжета и — в случае «Бури» — превращая последний в доступную чувственному восприятию репрезентацию эстетической идеи.<sup>21</sup> Замечу, что образцы подобной техники поэт мог находить, среди прочего, и в творчестве Шенье, на что указывают уже описанные выше особенности идиоллии «La Mort d'Hercule».<sup>22</sup> Весьма вероятно, таким образом, что Пушкин был чувствителен к эстетической подоплеке текста, который взялся переводить. Во всяком случае, ему определено были вняты экфрастические коннотации и статурная аллюзия оригинала: начиная с чернового наброска 1825 года (ПД 76) настойчиво повторяется в вариантах автографов и сохраняется в тексте публикации указательная частица «се» («се дивный полубог», «Се в пламенной <?> крови яд быстрый [побежал]», «Се ярый мученик»),<sup>23</sup> в поэзии конца XVIII — начала XIX века стабильно сочетающаяся с глаголом зрения<sup>24</sup> и нередко предвещающая описание визуального объекта, в частности, предмета искусства; отсылка же к Геркулесу Фарнезскому в пушкинском переводе даже заметнее, чем у Шенье (ср. варианты автографа 1835 года (ПД 206): «Склонясь на палицу»; «Под мышцей палица»).<sup>25</sup> С эстетикой Винкельмана поэт к началу 1820-х годов был знаком по книге Жермены де Сталь «О Германии»,<sup>26</sup> где в весьма лаконичной сводке нашлось, однако, место сравнению Геркулеса Фарнезского и Бельведерского торса — скульптурных воплощений «смертной» и «бессмертной» ипостасей героя.<sup>27</sup>

родной простоты и спокойного величия» в страдающем и умирающем Лаокооне и воплощение «возвышенного», ассоциируемого с покоем и гармонией, — в фигуре Ниобы, окаменевшей от горя и ужаса (см. об этом: Potts A. *Flesh and the ideal: Winckelmann and the origins of art history*. New Haven; London, 2000. P. 2–4).

<sup>20</sup> Краткую информативную сводку и список библиографии см.: Ларионова Е. О. Южная лирика Пушкина // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2016. Т. 2. Кн. 2. С. 484–485; а также комментарии Т. А. Китаниной к стихотворению «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий...» (Там же. С. 867–870) и М. Н. Виролайнен к стихотворению «Андрей Шенье» (Там же. СПб., 2019. Т. 3. Кн. 1. С. 724–725).

<sup>21</sup> Мазур Н. Н. «Ты видел деву?»: Поэтика и психология романтического экфрасиса // Русская литература. 2018. № 3. С. 141–153.

<sup>22</sup> Подробное обсуждение этого вопроса выходит за рамки моей статьи.

<sup>23</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 3. С. 964.

<sup>24</sup> См. описание значений в «Словаре языка Пушкина» (М., 2000. Т. 4. С. 86–87): «Указывает на предмет, находящийся перед глазами говорящего» или «на наличие, присутствие, появление кого-чего-н. в момент речи», — а также примеры в Национальном корпусе русского языка: «Се зри, коль радостно летят / На Олимпийское сраженье» (М. Н. Муравьев «Перевод первой горацевой оды», 1775); «Се зрите вы: пространство поля / Пред вашим взором предлежит» (В. И. Майков «Ода ищущим мудрости», 1778); «К тебе от всех текут рекою / Несчетны приношенья в дар; / Но зри — се!» (А. П. Беницкий «Развалины», 1805); «Се зрю, се зрю себя сидящим выше неба / Между князей духов!» (Г. Р. Державин «Проблеск», 1810); «Что зрю? Се звезд несчетный хор! / Се вождь светил небсных!» (П. П. Шкляревский «Певец», 1825). Перечень легко поддается продолжению.

<sup>25</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 3. С. 964; составители «Словаря языка Пушкина» (Т. 2. С. 683) читают словосочетание «под мышцей» как «под мышкой».

<sup>26</sup> Подробнее об источниках пушкинских сведений о Винкельмане см.: Ланно-Данилевский К. Ю. Об источнике одной «цитаты» (Пушкин и Винкельман) // Пушкин и его современники: Сб. науч. трудов. СПб., 2000. Вып. 2 (41). С. 247–252; в издании «Истории искусства древности» (Paris, 1803) в библиотеке Пушкина разрезаны лишь 13 страниц предисловия (Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина: Библиографическое описание. М., 1988. С. 365 (№ 1502)).

<sup>27</sup> Staël-Holstein G. De L'Allemagne / Ré-imprimé par J. Murray. Londres, 1813. Т. 1. С. 243–248 (особенно с. 246; première éd.: Paris, 1810; рус. пер. см.: Соревнователь просвещения

Вполне вероятно, что в этих обстоятельствах введение в пушкинский текст сцены мучений Геракла, принципиально отличающей перевод от оригинала, обуславливалось не только и не столько формальным следованием сюжетной традиции, особенно если принять во внимание известный (и определенно важный для Пушкина) спор, разворачивавшийся на протяжении XVIII века на стыке теоретической эстетики и театральной практики.

Для французской барочной и неоклассической трагедии категория прекрасного имела первостепенное значение. Тщательно разработанная система актерской мимики, жестов и поз предназначалась для трансляции эмоций без обезображивания или комического снижения визуального образа героя: последнее для трагедии считалось недопустимым. В цитированном выше пассаже Винкельмана скульптурный образ Лаокоона и драматическая фигура Филоктета, персонажа одноименной трагедии Софокла, связаны отношениями подобия: в обоих случаях пикториальная «красота», требующая подавления аффектов, мыслится эстетической доминантой. Примечательно, что еще в начале XIX века Иоганнес Йелгерхуис, автор одного из влиятельных трактатов о театральном жесте, советовал актерам внимательно изучать и запоминать «прекрасные» черты Лаокоона, чтобы ориентироваться на них в сценической практике, изображая сильную горе и страдание.<sup>28</sup>

Между тем на протяжении всего XVIII века эта эстетическая установка подвергалась критике с точки зрения сенсуалистских представлений о чувственном опыте как базовом механизме познания. Сценические «прекрасные» образы трактовались здесь как искусственные, чрезмерно кодифицированные и, главное, неспособные вызвать адекватный эмоциональный отклик зрителя. Противопоставляя современному канону опыт «древних», не чуждавшихся «подлинной» природы, критики ссылались на трагедии Софокла «Филоктет» и «Трахинянки», где демонстрация физических мук героев — страдающего от раны Филоктета и отравленного Геракла — занимала большую часть сценического действия. К этому примеру прибегают, например, Фенелон в «Письме господину Дасье о занятиях Французской академии» (1714)<sup>29</sup> и Дидро в «Беседах» о комедии «Побочный сын» (1757):<sup>30</sup> первый упоминает Филоктета и Геракла, второй — одного Филоктета. Во второй половине XVIII века спор актуализируется в рамках полемики Г.-Э. Лессинга с эстетикой Винкельмана в трактате «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» (1766). Лессинг относит античную скульптуру и трагедию к двум родам искусства, «живописи» и «поэзии», ассоциированным с разными эстетическими категориями — «прекрасного» и «патетического» соответственно. «Живопись» доставляет зрителю удовольствие красотой зримых форм, «поэзия» — способностью пробуждать сострадание. Аффективная сдержанность, необходимая в первой, противоречит задачам второй. Геракл-стойк уместен в скульптуре (таков образ героя в отравленной тунике, которого неизвестный древний ваятель представил скорее «задумчивым, нежели испуганным»),<sup>31</sup> но не в драме — что и до-

и благотворения. Труды высочайше утвержденного Вольного общества любителей российской словесности. 1820. Ч. 11. № 9. С. 314–324 (особенно с. 322)). О знакомстве Пушкина с книгой де Сталь см.: Пушкин: Исследования и материалы. Т. 18–19. С. 318 (статья Б. В. Томашевского и Л. И. Вольперт).

<sup>28</sup> Подробнее см.: Barnett D., Massy-Westropp J. The Art of Jesture: The practices and principles of 18<sup>th</sup> century acting. Heidelberg, 1987. P. 42, 91–94.

<sup>29</sup> Réflexions sur la rhétorique et la poétique. Dialogues sur l'éloquence / Par Messire François de Salignac de la Mothe Fénelon. Amsterdam, 1730. P. 52–53. Немаловажно, что соответствующее высказывание Фенелона цитировалось также в предисловии аббата де Кербефа к Собранию сочинений писателя (Paris, 1787–1792), неоднократно переиздававшемуся в начале XIX века.

<sup>30</sup> [Diderot D.]. Le fils naturel, ou Les épreuves de la vertu: comédie en 5 actes et en prose, avec l'histoire véritable de la pièce. [Amsterdam], 1757. P. 205.

<sup>31</sup> [Лессинг Г. Э.]. О пределе между живописью и поэзией и о том, что сии искусства могут заимствовать одно от другого // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 5. С. 386 (пер. В. И. Григоровича). Ср. во французском переводе Ш. Вандербурга: «plus sombre que furieux» — «скорее мрачным, чем неистовым» (Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture / Trad. de l'allemand de G. E. Lessing, par Ch. Vanderbourg. Paris, 1802. P. 20).

казывает пример Софокла. Отвергая «созерцательность» неоклассической трагедии, Лессинг постулирует: «Все стоическое не сценично».<sup>32</sup> Подробнее он развивает этот тезис в рассуждении о трагедии, частично опубликованном в русском переводе в 1816 году.<sup>33</sup> К той же полемической конструкции прибегает Шиллер в статье «О патетическом» (1793), также переведившейся на русский язык: критикуя холодность неоклассической трагедии и выступая в защиту театрального пафоса, он традиционно ссылается на Софокла: «Филоклет преисполняет жалобами своими греческую сцену и сам беснующийся Иракл не скрывает терзаний своих».<sup>34</sup>

Пушкин, как известно, обращается к размышлениям о драматической теории именно в 1825 году, в процессе работы над «Борисом Годуновым». Свои взгляды на эту тему он высказывает в течение последующего десятилетия в ряде тематически и концептуально взаимосвязанных набросков.<sup>35</sup> В одном из них, «<О народной драме и драме „Марфа Посадница“>» (1830), сценическая «подлинность» определяется как «истина страстей и правдоподобие чувствований», призванных «потрясать» воображение зрителей «жалостью и ужасом». Иначе говоря, поэтa занимает та же проблема сценического пафоса и механизмов его воздействия на аудиторию, что и участников описанной выше полемики. В перечне трагических предметов Пушкин пишет о «страданиях сверхъестественных, даже физических» — со ссылкой на «Филоклета» Софокла.<sup>36</sup> Упомянутая в научной литературе как свидетельство непосредственного знакомства поэта с «Лаокооном» Лессинга,<sup>37</sup> она на деле представляет собой «общее место» театрально-эстетической дискуссии, в которой мучимый раной Филоклет устойчиво соседствует с умирающим Гераклом.

Сюжет идиллии Шенье органично вписывается в этот контекст. Стоический образ Геракла, по справедливому замечанию И. С. Кузнецова, может читаться, среди прочего, и как маркер неоклассического трагедийного канона, экфразистические коннотации идиллии — как отсылка к театральной зрелищности.<sup>38</sup> Сцена же мучений героя, введенная Пушкиным в перевод идиллии, представляет в этой оптике за драматический пафос — причем скорее в интерпретации не Лессинга, а Шиллера, ключевой эстетической категорией в рассуждениях которого, как и в тексте «*La Mort d'Hercule*», оказывается идея «возвышенного».

По Шиллеру, трагическая патетика, переживание бессилия и ужаса перед стихией, историей или социумом — лишь ключ, открывающий человеку доступ к познанию сакральной составляющей его природы. Воссоединившись с ней, человек способен действовать «как чистый дух, сложив с себя все телесное».<sup>39</sup> Это гарантирует

<sup>32</sup> Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture. P. 8–9. В переводе В. И. Григоровича этот пассаж отсутствует (см. об этом: *Данилевский К. Ю.* Лессинг и Винкельман в «Журнале изящных искусств» В. И. Григоровича // Русская литература. 2001. № 2. С. 112).

<sup>33</sup> [Лессинг Г. Э.]. О трагедии (Сокращено из Лессинга) // Вестник Европы. 1816. Ч. 86. № 5. С. 34–40 (пер. Г. Сокольского); см. также: *Данилевский Р. Ю.* Г. Э. Лессинг и Россия: Из истории русско-европейской культурной общности. СПб., 2006. С. 40–41. Об описанной выше полемике и ее влиянии на современную театральную практику, в том числе — на сценические интерпретации античной драмы, см. подробнее: *Budelmann F.* The Reception of Sophocles' Representation of Physical Pain // *American Journal of Philology*. 2007. Т. 128 (4). P. 451–457.

<sup>34</sup> [Шиллер Ф.]. О страстном. Из Шиллера // Соревнователь просвещения и благотворения. 1818. Ч. 2. Кн. 3. С. 311–312 (пер. В. К. Бриммера). О русских переводах эстетических статей Шиллера в начале XIX века см.: *Данилевский Р. Ю.* Фридрих Шиллер и Россия. СПб., 2013. С. 108–112.

<sup>35</sup> Подробнее см.: [Виролайнен М. Н., Ларионова Е. О.]. Пушкин о «Борисе Годунове» // Пушкин в прижизненной критике: 1831–1833. СПб., 2003. С. 451–453.

<sup>36</sup> *Пушкин А. С.* <О народной драме и драме «Марфа Посадница»> // Пушкин в прижизненной критике. С. 290–291.

<sup>37</sup> *Бабанов И. Е.* «Покровенная голова Агамемнона» // Русская литература. 1979. № 4. С. 171–172; см. также: Пушкин: Исследования и материалы. Т. 18–19. С. 190–191 (статья М. Ю. Кореневой и Р. Ю. Данилевского).

<sup>38</sup> *Кузнецов И. С. А. С.* Пушкин и А. Шенье. С. 117.

<sup>39</sup> *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 492.

личности свободу волеизъявления и поступка в условиях насильственно ограничивающего ее материального мира. Средством осуществления этой свободы служит специфическая психологическая практика: сталкиваясь с неодолимыми границами земного существования, с неизбежностью боли, страдания и смерти, человек принимает и переосмысливает их как собственный выбор. Подобный навык, однако, требует опыта: в условиях непосредственной опасности или внезапной угрозы материальная природа обычно берет верх над духом. Соответствующий опыт и призвана обеспечить трагедия, побуждающая зрителя, с одной стороны, ужасаться и сочувствовать страданиям трагического героя, а с другой — восхищаться его моральной стойкостью. Парадоксальное переживание сплавленных воедино ужаса и восторга становится чувственной основой «возвышенного» состояния. Аллегорией описанной трансформации и служит Шиллеру апофеоз Геракла. В статье «О патетическом» смертельные страдания героя предстают образцом подлинного пафоса; в стихотворении «Идеал и жизнь» (1795) огненное очищение и приобщение к сонму бессмертных символизируют освобождение личности от ограничений материального мира и воплощение ее в качестве «чистого духа».<sup>40</sup>

Возможность непосредственно или опосредствованно познакомиться с эстетикой Шиллера у Пушкина определено была. Изложенная выше концепция составляет предмет статьи «О возвышенном» (1800), некоторые положения которой просматриваются в сделанных А. М. Горчаковым конспектах лицейского курса эстетики П. Е. Георгиевского.<sup>41</sup> Примечательно, что последний, иллюстрируя понятия «трагически трогательного» (патетического) и «высокого» (возвышенного), упоминает «жестокую боль, терпимую Филоклетом», и «ужасную муку умирающего Геркулеса».<sup>42</sup> Кроме того, текст шиллеровской статьи был опубликован по-русски в 1812 году в переводе А. Х. Востокова.<sup>43</sup> Специальный интерес к Шиллеру Пушкин демонстрирует в 1825–1826 годах, на фоне работы над «Борисом Годуновым»:<sup>44</sup> в письме от 22 и 23 апреля 1825 года поэт просит брата прислать ему в Михайловское «Oeuvres dram<at>iques de Schiller»; 21 января 1826 года П. А. Плетнев, извещая Пушкина об отправлении ему книг, упоминает среди них «Театр de Schiller <...>, да его мелкие стихотворения».<sup>45</sup> О каких изданиях идет речь и получил ли их Пушкин, неизвестно.<sup>46</sup> Несмотря на это, заслуживает внимания тот факт, что обширное предисловие «Vie de Schiller» («Жизнь Шиллера»), предпосланное парижскому изданию 1821 года переводчиком П.-Б. де Барантом, включает в себя не только изложение ключевых положений эстетической концепции Шиллера, но и указание на апофеоз Геракла как ее аллегория — в сопровождении соответствующей цитаты из стихотворения «Идеал и жизнь» в прозаическом

<sup>40</sup> Подробный анализ трактовки Шиллером геракловского мифа в контексте современной ему и предшествующей литературной и эстетической традиций см.: *Habel R. Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos // Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption / Herausgegeben von Manfred Fuhrmann. München, 1971. S. 265–294 (особенно S. 282–294).*

<sup>41</sup> Пушкин: Исследования и материалы. Т. 18–19. С. 388 (статья М. Ю. Кореневой и Р. Ю. Данилевского).

<sup>42</sup> [Георгиевский П. Е.]. Лицейские лекции (по записям А. М. Горчакова) / Публ. Б. С. Мейлаха // Красный архив. 1937. № 1 (80). С. 194.

<sup>43</sup> [Шиллер Ф.]. Шиллерово рассуждение о высоком // Санкт-Петербургский вестник. 1812. Ч. 3. № 8. С. 161–179; № 9. С. 266–284.

<sup>44</sup> *Пушкин А. С. Письма / Под ред. и с прим. Б. Л. Модзалевского. М.; Л., 1926. Т. 1. С. 431.*

<sup>45</sup> *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 13. С. 255, 163.*

<sup>46</sup> Непонятно также, является ли письмо Плетнева откликом на просьбу Пушкина более чем полугодовой давности или два эти сюжета не связаны. В начале XIX века вышло два франкоязычных собрания пьес Шиллера. Первое — шеститомник 1821 года в переводе и с предисловием барона П.-Б. де Баранта (см. о нем ниже). Второе — авторизованное переложение этого перевода, выполненное Л.-С. Брюссо-Тиваром без обращения к оригиналу и изданное в составе многотомного «*Répertoire des théâtres étrangers*» (Т. 21–26) под названием: «*Théâtre allemand. Oeuvres dramatiques de F. Schiller, traduites de l'allemand*» (Paris, 1822–1823). Учитывая слово «театр» в письме Плетнева, можно предположить, что он имеет в виду именно последнее издание — что, впрочем, для моего сюжета не очень существенно, поскольку к январю 1826 года работа над первым наброском перевода «Из А. Шенье» уже была завершена.

переводе.<sup>47</sup> Знакомство Пушкина с этим изданием до 1825 года недоказуемо, но не исключено. Отмечу также описание шиллеровской драматургической оптики в упомянутой выше книге Жермены де Сталь «О Германии» — одном из основных источников пушкинских знаний о немецком театре.<sup>48</sup> Противопоставляя драмы Шиллера французской неоклассической трагедии, де Сталь подчеркивает ключевую роль пафоса в конструировании «драматической занимательности» («l'intérêt dramatique»): моральная стойкость героя на фоне его видимой эмоциональной или физической слабости производит более сильный эффект, чем «превосходные и аллегорические персонажи, все действия которых мы предвидим наперед» («des êtres merveilleux ou allégoriques, dont on prévoit d'avance toutes les actions»)<sup>49</sup>.

Заслуживает интереса и еще одно косвенное, но, кажется, важное свидетельство внимания Пушкина к шиллеровской трактовке «возвышенного». В 1825 году Пушкин обращается к творчеству Шенье не однажды: наряду с подступами к переводу идиллии «La Mort d'Hercule», он пишет программное для себя произведение — историческую элегию «Андрей Шенье», посвященную гибели поэта в дни якобинского террора. Стихотворение, как отмечалось в пушкиноведении, полемически трансформирует традиционный элегический образ «умирающего поэта», придавая ему отчетливые драматические коннотации, ассоциированные не только с монологической формой высказывания, но и с самим сюжетом, суть которого составляет преодоление героем душевного кризиса. Охваченный отчаянием, видящий свой жизненный и творческий путь случайным стечением обстоятельств, а себя — жертвой исторической стихии, герой в итоге переосмысляет и принимает происходящее — в том числе и свою скорую смерть — как результат собственного волеизъявления. Приведу примечательную цитату из посвященной этой теме статьи М. Н. Виролайнен: «В предсмертный час Шенье отрывается от своего жребия — чтобы принять его на новых основаниях. Только теперь, накануне казни он совершает свой выбор — впервые избирает свою судьбу, уже зная, что это судьба жертвы. Не в силах изменить обстоятельства внешние, он кардинально меняет их внутреннюю природу, осуществляет акт индивидуальной свободы, подтверждает личную, теперь уже не невольную готовность к предстоящему. Такое принятие жребия равносильно перемене его».<sup>50</sup> Не стоит, однако, рассматривать эту перипетию как пушкинскую новацию: цитата выше довольно точно описывает действие психологического механизма, обеспечивающего, в концепции Шиллера, преодоление личностью границ чувственного мира и достижение «возвышенного» состояния. Пушкинский Андрей Шенье — «шиллеровский» трагический герой.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> [Schiller F.]. Œuvres dramatiques, traduites de l'allemand / Précédées d'une notice biographique et littéraire sur Schiller; <par A.-G.-P. Brugière de Barante>: En 6 vol. Paris, 1821. T. 1. P. LXXXI–LXXXII.

<sup>48</sup> Подробнее см. примечания Л. М. Лотман к трагедии «Борис Годунов» в кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 7. С. 612–623 (особенно с. 612–613, 621–622).

<sup>49</sup> Staël-Holstein G. De L'Allemagne. T. 2. P. 106. Примечательно, что Пушкин в переводе «La Mort d'Hercule», среди прочего, убирает из текста стих «Attend sa récompense et l'heure d'être un dieu» («Ожидает воздаяния и часа, когда он станет богом»; фр.) — свидетельство изначальной предопределенности судьбы героя (см. об этом: Сандомирская В. Б. Переводы и переложения Пушкина из Шенье. С. 93–94).

<sup>50</sup> Виролайнен М. Н. Посвящение «Андрея Шенье» // Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 138.

<sup>51</sup> Приведу в качестве примера драму Шиллера «Орлеанская дева» («Die Jungfrau von Orléans», 1801), по-видимому входившую в круг чтения Пушкина в период, близкий к появлению первоначального наброска «Из А. Шенье» и элегии «Андрей Шенье». «Орлеанская дева» была переведена В. А. Жуковским в 1817–1821 годах; о ее не сложившейся в итоге сценической судьбе Пушкин беспокоится в письме Л. С. Пушкину от 4 сентября 1822 года. Перевод был впервые полностью опубликован в новом издании «Стихотворений» Жуковского, вышедшем в свет в марте 1824 года и определенно знакомом Пушкину к 20-м числам (не позднее 24) апреля 1825 года (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 13. С. 167); по недоказуемой, но возможной версии, поэт уже располагал этим изданием 13 июля 1824 года (см. в помеченном этой датой письме Пушкина брату: «Жуковского я получил»; там же. С. 98) (Лебедева О. В., Янушкевич А. С. Германия туманная // Онегинская энциклопедия. М., 1999. Т. 1. С. 232). По рассуждению

Это не значит, разумеется, что элегия «Андрей Шенье» призвана подтверждать идеалистические конструкции Шиллера, а перевод «Из А. Шенье» — корректировать в соответствии с ними винкельмановскую оптику оригинала. У Пушкина, прочно встроенного в контекст французской просветительской культуры, отношения с немецкой теоретической эстетикой складывались сложно; о буквальном влиянии здесь говорить не приходится. Вернее было бы думать, что шиллеровская драматическая оптика в рассматриваемых произведениях наделяется новыми специфическими конструктивными функциями.

«Андрей Шенье» — первая в ряду пушкинских стихотворных рефлексий на тему поэтического гения. Сюжет ее, по наблюдению Эндрю Кана,<sup>52</sup> отсылает одновременно к двум актуальным для пушкинской эпохи, но принципиально разным концепциям воображения: трактовка его как «изобретения», т. е. свободной комбинации чувственно воспринятых и запечатленных памятью образов, соединяется в элегии с фигурой творца, наделенного даром самостоятельно воплощать идеальные прообразы, уподобляясь природе, но не подражая ей. За первую концепцию представляет изощренная имитация: текст стихотворения — сложный палимпсест аллюзий на произведение Шенье.<sup>53</sup> Свидетельством второй служит пророческий дар лирического героя, маркер «возвышенного» состояния.<sup>54</sup> Персонаж обретает его непосредственно, автор — опосредствованно, усваивая поэтический голос своего героя («Звучит неизвестная лира. Пою»).<sup>55</sup> Так Пушкин впервые примеряет новую для себя роль «поэта-гения».<sup>56</sup>

Описанная конструкция внутренне противоречива: «изобретение», предполагающее сознательное обращение сочинителя к чужому поэтическому материалу, плохо

Жермены де Сталь, героиня драмы «соединяет самую негибкую храбрость с самым трогательным несчастьем; она плакала, как женщина, но вела себя, как герой. <...> Ее смерть — не смерть воина или мученика; но в силу присущей ей полу кротости и робости она продемонстрировала в последние моменты силу вдохновения <...> поразительную...» («réunit le courage le plus inébranlable à la douleur la plus touchante; elle pleuroit comme une femme, mais elle se conduisoit comme un héros. <...> Sa mort n'est ni celle d'un guerrier ni celle d'un martyr; mais, à travers la douceur et la timidité de son sexe, elle montra dans les derniers moments une force d'inspiration ... étonnante...»); *Stael-Holstein G. De L'Allemagne*. Т. 2. P. 114). Речь идет о сцене, заменяющей у Шиллера эпизод гибели героини на костре: захваченная преступной страстью, усомнившаяся в своем даре, вынужденная бежать из французского лагеря, Жанна смиряется со своей судьбой, принимая ее как изъявление божественной воли, и сдается англичанам; сидя в заключении, она узнает, что за стенами ее тюрьмы французы проигрывают сражение; она взывает к Богу о помощи и обретает необычайную силу: девушка разрывает сковывающие ее цепи, бросается в битву и обеспечивает победу Франции; смертельно раненая, с последним вздохом, она видит открывающиеся для нее небеса. Буквальные параллели здесь, разумеется, неуместны, однако в рамках обсуждаемой в моей статье темы представляются примечательными и кластер мотивов, и поведенческая модель ключевого персонажа: заключение в темнице, слабость и преодолевающее ее воодушевление накануне смерти; апелляция к небесам и огненная гибель героини в анамнезе сюжета «Орлеанской девы». Патетика здесь становится ключом к «возвышенному» психологическому модусу, характерному и для Геракла в идиллии «La Mort d'Hercule», и для поэта в элегии «Андрей Шенье».

<sup>52</sup> Подробный анализ стихотворения «Андрей Шенье» в контексте представлений о воображении в пушкинскую эпоху и позиции самого Пушкина в этой эстетической системе координат см.: *Kahn A. Pushkin's Lyric Intelligence*. Oxford, 2008. P. 186–197.

<sup>53</sup> Подробное описание см. в комментарии М. Н. Виролайнен к стихотворению «Андрей Шенье»: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.*: В 20 т. Т. 3. Кн. 1. С. 733–739.

<sup>54</sup> Как следует из статьи «Гений» в «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера, в творениях гения предметы избавляются от всех несовершенств и являются исключительно в своей «возвышенной» или «прекрасной» ипостасях: «Хочет ли она (душа гения. — *Е. К.*) изобразить какие-либо предметы, приведшие ее в волнение? то существа освобождаются от своих несовершенств; в ее картины помещается одно высокое, приятное» (Сын отечества. 1820. Ч. 61. № 17. С. 205; оригинал см.: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers / Par une société de gens de lettres; mis en ordre et publié par M. [Denis] Diderot, <...> et quant à la partie mathématique, par M. [Jean Le Rond] d'Alembert*. Paris, 1757–1765. Т. 7. P. 582).

<sup>55</sup> *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.*: В 16 т. Т. 2. С. 397.

<sup>56</sup> Об автобиографических аллюзиях и автоприменениях «Андрея Шенье» см. комментарии М. Н. Виролайнен: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.*: В 20 т. Т. 3. Кн. 1. С. 726–727.

сочетается с представлением об оригинальности как одним из обязательных свойств гения.<sup>57</sup> Существует, однако, творческое пространство, в котором это противоречие если не исчезает полностью, то, как минимум, утрачивает категоричность. Речь идет о сценической практике.

Проблема аффективной подлинности сценического действия, занимающая театральную эстетику XVIII — начала XIX века, тесно ассоциирована с психокинетической теорией страсти. Последняя предполагает не только физиологическое единство душевных (*émotion*) и телесных (*motion*) движений личности, но и наличие связей, обуславливающих взаимное эмоциональное заражение (*contagion*) чувствующих субъектов: подлинность сценической экспрессии актера верифицируется аффективной реакцией зрителя. Идеальный театр, таким образом, представляет собой самостоятельную замкнутую творческую систему, соперничающую с природой буквально на телесном, физиологическом, эмоциональном уровнях, а живая иллюзия — возникающий на сцене образ — формируется совместными усилиями «поэта» (драматурга), актера и зрителя.<sup>58</sup>

На протяжении всей упомянутой эпохи природа этого процесса служит предметом дискуссий, осложненных отсутствием единого терминологического словаря. Поиски баланса между эмоциональным и рациональным аспектами сценической игры — чувствами «проживаемыми» и «представляемыми», спонтанной аффективной реакцией и контролируемой внутренней пластичностью — ассоциированы с представлениями о проницаемости границ между профессиональной театральной культурой и социальными практиками. Иными словами, размышления о механике и эстетике сценического действия тесно соотносятся с рефлексиями по поводу публичной и персональной идентичностей его участников.<sup>59</sup> Прежде всего это касается осмысления психологической и творческой дистанции между зрителем и актером; однако предметом специального внимания могут служить и относительные позиции поэта и актера — их подобие или различие, в зависимости от точки зрения того или иного автора.<sup>60</sup> К примеру, Дидро утверждает единство творческих принципов, которыми следует руководствоваться поэтам и актерам;<sup>61</sup> Ж.-Ф. Мармонтель, в свою очередь, относит актеру подчиненное место в творческой иерархии, замечая, что поэт, создавая произведение, переживает полноценную эмоциональную метаморфозу («*celui-ci a besoin de se transformer tout entier*») и всерьез захвачен страстями, о которых повествует («*centralement affectée des passions qu'il veut rendre*»); актер же — не более чем имитатор («*le copiste*»)<sup>62</sup> Впрочем, аутентичный контекст для разговора на тему возможных представлений Пушкина о сценической практике в начале 1820-х годов составляют скорее не европейские эстетические трактаты, а современная театральная критика.

<sup>57</sup> Подборку цитат и список литературы на эту тему см., например, в статье: *Мазур Н. Н.* Пушкин и «московские юноши»: вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования / Под ред. Д. М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина и др. М., 2001. С. 94–95.

<sup>58</sup> Историю развития этой концепции в европейских сценических теориях и краткую библиографию вопроса см., например: *Larham D.* The Felt Truth of Mimetic Experience: Motions of the Soul and the Kinetics of Passion in the Eighteenth-Century Theatre // *The Eighteenth Century*. 2012. Vol. 53. № 4. P. 432–454.

<sup>59</sup> Подробнее об этом см., например: *Неклюдова М. С.* Спор о чувствительном комедианте, или Четыре источника «Парадокса» // Новое литературное обозрение. 2015. № 6 (136). С. 174–192; *Рогинская О. О.* «С записной книжкой на колене и карандашом в руке»: Актер как наблюдатель у Дидро («Парадокс об актере») // Там же. С. 231–240.

<sup>60</sup> Историю осмысления взаимных позиций поэта и актера в европейской сценической практике до XVIII века см., например: *Lochert V.* L'écriture du spectacle: les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles. Genève, 2009. P. 158–170.

<sup>61</sup> См.: *Дидро Д.* Парадокс об актере // Пер. с фр. Р. Линцер // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 542–543.

<sup>62</sup> *Marmontel J.-F.* Apologie du théâtre ou Analyse de la Lettre de Mr Rousseau, Citoyen de Genève, à Mr d'Alambert, au sujet des Spectacles // Oeuvres complètes de M. Marmontel, historiographe de France, et secrétaire perpétuel de l'Académie Française. Edition revue et corrigée par l'auteur. Paris, 1787. T. 16. P. 471–472.

Один из примеров здесь — «Московские записки» В. А. Жуковского, подробный анализ сценической техники французской трагической актрисы мадемуазель Жорж (М.-Ж. Веммер).

Жуковский уподобляет поэта и актера, допуская в них равное «знание природы, воображение и чувства».<sup>63</sup> Его благожелательная рецензия содержит единственный упрек актрисе, якобы излишне озабоченной «живописностью» своего образа.<sup>64</sup> Реплика соответствует эстетическим предпочтениям эпохи: в 1810–1820-е годы русская критика уделяет много внимания феномену не изображения, но именно аутентичного проживания эмоций на сцене. Речь, разумеется, идет не о принципиальном предпочтении одной из значимых сценических техник, но о расстановке акцентов: творческая и психологическая индивидуальность служит предметом специальной рефлексии и осмысливается как важная составляющая сценического инструментария; конвенциональные экспрессивные техники диверсифицируются, приводятся в соответствие с данными актера, открываются для импровизации.<sup>65</sup> Пушкин здесь следует мейн-стриму: в незавершенной статье «Мои замечания об русском театре» признаками трагического «гения» актрисы Е. С. Семеновой он полагает дарование, основанное на «откровении» (противопоставленном обучению), оригинальности, творческой автономии и «живости» чувств.<sup>66</sup>

Перечисленные атрибуты составляют традиционный для пушкинского времени портрет «гения», и «чувства» играют в нем важную роль: именно универсальная эмоциональная восприимчивость, с одной стороны, и способность сообщать аффективное содержание бестелесным предметам воображения, с другой, и делают гения полноценным соперником творящей природы.<sup>67</sup> Трагедия служит тому прекрасной иллюстрацией: здесь «гений рассыпает самые мрачные краски, сильнейшие выражения скорби и горести, одушевляет материю; дает краски мысли, <...> переносится в положения действующих своих лиц; принимает их характер; если ощущает в себе героические страсти в высочайшей степени, какова, например, уверенность великой души, которую чувствование своих сил возвышает над всеми опасностями, <...> то производит

<sup>63</sup> Жуковский В. А. Московские записки // Вестник Европы. 1809. Ч. 48. № 22. С. 158–159.

<sup>64</sup> «...Заметно иногда, что она хочет пленить глаза живописным своим положением» (Там же. С. 169).

<sup>65</sup> Соответствующую подборку критических высказываний см., например: Ланкина Г. А. Русская мысль конца XVIII — начала XIX века об актерском искусстве // Учен. зап. Гос. научно-исследовательского ин-та театра и музыки. Л., 1958. Т. 1. С. 238–244; Хрестоматия по истории русского актерского искусства конца XVIII — первой половины XIX веков / Сост. Н. Б. Владимирова, А. П. Кулиш. СПб., 2005. С. 16, 21–22, 44–45, 55–58, 129–132, 140–141, 183–184, 214, 257, 278–282, 297–298, 303, 346–348, 363–364, 372–373, 380, 382, 384–386, 499–500.

<sup>66</sup> «Одаренная талантом, красотою, чувством живым и верным, она образовалась сама собою. Семенова никогда не имела подлинника. Бездушная фр<анцузская> актриса Жорж и вечно восторженный поэт Гнедич могли только ей намекнуть о тайнах искусства, которое поняла она откровением души. <...> все сие принадлежит ей и ни от кого не заимствовано» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 11. С. 10). Говоря о Жорж, Пушкин имеет в виду историю ее гастролей в Петербурге в 1808–1812 годах, когда между Жорж и Семеновой, внимательно присматривавшейся к сценическим приемам французской актрисы, состоялось своеобразное творческое состязание, живо освещавшееся критикой. В этом контексте появилась и цитированная выше статья Жуковского, с которой Пушкин, скорее всего, был знаком: вполне вероятно, что юный поэт не видел Жорж на сцене и судил о ней впоследствии по журнальным публикациям (см.: Загорский М. Пушкин и театр. М.; Л., 1940. С. 12).

<sup>67</sup> См., например, в энциклопедической статье «Гений»: «Человек с гением имеет душу обширнейшую, которая, поражаема будучи чувствованиями всех существ, <...> не получает ни одной идеи, которая не возбуждала бы в ней чувства...»; «Гений, окруженный предметами, коими занимается, не вспоминает, но видит; и видением не ограничивается, но движется (во французском оригинале: *étu*. — Е. К.)...» (Сын отечества. 1820. Ч. 61. № 17. С. 204; оригинал см.: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Т. 7. Р. 582). Подробнее об аффективной природе гения см., например: Dieckmann H. Diderot's Conception of Genius // Journal of the History of Ideas. 1941. Vol. 2. № 2. Р. 164–165, 168–169.

высокое».<sup>68</sup> Та же способность вменяется в пушкинское время и актеру: так, Жуковский в цитированной выше рецензии отмечает его умение «совершенно переселиться в характер и положение представляемого им лица» — с той лишь разницей, что актер нуждается в посреднике и руководствуется чужими творениями: он «наполняется <...> чувствами» поэта и перевоплощается в уже существующего персонажа.<sup>69</sup> Таким образом, сценический пафос «высокой» трагедии мыслится как единство творческих усилий оригинального гения и гениального имитатора, в равной степени владеющих даром аффективной метаморфозы.<sup>70</sup>

Не исключено, что именно этот контекст отчасти обусловил некоторые особенности поэтики пушкинского «Андрея Шенье»: трагическая эстетика «возвышенного» в сочетании с психологической кухней театральной сцены представляла готовый инструментарий, позволяющий поэту переосмыслить возможности собственной творческой практики. Пушкин интерпретирует шиллеровскую перипетию трагического героя, сознательным моральным усилием преодолевающего границы чувственной реальности, как путь превращения «поэта» в «гения»: необычный ход, который в следующих пушкинских стихотворных рефлексиях на тему творчества сменится вполне конвенциональной идеей внушенности, неосознанности и неконтролируемости «возвышенного» поэтического или пророческого дара: в «Пророке» (1826) метаморфоза явится результатом непосредственного сакрального вмешательства, в «Поэте» (1827) — действием «божественного глагола», пробуждающего слух и душу лирического героя.<sup>71</sup> В свою очередь акт декларативного усвоения «чужого голоса», ассоциированный с принципиально разными контекстами, семантически и функционально усложняется: аллюзивная поэтика подразумевает тесное взаимодействие автора с произведениями предшественника на интеллектуальном (рациональном) и риторическом уровнях, тогда как «переселение» в образ воображаемого трагического героя, отсылающее к драматургической и сценической практике, имеет аффективную природу.<sup>72</sup> Таким образом, элегия «Андрей Шенье» предстает пространством сосуществования и взаимодействия разных творческих стратегий.

<sup>68</sup> Сын отечества. 1820. Ч. 61. № 17. С. 205.

<sup>69</sup> Жуковский В. А. Московские записки. С. 159. Ту же мысль см., например, в рецензии М. А. Дмитриева: «Актер должен переселиться в лицо, им изображаемое, должен вмести в себя его душу, и для того забыть свою <...> в душе его возжен рукою гения чистый, возвышенный пламень — удел душ благородных» (Танкред, Трагедия в 3 действиях, в стихах. Соч. Вольтера в переводе Н. И. Гнедича, представленная 16 февраля // Сын отечества. 1823. Ч. 84. № 9. С. 77–78; подпись: Д.).

<sup>70</sup> Намеченная оппозиция, разумеется, имеет сугубо конструктивные функции: как демонстрируют конкретные примеры, две упомянутые позиции, во-первых, не ассоциированы с определенным видом творческой деятельности, а во-вторых, не всегда предполагают наличие жесткой границы между «профессиональным» и «общечеловеческим» типами аффективного поведения. Так, в цитированном выше высказывании Пушкина о русском театре Жорж и Гнедич — «актриса» и «поэт» — уравниваются в статусе (неудачных) наставников Семеновой, а «бездушные» первой и «восторженность» второго допускают и эстетическое, и характерологическое прочтение.

<sup>71</sup> Ср.: «Гений есть чистый дар природы»; «гений скорее увлекается стремлением идей», им «обладает воображение» (Сын отечества. 1820. Ч. 61. № 17. С. 207, 211; оригинал см.: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Т. 7. Р. 582–583).

<sup>72</sup> Косвенным, но любопытным свидетельством в пользу внимания Пушкина к сценическим аффективным практикам в это время служит примечание к «Андрею Шенье», воспроизводящее легенду о поведении поэта перед гибелью: «На месте казни он ударил себя в голову и сказал: *pourtant j'avais quelque chose là*» («все же у меня здесь кое-что было», фр.; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 3. С. 403, 1207). По наблюдению С. Н. Зенкина, этот экспрессивный знак творческой нереализованности (который, как читатель узнает из предыдущего примечания, следует за декламацией фрагмента драматического текста — трагедии Расина «Андромаха») соответствует «поэтике театрализованного поведения, характерного для эпохи Революции», восходит к сценической жестовой риторике и составляет «высокую» трагическую параллель одному из элементов клоунской пантомимы, разыгрываемой главным персонажем «Племянника Рамо» Дидро (подробнее об этом см.: Зенкин С. Н. Распространение мимесиса: Дидро и Шенье // Новое литературное обозрение. 2015. № 6 (136). С. 241–255).

Сказанное выше позволяет по-новому взглянуть и на интерес Пушкина к идиллии «La Mort d'Hercule» и попытки трансформации ее в соответствии с трагической эстетикой «возвышенного»: перевод «Из А. Шенье» органично встраивается в контекст пушкинских рефлексий и экспериментов первой половины 1820-х годов, связанных с осмыслением психологически ассоциирована с устойчивыми на начало 1830-х годов литературными образами сильного аффекта — любовной мономании, батального неистовства и физической агонии.<sup>73</sup> Они органично сочетаются в рамках топоса «безумия Геракла», довольно рано сформировавшегося в европейской культуре и, как принято считать, восходящего к сюжетам трагедий «Геркулес в безумье» Сенеки и «Геркулес на Эте» Псевдо-Сенеки. В первой помрачение рассудка, внушенное богиней Герой, обращившаяся слепой яростью героя-воителя: Геракл воображает, что мир ополчился против него, грозит войной Олимпу и убивает детей и жену, принимая их за врагов; во второй (так же, как в «Трахинянках» Софокла и «Метаморфозах» Овидия) разрушительное буйство героя спровоцировано физической болью и агонией. Со временем эти сюжеты начинают тяготеть к контаминации, а ярость Геракла ассоциируется с девиантными состояниями (эпилепсией, меланхолией, экстатической ажитацией), которые, с одной стороны, рассматриваются как сугубо психофизиологический феномен, а с другой — устойчиво наделяются сакральными коннотациями.<sup>75</sup> И в том и в другом случае, однако, поведение человека объясняется воздействием сил, доминирующих над его волей и рассудком.

Пушкин возвращается к переводу «La Mort d'Hercule» и, соответственно, к комплексу ассоциированных с ним эстетических рефлексий в 1835 году. Размышление о возможных причинах актуализации интереса поэта к этому тексту — отдельная задача, выходящая за рамки этой статьи.<sup>73</sup> Отмечу в заключение лишь одну деталь. Как показывает историко-литературный анализ, фразеология перевода «Из А. Шенье» генетически и типологически ассоциирована с устойчивыми на начало 1830-х годов литературными образами сильного аффекта — любовной мономании, батального неистовства и физической агонии.<sup>74</sup> Они органично сочетаются в рамках топоса «безумия Геракла», довольно рано сформировавшегося в европейской культуре и, как принято считать, восходящего к сюжетам трагедий «Геркулес в безумье» Сенеки и «Геркулес на Эте» Псевдо-Сенеки. В первой помрачение рассудка, внушенное богиней Герой, обращившаяся слепой яростью героя-воителя: Геракл воображает, что мир ополчился против него, грозит войной Олимпу и убивает детей и жену, принимая их за врагов; во второй (так же, как в «Трахинянках» Софокла и «Метаморфозах» Овидия) разрушительное буйство героя спровоцировано физической болью и агонией. Со временем эти сюжеты начинают тяготеть к контаминации, а ярость Геракла ассоциируется с девиантными состояниями (эпилепсией, меланхолией, экстатической ажитацией), которые, с одной стороны, рассматриваются как сугубо психофизиологический феномен, а с другой — устойчиво наделяются сакральными коннотациями.<sup>75</sup> И в том и в другом случае, однако, поведение человека объясняется воздействием сил, доминирующих над его волей и рассудком.

Проблема утраты эмоционального самоконтроля и ясности разума, как известно, настойчиво занимает Пушкина в 1830-е годы: в это время он неоднократно обращается к теме безумия.<sup>76</sup> Один из известных примеров — стихотворение «Не дай мне бог сойти

<sup>73</sup> В числе «улик», которые могли бы указывать на сохранение Пушкиным интереса к шиллеровским идеям, ассоциируемым с геракловским сюжетом, можно упомянуть очередное обращение Пушкина к размышлениям о драматургической эстетике в 1835–1836 годах (см. маленький набросок «Pour une préface...», последний подступ Пушкина к предисловию к «Борису Годунову»: Пушкин в прижизненной критике. С. 289, 464–465; прим. М. Н. Виротайнен) и наличие в библиотеке поэта изданного в 1835 году собрания историко-литературных сочинений П.-Б. де Баранта (*Mélanges historiques et littéraires, par M. le baron de Barante, Pair de France, Membre de l'Académie Française: En 3 vol. Bruxelles, 1835*), где очерк «Жизнь Шиллера» в третьем томе носит следы беглого чтения; в описании библиотеки Пушкина, сделанном Б. Л. Модзалевским, указано, что разрезанные страницы в томе затрагивают лишь небольшие начальный и финальный фрагменты очерка на с. 81–97 и 188–207 (*Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. № 574*), однако это неточность: в действительности между обозначенными фрагментами доступны для чтения также страницы 104–109, 116–121, 128–133, 140–145, 152–157, 164–169, 176–181; т. е. Пушкин фрагментарно, но довольно плотно и последовательно просматривал очерк, возможно, освежая в памяти уже знакомый ему текст. Замечу попутно, что во втором томе эстетического сочинения литератора и педагога О.-Ф. Тери «О духе литературы и о литературной критике древних и современных народов», также имевшемся в библиотеке поэта (Там же. № 1430), опубликован французский перевод статьи Шиллера «О возвышенном» («Du Sublime»), в котором разрезаны начальные страницы (*Théry A.-F. De l'esprit et de la critique littéraires chez les peuples anciens et modernes. Paris, 1832. Т. 2. С. 411–413*). Все это, однако, не позволяет, к сожалению, делать какие бы то ни было предположения о причинах позднего возвращения Пушкина к переводу «La Mort d'Hercule».

<sup>74</sup> См. об этом подробнее: Кардаш Е. В. Поэтическая фразеология перевода А. С. Пушкина «Из А. Шенье»: Источники и контексты // *Slověne = Словѣне*. 2019. Т. 8. № 2. С. 224–233.

<sup>75</sup> *Soellner R. The Madness of Hercules and the Elizabethans // Comparative Literature*. 1958. Vol. 10. № 4. P. 309–324.

<sup>76</sup> Подробнее см., например: Громбах С. М. Пушкин и медицина его времени. М., 1989. С. 229–230.

с ума...» (1830–1835),<sup>77</sup> где сопоставлены два упомянутых выше аспекта психической патологии. Первый — болезнь, имеющая специфический социальный и медицинский статус. Второй — вдохновенный экстаз, описание которого, как неоднократно отмечалось, обнаруживает лексические и образные переключки с пушкинскими стихотворными репрезентациями творческого процесса, ассоциируемого с безграничной свободой воображения и гипертрофированной аффектацией (ср.: «...как бы резво я / Пустился в темный лес! / Я пел бы в пламенном бреду, / Я забывался бы в чаду / Нестройных, чудных грез» — «Бежит он, дикий и суровый, / и звуков, и смятенья полн, / На берега пустынных волн, в широкошумные дубровы» («Поэт», 1827), «И тяжким, пламенным недугом / Была полна моя глава; / В ней грезы чудные рождались...» («Разговор книгопродавца с поэтом», 1824)).<sup>78</sup> По наблюдению Я. Л. Левкович, говорить о полноценной подобии образов не позволяет упоминание «пустых небес» — небес без божества, — в которые вглядывается безумец: его аффект лишен обязательного для гения «возвышенного» дивинационного модуса. Предполагается, что эта деталь призвана маркировать принципиальное отличие поэтического экстаза от безумия.<sup>79</sup> Гипотетически ее, впрочем, можно интерпретировать и иначе — например, как указание на проблематизацию Пушкиным романтического образа «гения»: в просветительской эстетике граница между творческим аффектом и патологией полагалась легко проницаемой и служила предметом специальных рефлексий.<sup>80</sup> Так или иначе, учитывая сказанное выше, примечательными представляются фразеологические и образные переключки между стихотворением «Не дай мне Бог сойти с ума...» и переводом «Из А. Шенье»: в обоих состоянии героев, охваченных неконтролируемым аффектом, наделяется «животными» коннотациями и ассоциируется с разрушительной природной стихией, которая взрывает землю и валит деревья.<sup>81</sup> Объединяет их и символический жест — взор, возведенный в небо, трактуемый, однако, по-разному: если в переводе «Из А. Шенье» это необходимая составляющая «возвышенной» метаморфозы героя, то в «Не дай мне бог сойти с ума...» — маркер ее принципиальной

<sup>77</sup> Стихотворение не имеет точной датировки; предположительные хронологические границы охватывают период 1830–1835 годов: в поисках точной даты исследователи ссылаются на личные впечатления поэта, сведения о его психологическом состоянии и круге чтения, на присутствие темы безумия в других произведениях поэта. Обзор версий и библиографию вопроса см.: *Левкович Я. Л.* Стихотворение Пушкина «Не дай мне Бог сойти с ума...» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 183–192; см. также: *Лотман Ю. М.* Пушкин и М. А. Дмитриев-Мамонов // Тыняновский сборник: Четвертые тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 55; *Довгий О. Л.* Еще раз о времени создания стихотворения «Не дай мне Бог сойти с ума» // Владикавказские Пушкинские чтения: Сб. науч. трудов. Владикавказ, 1993. С. 118–124. О. В. Барский, указывая на текстуальные и образные переключки между стихотворением и пушкинскими произведениями первой половины 1820-х годов (см. об этом ниже), высказывает не находящее прочной доказательной опоры предположение о раннем возникновении замысла «Не дай мне Бог сойти с ума...» (*Барский О. В.* «Не дай мне Бог сойти с ума»: К истории создания // Московский пушкинист. М., 1998. Вып. 5. С. 255–256).

<sup>78</sup> *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 3. С. 322, 65; Т. 2. С. 325. См.: *Глебов Гл.* Философия природы в теоретических высказываниях и творческой практике Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. [Т.] 2. С. 206; *Непомнящий В.* Двадцать строк: Пушкин в последние годы жизни и стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» // Вопросы литературы. 1965. № 4. С. 134–135; *Левкович Я. Л.* Стихотворение Пушкина «Не дай мне Бог сойти с ума...». С. 177–182; *Таборисская Е. М.* Своеобразное решение темы безумия в произведениях Пушкина в 1833 г. // Пушкинские чтения: Сб. статей. Таллин, 1990. С. 74–75; *Барский О. В.* «Не дай мне Бог сойти с ума»: К истории создания. С. 259.

<sup>79</sup> *Левкович Я. Л.* Стихотворение Пушкина «Не дай мне Бог сойти с ума...». С. 180–182.

<sup>80</sup> См. об этом, например: *Dieckmann H.* Diderot's Conception of Genius. P. 165–168.

<sup>81</sup> Ср.: «И силен, волен был бы я, / Как вихорь, роющий поля, / Ломающий леса» («Не дай мне Бог сойти с ума...») — «...в ночи скитаясь, воеет; Стопами тяжкими вершину Эты роет; Гнет, ломит древесна...» («Из А. Шенье») (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 3. С. 322, 382); в «Не дай мне Бог сойти с ума...» герой сравнивается с животным непосредственно («И сквозь решетку как зверка / Дразнить тебя придут»; Там же. С. 323), в переводе «Из А. Шенье» — опосредствованно (см. об этом: *Кардаш Е. В.* Поэтическая фразеология перевода А. С. Пушкина «Из А. Шенье»: Источники и контексты. С. 223–225).

неосуществимости. Можно предварительно полагать, таким образом, что в 1830-е годы эстетическая проблематика перевода «Из А. Шенье» снова становится значима для Пушкина в рамках размышлений о физиологической природе творческого аффекта. Актуализация истории мучительной гибели и апофеоза Геракла в этом контексте кажется вполне уместной: по справедливому замечанию Ф. Будельманна, в европейской философской и театральной мысли XVIII века этот сюжет предоставляет прекрасный повод к пересечению интересов эстетики и медицины.<sup>82</sup>

<sup>82</sup> *Budelmann F.* The Reception of Sophocles' Representation of Physical Pain. P. 455.

DOI: 10.31860/0131-6095-2020-2-74-84

© К. Ю. Зубков, © М. А. Петровских

### СТУДЕНТЫ, КУПЦЫ ИЛИ ПОЛЯКИ? ИЗОБРАЖЕНИЕ МАЙСКИХ ПОЖАРОВ 1862 ГОДА И ПРОБЛЕМА ДОСТОВЕРНОСТИ В РОМАНЕ А. Ф. ПИСЕМСКОГО «ВЗБАЛАМУЧЕННОЕ МОРЕ»\*

Как утверждают современные исследователи, в 1860–1870-е годы издатель влиятельного «Русского вестника» М. Н. Катков стремился привлечь в свой журнал как можно больше заметных писателей и сформировать на его страницах национальный канон русского романа.<sup>1</sup> Если намерения Каткова действительно были таковы, то в случае романа А. Ф. Писемского «Взбаламученное море», опубликованного в «Русском вестнике» в 1863 году, результаты оказались спорными: критика, во-первых, категорически не приняла новое произведение Писемского, а во-вторых, сочла роман совершенно нетипичным для русской литературы. Обратившие на себя внимание современников особенности романа, на первый взгляд, противоречат друг другу. С одной стороны, Писемского упрекали в чрезмерной документальной точности: его повествование казалось непосредственным воспроизведением реальных исторических событий. П. В. Анненков отметил, что писатель «сделал прямо современную эпоху предметом своего рассказа <...> ход и развитие романа должны уже считаться равносильными с самим ходом и развитием нашей истории».<sup>2</sup> С другой стороны, критики сочли роман тенденциозным. А. А. Григорьев уже в первых главах увидел «взятую наперед тему» — «осмеять и опозорить все то, что <...> недавняя эпоха звала „развитием“».<sup>3</sup> М. А. Антонович, принципиальный оппонент Григорьева в эстетическом и политическом отношении, отозвался о «Взбаламученном море» практически так же: «...по тенденции и направлению его назвали враждебной клеветой на современное состояние нашего отечества, злостною насмешкою над всем, что есть в нем юного, либерального и прогрессивного».<sup>4</sup>

Как кажется, осуждавшие роман критики действительно нащупали значимую особенность произведения, далеко не случайную для русской литературы этого периода: тенденциозность и историческая достоверность несколько не противоречат друг другу. Современники сравнивали роман Писемского с другими не менее актуальными

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ (проект 19-012-00410).

<sup>1</sup> См.: *Fusso S.* Editing Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy. Mikhail Katkov and the Great Russian Novel. DeKalb, 2017.

<sup>2</sup> *Анненков П. В.* «Взбаламученное море». Роман г. Писемского (Русский Вестник, 1863, № 3–8) // Санкт-Петербургские ведомости. 1863. 9 нояб. № 250. С. 1017–1018.

<sup>3</sup> *Григорьев А. А.* Взбаламученный романист // Якорь. 1863. № 20. Критика и журналистика. С. 389.

<sup>4</sup> *Антонович М. А.* Современные романы // Современник. 1864. № 4. Отд. II. С. 203.