
ЖАНР. МОТИВ

Г.П. Козубовская¹

Алтайский государственный педагогический университет

ПУШКИНСКИЙ ЗИМНЕДОРОЖНЫЙ ЦИКЛ: БАЛЛАДНЫЙ ПЛАСТ

В статье исследуется балладный пласт в пушкинском зимнедорожном цикле, включающем такие стихотворения, как «Зимний вечер», «Зимняя дорога», «Зимнее утро», «Бесы». Выясняется семантика архетипических мотивов и их трансформация, прослеживается формирование смысла поэтических образов. Все это позволяет уточнить представление о пушкинской поэтике 30-х гг.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, архетип, баллада, зимнедорожный цикл, метатекст, мифопоэтика, мотив, поэтика зимы, семантика.

Kozubovskaya G.P.

Altai State Pedagogical University

A.S. PUSHKIN'S CYCLE OF A WINTER ROAD: BALLAD LAYER

The article investigates the ballad layer in A.S. Pushkin's cycle of a winter road including such pieces of poetry as "Winter Evening", "Winter Road", "Winter Morning", "Devils". The semantics of archetypical motifs and their transformation is found out; the formation of the sense of poetical images is shown. All that allows to specify the representation of A.S. Pushkin's poetics of the 30s.

Keywords: A.S. Pushkin, archetype, ballad, cycle of a winter road, metatext, mythopoetics, winter poetics, semantics.

Пушкинский зимнедорожный цикл, включающий такие стихотворения, как «Зимний вечер» (1825), «Зимняя дорога» (1826),

¹ Галина Петровна Козубовская, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета (АлтГПУ, Барнаул)

«Зимнее утро» (1829), «Бесы» (1830), явно содержит в себе «балладное» начало.

Баллада – один из наименее проясненных жанров в отечественной теории литературы. В литературоведческих словарях наблюдается терминологическая разногласия, зачастую теория жанра подменяется его историей. При общей констатации изменчивости жанра на разных этапах развития литературы нерешенными остаются вопросы генезиса баллады¹, жанровых границ и жанрообразующих признаков.

Предпринятая в 80-е гг. XX в. попытка определения специфики баллады В.М. Марковичем (он выделил в качестве жанровой доминанты категорию чудесного²), по сути дела, наметила путь осмысления художественности жанра: ученый обозначил ситуацию коммуникативного диалога, подчеркивая, что баллада «предполагала особый тип читательского восприятия» [Маркович, 1987, с. 140]: безоглядное доверие к автору и, главное, состояние потрясения, в которое погружен читатель. «Присутствие чудесного помогало освободить чувство и воображение читателя от контроля рассудочной логики и повседневного опыта» – поясняет В.М. Маркович [Маркович, 1987, с. 141]³.

¹ Этимология названия («танцевальная песнь»), зафиксированная в справочных изданиях, мало что дает для понимания жанра.

² См.: «Чудесное было всепроникающей творческой стихией балладного мира, где фантастическое и реальное смешивались и как бы менялись местами» [Маркович, 1987, с. 141]. Маркович также подчеркивает, что именно баллада решила сложную для начала XIX века эстетическую проблему серьезного изображения и восприятия сверхъестественного [там же, с. 142]. См. в других работах терминологию и обозначение некоторых жанровых параметров: «балладное дыхание» чудесного, выявляющая себя атмосфера таинственности [Душина, 1978, с. 46], «пауза таинственности» [Душина, 1978, с. 47], «суггестивная атмосфера сладкого ужаса» [Шумахер, 2015, с. 47] и т.д.

³ Но при этом Маркович подчеркивает: «Сверхъестественное мотивировано народными верованиями» [Маркович, 1987, с. 142]. Концепция В.М. Марковича перекликается с концепциями нуминозного («переживание божественного») подхода к жанру баллады. Отмечая недостатки этого подхода, А.Г. Слесарев связывает их с ошибочным отождествлением балладного происшествия и религиозного опыта: моделируемые в тексте

Существенный сдвиг в осмыслении природы жанра связан, на наш взгляд, с выявлением его мифопоэтической основы. Так, Д.М. Магомедова, развивая идеи немецкого ученого В. Кайзера (он выделил в качестве структурообразующего признака баллады событие встречи, имеющей роковые последствия [см.: Сильман, 1974, с. 122]), в качестве жанрообразующего признака романтической баллады предложила следующий – встреча миров, здешнего и потустороннего [Магомедова, 2001]¹. Плодотворность подхода Д.М. Магомедовой очевидна, т.к. касается самой структуры жанровой модели².

Продолжая Д.М. Магомедову, А.Е. Шумахер указала на архетипическую основу жанра – «мотивный комплекс, непосредственно связанный с архетипической сюжетной ситуацией, которую можно определить как пороговую: это переход из мира мертвых в мир живых, пересечение границы, отделяющий один мир от другого» [Шумахер, 2015, с. 3]³.

Итак, в основе баллады – архетипическая ситуация, определяющая ее структуру и формирующая модус художественности. Архетипическая ситуация (в ее вариациях) – структурообразующий признак жанровой модели баллады.

«Узнаваемость» жанра обеспечивают мотивный комплекс и балладные топосы (набор формул, обладающих определенной семантикой), формирующие семантическое поле жанра: именно в них заключен «балладный ужас». Баллада отражает катастрофическое

состояния – область интерпретирования, зависящая от субъекта [Слесарев, 2003].

¹ Вошла в качестве словарной статьи в современное справочное издание: «Поэтика: словарь актуальных терминов» (под ред. Н.Д. Тамарченко). М.: Изд-во Кулагиной, 2008. См. также в вузовских учебниках, например: Теория литературных жанров: учебное пособие / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа. М.: Издательский центр «Академия», 2011. (Сер. Бакалавриат).

² См., например, «Балладу о чудном мгновении» П. Антокольского, с событием в центре – встречей памятника Пушкину с повозкой, везущей тело А.П. Керн на кладбище.

³ А.Е. Шумахер прослеживает модификации жанра в поэзии XVIII в., прочерчивая динамику выделенных признаков [Шумахер, 2015].

сознание человека, оказавшегося один на один с Роком, Судьбой: эпоха романтизма рождает ощущение пронцаемости границ, неустойчивости и нестабильности мира и бессилия перед миром и хаосом собственной души с ее темными глубинами¹. «Ужас» перед макабрической² Вселенной и составляет основу эмоционального строя баллады³.

Балладный модус – это эстетика и поэтика страшного, состояние ужаса⁴ перед лицом Хаоса, с которым неожиданно столкнулся человек, ощущение таинственности и загадочности мира, его непредсказуемости.

В процессе развития литературы баллада переживает следующие метаморфозы: метатекстуальное обыгрывание жанровой модели – вариант Жуковского – авторефлексия (превращение «страшного» в сон)⁵, прямое пародирование (с семантическими

¹ См.: «страх человека нового времени перед собственной субъективностью» [Мерилай, 1990, с. 10].

² Макабрический [фр. *macabre* – погребальный, мрачный] – ужасный, страшный, жуткий, чудовищный, кошмарный. Макабрический танец – танец скелетов, представляемый как аллегория в живописи и ваиянии средневековья. Италии, исп. *macabro* – жуткий. [Электронный ресурс, http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwds/41125/%D0%9C%D0%90%D0%9A%D0%90%D0%91%D0%A0%D0%98%D0%A7%D0%95%D0%A1%D0%9A%D0%98%D0%99].

³ См. замечание-предположение Ю.М. Прозорова: «...не баллада вызвала к жизни романтическое «ужасное», но ужасное в исторический определенный момент ... приняло формы романтической баллады, облеклось в балладную поэтику...» [Прозоров, 2015, с. 43].

⁴ А.В. Гостева и О.В. Сулемина отмечают частотность использование некоторых понятий, входящих в семантическое поле «ужас/страх»: «Частотность “ужасного” не подвергается сильным изменениям при переходе от одной эпохи к другой... “Страх” кульминирует в XVIII в.; до середины XIX столетия его употребимость неуклонно падает...» [Гостева, 2011, с. 277].

⁵ См. об этом: *Фрайман Т.Н.* «Творческая стратегия и поэтика В.А. Жуковского (1800-е – начало 1820-х годов)». Дис. д-ра филол. наук. Тарту, 2002. Метатекст – следствие эстетической игры. См., например, *Анисимова Е.Е.* Игра как порождение смыслов в литературе: случай В.А. Жуковского // *Игра как прием текстопорождения*. Коллект. монография. Красноярск, 2010. С. 69-71.

сдвигами элементов), реактуализация модели и ее семантических элементов¹ в других жанровых структурах.

Последнее по-разному осмыслялось на разных этапах развития теории литературы. Так, в 80-е гг. в отечественном литературоведении проблема была обозначена как «взаимодействие» жанров в художественной системе романтизма. В.М. Маркович говорит о влиянии баллады на фантастическую повесть [Маркович, 1987]. Функционирование балладного «элемента» в структуре русской романтической повести первой трети XIX века исследует Е. Сковорода [Сковорода, 2001]. Проблемы диффузности жанров касались Л.Н. Душина (баллада и романс), Д. Магомедова (баллада и сказка), О.В. Зырянов (баллада и новелла), С. Сендерович (баллада и элегия)² и др.³

«...Жанр, становящийся элементом другого жанра, в этом своем качестве уже не является жанром» – отмечает М.М. Бахтин [Бахтин, 1997, т.5, с. 40]. Поэтому в связи с подобными процессами логично говорить о «балладности» как «балладном комплексе» или «балладном слое», а не о жанровой модели.

¹ См. о мотиве: «В фантастической повести наблюдается устойчивая тенденция к переакцентировке смыслового “напряжения” балладного мотива» [Сковорода, 2001]. Например, «Топосы в фантастической повести выполняют функцию “кромки”, отделяющей мир живых от мира мертвых, жизнь от смерти. Так же, как и в балладе, в фантастической повести пересечение вышеназванных топосов грозит герою гибелью. Выходя за “кромку”, обрекают себя на смерть...» [Сковорода, 2001]. См. также о мотиве «свадьбы-похорон» [Сковорода, 2001].

² «Общей почвой элегии и баллады является передача неоднозначной, сложной и напряженной ситуации с прихотливыми поворотами в развитии и зачастую диалогическим строем смысла» [Сендерович, 2012, т. I, с. 455]. При этом о самом механизме трансформаций С.Я. Сендерович замечает «в этом поле можно установить группировку и перегруппировку, интеграцию и дифференциацию, взаимодействие и противоборство жанровых тенденций и установок» [Сендерович, 2012, т. I, с. 434].

³ Кажущаяся пестрота терминологии в описаниях этого явления («растущеванность балладного», «балладная кодировка», «балладный нарратив», «балладные координаты» и т.д. [Анисимова, 2015]) как раз отражает нюансировку в тонком анализе текста.

Включенность, или встроенность баллады в другой жанр по-разному оформляется: включение «балладного» с сохранением специфического модуса (целостное воссоздание жанровой модели) и пародийное обыгрывание как жанровой модели целиком, так и ее элементов¹.

Механизмы смыслопорождения и текстопостроения предопределены не только авторским заданием, авторской установкой, но и контекстом: узнаваемые формулы как «память жанра»², оказавшись в другом контексте, меняют свою семантику, расширяя семантическое поле и придавая тексту неоднородность. Преображенные формулы выполняют двоякую функцию: напоминания и обнажения разности. Причем напоминание возникает как результат ассоциативной памяти, связанной с «семантическим ореолом» отдельных элементов и формул³.

Единство пушкинского зимнедорожного цикла⁴ очевидно в первую очередь на тематическом уровне (зимняя тематика), во-вторых, на уровне ритмики⁵. Исследователи обозначили

¹ Говоря о формировании «литературного поля», Е.А. Сурков уточняет, что усваиваются и осваиваются не готовые жанры и формы, а модусы художественности или художественной речи [Сурков, 2007, с. 7], См. об обыгрывании баллады Жуковского в стихотворении Вяземского «Ночью на железной дороге между Прагою и Веною» [Шалыгина, 2012].

² Жанровая память трактуется в работе Л. Кихней «как способ эстетически цельного воплощения типологически “устойчивых” “ситуаций” бытия и сознания, обусловленный постоянством доминантных авторских установок (включая функциональные, адресные и модальные установки), в которых – через *типологическое сходство* ситуаций – реанимируются черты предшествующих содержательных или формальных структур, выступающих в качестве канона, как правило, трансформированного автором» [Кихней, 2003].

³ См., например, полемичную работу М. Вайскопфа: *Вайскопф М. Танец с черепом: балладно-вампирические мотивы в творчестве Афанасия Фета* // Универсалии русской литературы. 5. Воронеж, 2013. С. 177-190.

⁴ Общее место многих исследований «Зимнего вечера» – признание многозначности текста, допускающего множественность трактовок.

⁵ *Малкина В.Я.* К вопросу о циклообразующей функции четырехстопного хоря в лирике А.С. Пушкина («Дорожные жалобы») // Новый филологический вестник. 2007. №2. № 5.

семантический ореол хорей: это опознавательный знак, с одной стороны, мотива пути, и душевного смятения, с другой¹. Хорей – знак балладности: хореем написаны баллады В.А. Жуковского «Людмила» и «Светлана».

Встреча миров – жанрообразующий принцип баллады – специфически реализуется в зимнедорожном цикле. Отмеченное Е.М. Табориской противоречие, обозначившееся в поздней лирике поэта, получает, на наш взгляд, в зимнедорожном цикле балладное воплощение².

Это касается прежде всего образа бури в «Зимнем вечере». «Буря» многолика, явленная в большей степени акустически, а не визуально, она наводит страх. В интерпретации Ю.Н. Чумакова буря получает онтологическое измерение: она часть «враждебного и неведомого мира» [Чумаков, 1999, с. 41], и это балладное видение. На наш взгляд, нарастание ужаса в сюжете связано именно со сменой оптики – «визуального» «акустическим»³: «страх» и «ужас» как состояния здесь идентичны. «Ужас» мотивируется демоническим обликом бури. На демонологический характер бури указывает В.А. Кошелев, уточняя литературный характер ее в стихотворении Пушкина: «“Буря Великая” – отсутствующее в фольклорных

¹ Об ассоциациях с ритмом дорожной езды писал еще Д.Д. Благой. См. замечание Н.Н. Петруниной о том, что метель и мороз чаще всего «сопровождаются у Пушкина настроениями печали, уныния, надрывающей сердце тоски» [Петрунина, 1974, с. 287].

² Речь идет о конфликте в поздней лирике поэта – столкновение «человека с величными силами, управляющими его жизнью, – роком, судьбою... Человек и некто или нечто, безликое, могущественное и враждебное по отношению к нему...» [Табориская, 1995, с. 79]. А.Ф. Белоусов, говоря о специфическом движении бури – кружении, направляемом чужой волей, показал содержательность повтора как приема в композиционном решении, где повтор – вариация «кружения» [Белоусов, 1988, с. 16]. А.Ф. Белоусов также зафиксировал зависимость состояния лирического персонажа от внешнего ритма: «...даже речь лирического я оказывается во власти укоренившегося в его сознании звукового ритма» [Белоусов, 1988, с. 18].

³ А.Ф. Белоусов говорит о переживании неопределенности, отрицая наличие состояния ужаса [Белоусов, 1988, с. 23].

суевериях, присутствовало в качестве “верховного” inferнального явления в “книжной” демонологии пушкинского времени [Кошелев, 2003, <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200300505>]. Многоголосье бури завершает стук в окно запоздалого путника – акустическая галлюцинация, явленная в пластике, – овеществленное мечтание о другом человеке, способном разделить одиночество и развеять страхи.

Мотив дороги, намеченный здесь, остается в подтексте. «Окно» демонстрирует двуобращенность: с одной стороны, оно вводит мотив ожидания (через иллюзорный образ запоздалого путника, стучащего в окошко), в свою очередь связанный с дорогой и гибелью¹; с другой – реализуя символический смысл, готовит «скачок» в иное пространство. Упомянутый «путник запоздалый» – ожидаемое утешение, материализованное душой, рвущейся навстречу другому, способному разделить тоску героя.

Пространство дома в «Зимнем вечере» не однозначно². Мир лачужки двоятся: с одной стороны, он противостоит внешнему пространству с кружащейся бурей за окном, с другой – несет на себе его ответ. Эпитет «печальная» по отношению к «лачужке» – явная интроспекция, в которой зафиксировано сопряжение внешнего и внутреннего.

Женский персонаж³ также неоднозначен: в соответствии с фольклорно-мифологической традицией окно – место пребывания

¹ См. семантические переключки в стихотворении «Няне»: Одна в глуши лесов сосновых / Давно, давно ты ждешь меня. / Ты под окном своей светлицы / Горюешь, будто на часах, / И медлят поминутно спицы / В твоих наморщенных руках. / Глядишь в забытые ворота / На *черный отдаленный путь*: / Тоска, предчувствия, заботы / Теснят твою всечасно грудь. / То чудится тебе... [Пушкин, 1956, т. II, с. 352]. Далее тексты произведений А.С. Пушкина цитируются по этому изданию. Номер тома (римская) и страницы (арабская) указывается в круглых скобках после цитаты.

² Оно уже не столь идиллично. См. о традиции изображения дома: [Болотникова, 2016].

³ В женском образе, как справедливо заметил А. Позов, выражена концепция человеческого просветления. См.: *Позов А. Метафизика Пушкина*. М.: Наследие, 1998. (Пушкин в XX веке).

невесты¹, но в «Зимнем вечере» редуцирован эротический элемент. Намек на «архетипическое» содержится в рифме «старушка-подружка», сопрягающей полярные женские ипостаси в метаморфозе. «Окно, сохраняющее балладную семантику, приобрело трансцендентный смысл и связь со сферой инобытия» – подчеркивает О.Н. Болотникова, говоря о балладах Жуковского [Болотникова, 2016, с. 8]. Прядущая, подобно Парке, нить жизни, удерживает героя в пугающей его реальности². В самом замещении «подружки» «старушкой» – готовность лирического персонажа принять «другого», способного понять чужую душу³ и разделить его одиночество даже в ситуации «бездны на краю». «Веретено» с его кружением – не только символ однообразно тянущегося времени, погружающего в сон, но и общего космического закона⁴. В двуплановости, характерной для баллад, «эмпирическое» получает иное измерение⁵.

¹ См. замечание А.Е. Шумахер, связавшую балладу с календарными и народно-свадебными обрядами-ритуалами: Бюргер «позаимствовал образ Леноры из народной немецкой песни “Свидание с мертвым женихом”, которую пели в старину за прялкой, но развил ее в широкую самостоятельную композицию, не укладывающуюся в рамки старинной народной баллады» [Шумахер, 2015, с. 31].

² См. трактовку женского персонажа А.Ф. Белоусовым, связавшего образ женщины-пряжи с языческой Мокошью: «Образ героини стихотворения сохраняет мифопоэтические ассоциации своего *архетипа*, благодаря которым «старушка» может оказаться не только злым духом Мокушей, но и «доброй подружкой», которую заклинают помочь, от которой требуется, чтобы она «утетила» встревоженного и страдающего героя» [Белоусов, 1988, с. 22].

³ См. об этом: [Бройтман, 2002], *Бройтман*, С.Н. К проблеме инвариантной ситуации в лирике Пушкина // *Бройтман* С.Н. Поэтика классической и неклассической лирики. М., 2008. С. 60-80.

⁴ «Если пряжи дремлют, а веретено вертится, то говорят, что за них пряла Мокуша» – отмечает А. Белоусов представления в народных поверьях Севера [Белоусов, 1988, с. 22].

⁵ А.Ф. Белоусов, продолжая эту цепочку, дополняет ее еще одним понятием – Музы («Муза, звучная подруга...»), интерпретируя сюжет стихотворения как умолкание поэтического голоса, утрату дара [Белоусов, 1988, с. 24-25], следовательно, «омертвление», погружение в безмолвие. Отсюда пороговость ситуации.

В неоднозначном финале, обнажающем амбивалентность инобытийного пространства (погружение в него осуществляется благодаря семантически равнозначным состояниям опьянения и погружения в фольклорный мир сказки или песни), – и выход, и безысходность¹. Невеселое застолье (в противовес пиру в ранней лирике поэта), вершащееся на грани жизни и смерти, увенчано «перескоком» в инобытийное пространство. Выпадение из реального времени и пребывание в идиллическом инобытийном не выход, а лишь возможность на время заглушить тоску. Неизбывную грусть в финале стихотворения не может разогнать ничто.

Содержательный смысл приема повтора в последней строфе, сопрягающего мотивы предыдущих строф, – выражение безысходности. Такое прочтение соответствует логике баллады. «Безысходность» формируется в подтексте, ключ к этому – в современных исследованиях. В.А. Кошелев, раскручивая один из журнальных эпизодов 30-х гг. XIX века², установил, что текст-первоисточник для многочисленных подражаний песни “в душегрейке новейшего уныния”, по мнению пародиста Н. Полевого, – народная песня «Не шуми, мати зелёная дубровушка...», упоминаемая в «Дубровском» и «Капитанской дочке» [Кошелев, 2003]. Реконструированный источник, вводящий мотив предчувствия гибели добра молодца, работает на нашу концепцию: встреча миров в балладе имеет роковые последствия. Мотив безысходности связан с балладным слоем пушкинского стихотворения.

В пушкиноведении неоднократно отмечалась сложность и противоречивость образа дороги в творчестве поэта. Мотив езды на лошадях, несущий неоднозначную семантику (и гибель, и спасение), в

¹ Не стараясь свести интерпретацию финала в одному из мотивов (безысходность или просветленность), Ю.Н. Чумаков говорит о поэтической гармонии как следствии пережитого ужаса: «...В конце концов, каким бы горестным ни было содержание “Зимнего вечера”, восприятие эстетически претворенного чувства все равно рождает радость, напоминая нам о “недосягаемых гармониях”» [Чумаков, 1999, с. 42].

² «Зимний вечер», опубликованный в альманахе А. Дельвига «Северные цветы на 1830 год», спровоцировал пародию с таким же названием, автором которой был Н. Полевой.

художественно обобщенном виде присутствует в стихотворении-притче «Телега жизни», где «ямщик» есть воплощение времени («ямщик лихой седое время»), «кони» символизируют движение времени, сам путь по дороге жизни – неизбежное движение к финалу («Время гонит лошадей»). С.Н. Пяткин в качестве типологического балладного признака называет мифомотив – кони, переносящие героя (героев) в иной, потусторонний мир [Пяткин, 2005, с. 63]. Этот мифомотив, присутствуя в «Зимней дороге» и «Зимнем утре», определяет балладный слой «дорожных» стихотворений.

Отмечая созвучие внешнего и внутреннего в «Зимней дороге» (вновь взаимосвязь личности и окружающих ее внеличных обстоятельств), А. Смирнов улавливает в пейзаже тревожные ноты¹, предваряющие описание настроения героя – «трагическая безысходность», «душевная подавленность», «безнадежное состояние» [Смирнов, 2008, с. 7]. Как и в «Зимнем вечере», ощущение безысходности усилено сменой «визуального» «акустическим»: колокольчик «утомительно гремит» (II, с. 344).

В отличие от «Зимнего вечера», пространство в «Зимней дороге» разомкнуто, но эта разомкнутость не спасает от неизбывной тоски. Мотив гибели, связанный с дорогой, ушел в подтекст, напоминая о себе переключками с другими дорожными стихотворениями². Семантика гибели, тем не менее, «мерцает» в дорожном мотиве, сохраненная «памятью культуры»: так, например,

¹ Трудно согласиться с утверждением, что в «Зимней дороге» по сравнению с «Телегой жизни» состояние героя более оптимистично (чему способствует появление национальных русских и родных герою образов: тройка, колокольчик, «родные песни ямщика», «версты полосаты»). См.: *Озерова А.В., Ходанен Л.А.* Мотив дороги в лирике А.С. Пушкина // Вестник КемГУ. 2008. № 2. С. 202-205.

² См. о мотиве смерти и участи «вынужденного гуляки, странствующая» в «Дорожных жалобах»: «Смертельно опасно само движение, не менее страшны встречи с людьми – “непроворный инвалид” со своим шлагбаумом, пожалуй, более зловещ, чем лесной злодей с ножом, и остановка в пути столь же губительна, как и движение (смерть под копытом или колесом, может быть, менее мучительна, чем карантинная скука)» [Таборисская, 1995, с. 89].

Л. Кихней указывает на похоронный аспект езды на лошадях, реализованный позже в «Пире во время чумы»¹.

Ямщик – персонаж, наделенный особым смыслом. Он существует в фольклорно-мифологическом ореоле: в ямщицких песнях отражается «хтонически-родное» начало [Кихней, 2003]².

Переживание скуки долгого пути – состояние, подобное омертвлению³. «Омертвление» есть бесчувствие, убивающее живые впечатления: лирический персонаж «Зимней дороги» ассоциируется с мертвым женихом балладного мира.

Архетипический мотив мертвого жениха перевернут у Пушкина: лирический персонаж, он же лирический субъект, появляясь неизвестно откуда и уходя неизвестно куда, растворен в зимних просторах бесконечной дороги, на которую обречен и которая сулит лишь неизвестное⁴.

Нина, с одной стороны, – условное имя, достаточно частотное в русской поэзии начала XIX в. (напр., в поэзии у М.Н. Муравьева, И.А. Крылова⁵, Г.Р. Державина, В.А. Жуковского⁶, в прозе Н.М.

¹ «Если в его “Телеге жизни” аллегорически переосмысляемая ситуация дорожной езды восходит к ямщицкой песне, то в “Пире во время чумы” “телега жизни” оборачивается “телегой смерти”, похоронными дровами (хотя заметим, что и в финале “Телеги жизни” содержится символический намек на смерть – как завершение жизненного пути (ср.: “И, дремля, едем до ночлега...”). Фактически, Пушкин в “Пире...” подключается к древней фольклорной традиции, в контексте которой *кони* интерпретировались как “похоронные” животные или животные, доставляющие души умерших на тот свет» [Кихней, 2003].

² См. о связи мотива езды на лошадях с ямщицкими песнями в поэзии В. Высоцкого: «Сама же экзистенциальная ситуация “предгибели” в “Конях...” также как бы изначально мотивирована фольклорным канонем *ямщицких* песен, и в их жанровой парадигме получает дополнительные смысловые коннотации» [Кихней, 2003].

³ См. подробнее: [Бройтман, 2002].

⁴ В.П. Океанский рассматривает этот мотив как иниционную смерть героя, попавшего под влияние Нины [Океанский, 2011].

⁵ Бердников, А. На полях переводов Петrarки. – М.: PROSODIA-PUBLISHERS, 2004. – 244 с.

⁶ См. об имени у Жуковского: Киселева Л.Н., Степанищева Т. «Отмеченные» даты в мире Жуковского // Мирное древо. 2007. № 13. С. 43-

Карамзина и др.). С другой стороны, имя, вобравшее в себя многообразие историко-культурных смыслов¹.

Мечта о Нине не есть мечта о Доме (неслучайна деталь интерьера – «камин» – поэтическая условность и знак «высокого стиля»), «камин» здесь знак чужого, не домашнего пространства, правда, не холодного, а теплого). Нина – женщина, к которой лирический персонаж неизменно возвращается в своем долгом пути (возможно, чаровница, и даже inferнальница), согревающая героя, истомленного скукой долгого пути и тоской, и дарующая забвение от этой скуки.

Бесконечная дорога, где «только версты полосаты попадаютя одне» (II, с. 344) и утрачено ощущение времени, сменяется инобытийным пространством с переживанием остроты мига. «Балладные сигналы» здесь и в указании на время («полночь нас не разлучит», II, с. 345, «полночь» – время появления мертвого жениха в балладе Жуковского «Светлана»²), и в полноте переживаемого чувства («...загляжусь не наглядясь»), II, с. 344, использование фольклорной формулы подчеркивает желанность встречи после долгого расставания).

Инобытийное пространство сновидно и также спасительно, как и в «Зимнем вечере». При этом оно амбивалентно: улаждающее душу, оно иллюзорно в своей сиюминутности, существуя в воображении мечтающего о доме путешественника, приближающего

45. [Электронный ресурс]. URL: <http://ivgi.org/sites/ivgi.org/files/arbormundi/Arbor13kiseleva.pdf>.

¹ Об имени Нина см.: [Пеньковский, 1999]. В.П. Океанский считает, что имя отсылает к поэме Е.А. Боратынского «Бал» [Океанский, 2011]. Но есть полярный смысл: «Нина Воронская» из 8-ой главы романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» – «Клеопатра Невы», женщина-инфернальница.

² См. о семантике "полночи": «... время конкретизируется, наполняется новым смыслом: полночь – таинственный час, символизирующий конец старого и начало нового дня, то есть своеобразный рубеж, за которым стоит неизвестное и неизведанное» [Смирнов, 2008, с. 10]. И далее о времени: «Таким образом утверждается идея неотвратимости и неизбежности хода времени, не подвластного человеку и не зависящего от переживаний людей – движение часовой стрелки "мерно" и бесконечно» [Смирнов, 2008, с. 11].

своим заклинательным словом желанное («Завтра, Нина... Завтра к милой возвратясь...», II, с. 344).

Использованный, как и в «Зимнем вечере», финальный повтор в последней строфе, собирающий стихи из разных строф, с одной стороны, дает зеркальный вариант сюжета, с другой – демонстрирует возвращение из инобытия и одновременно погружение в сон. Собранные в последней строфе фрагменты – как импульсы затухающего сознания. «Линейное» обращается в «круговое», обнажая неодолимость смертной тоски¹.

В «Зимнем утре», третьем стихотворении цикла, метатекстуальном по отношению к первым двум, балладные мотивы своеобразно обыгрываются². Метельный лик зимы остался лишь в вчерашних воспоминаниях, к которым лирический персонаж в диалогическом жесте обращен к женщине («Вечор, ты помнишь, вьюга злилась...», III, с. 129). В воссозданных картинах метели нет ужаса, он снят пародийным изображением луны, сведенной до «бледного пятна», желтеющего на небе: вследствие депоэтизации утрачена и ее балладная таинственность³. Пародирование балладных пейзажных мотивов – здесь знак победы над собственными страхами.

¹ См. наблюдения В.П. Океанского относительно специфики смыслообразования в «Зимней дороге»: художественное пространство «фундируется не путем наращивания метафорического слоя, а путем соотнесения двух бытийных планов ночной лунной дороги и дома желанной Нины... светлая магия луны предвещает композиционное всплытие женского образа. Луна сообщает стихотворению высшую космическую экзистенциальную ... софийную завершенность ... поднимая образ Нины над повседневной человеческой суетой, над заурядностью события – к художественному произведению» [Океанский, 2011].

² См. о межтекстовых связях: *Абрамова К.В., Капинос Е.В.* Микроцикл Б. Пастернака «Зимнее утро»: межтекстовые семантические связи // *Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе. Серия «Материалы к словарю сюжетов и мотивов в русской литературе.* Вып. 10. Новосибирск, 2012. С. 172-195. Авторы отмечают разработку пушкинского приема (переход от бурной картины зимы к спокойному ее лику), сквозной мотив – освобождение от хаоса и конский мотив, созвучные пушкинскому циклу.

³ На «балладность» этой строфы указывала Л.Я. Гинзбург: [Гинзбург, 1987, с. 99].

Сиюминутным переживанием законного зимнего очарования перечеркнут вчерашний ужас.

Вершина сюжета баллады Жуковского «Светлана» – встреча с живым женихом в реальности после пробуждения героини от страшного сна. Пробуждение героини от сна в первой строфе «Зимнего утра» – отсылка к архетипу спящей красавицы, разбуженной поцелуем жениха. Первая строфа выдержана в традициях лирики начала XIX века, в частности, К.Н. Батюшкова¹.

В пушкинском стихотворении событие встречи предварено картиной сопряженных и сгармонированных пространств – внешнего (роскошь законного пространства, уводящая в открывающуюся панорамную перспективу²) и внутреннего (пространство дома, теплое, согретое печкой, а не камином, как в «Зимней дороге»). Окно, в отличие от «Зимнего вечера», размыкает пространство³. «Чудесное» здесь не часть ночного, готического, балладного мира, а, наоборот, открытая Пушкиным «поэзия действительности», красота светлого дневного мира обращен⁴.

¹ См. об этом подробнее: [Проскурин, 2001].

² «Праздник зимы» – формула П.А. Вяземского из элегии «Первый снег», эпиграф из которой Пушкин взял для 1-ой главы романа «Евгений Онегин». «Волшебница зима» – формула Вяземского, подхваченная Пушкиным [Соколова, 1975, с. 70]. И рядом «матушка зима» [Соколова, 1975, с. 79]. К.И. Соколова указывает на пушкинский принцип цитирования: у Пушкина нет прямого цитирования Вяземского, «но есть лишь напоминание об элегии в единой системе пушкинских образов, которое будит ассоциации, а через них и в них рождается пушкинская “мелодия зимы”» [Соколова, 1975, с. 80].

³ См. ироническое обыгрывание окна в романе «Евгений Онегин»: «Он в том покое поселился, / Где деревенский старожил / Лет сорок с клюшницей бранился, / В окно смотрел и мух давил» (V, с. 37), «И старый барин здесь живал; / Со мной, бывало, в воскресенье, / Здесь под окном, надев очки, / Играть изволил в дурачки» (V, с. 147).

⁴ К.И. Соколова установила, что в описании праздничного лика зимы почти точное цитирование П.А. Вяземского [Соколова, 1975].

«Балладное» в «Зимнем утре» – в разработке мотива совместного путешествия¹ (путешествие здесь – аналог балладной скачки²). Ключ к балладному мотиву – в обрядовом фольклоре, на это указывает Д.Н. Медриш: «...картина предполагаемой поездки в санях вдвоем с милой – ситуация, характерная для народной лирической песни, прежде всего обрядовой» [Медриш, 2002, с. 111]³.

В пушкинском стихотворении персонажи поменялись ролями: вместо мертвого жениха лирический персонаж, остро воспринимающий волшебство зимы, вместо невесты – спящая красавица, хотя и разбуженная поцелуем жениха, но довольно холодно реагирующая на его восторги и не разделяющая его душевного состояния.

Лошади – один из наиболее частотных образов в мире Пушкина⁴.

Превращение «кобылки бурой» в коня⁵ (4 и 5 строфы «Зимнего утра») не поддается однозначной интерпретации¹. Вслед за

¹ См. другое путешествие в «Осени» (1833): «Как легкий бег коней с подругой быстр и волен, / когда под сободем, согрета и свежа, / она вам руку жмет, пылая и дрожа» (III, с. 262). И поцелуй в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне?» (1829): «Как жарко поцелуй пылает на морозе» / Как дева русская свежа в пыли снегов» (II, с. 128).

² См. термин для обозначения этого мотива – «мигрирующая интонационная формула» с закреплённой семантикой внутри балладного жанра [Шаймухаметова, 2007, с. 33]. См. обыгрывание этого мотива в «Зимнем сне» И.А. Бунина. См. об этом: *Капинос Е.В.* Поэзия приморских Альп. Рассказы И.А. Бунина 1930-х гг. М.: Языки славянских культур, 2014.

³ «Важнейший этап свадебного обряда приезд «свадебного поезда» в дом невесты и отъезд ее с женихом к венцу – сопровождается песнями. – отмечает Д. Медриш [Медриш, 2002, с. 111].

⁴ По подсчетам ученых, они упоминаются в творчестве Пушкина 579 раз. Часты и графические изображения: лошади изображены на 35-ти листах из 400. Интересна автоиллюстрация в черновике (ПД 189) стихотворения «Гусар»: гусар, мчащийся на коне, в окружении ведьм на метлах и прочей нечисти. См. об этом: [Егорова, 2008].

⁵ В черновиках было – «коня черкасского запречь». На это обратил внимание Д. Медриш [Медриш, 2002, с. 112]. В правке, на наш взгляд, – выражение особой «домашности», которой лирически окрашен весь мир.

пушкинистами, можно рассматривать эту метаморфозу как скачок из «бытового» в «бытийное» (см. точки зрения Л.Я. Гинзбург, К.И. Соколовой²). На наш взгляд, этот прием, отмеченный нами в предшествующих стихотворениях цикла, здесь получает иное выражение.

Ключ к нашему прочтению – в мифологической символике коня: крылатый Пегас – символ поэтического творчества, вдохновения. В контексте стихотворения упоминание коня подчинено закону «тесноты стихового ряда»: оно редуцирует описания полета воображения (в «Зимнем вечере» – песни из детства, в «Зимней дороге» – мечта о ночлеге), вбирая в себя множественность смыслов и активизируя читательскую память.

В «Зимнем утре» окружающий мир лирически окрашен именно потому, что путешествие это совместное, и оно сопряжено с устремленностью за пределы эмпирического. О «хрупкости» (и, возможно, иллюзорности) этой совместности говорит элегическая интонация. Д. Медриш расшифровывает подтекст этого путешествия: «Здесь “слышно то пушкинское томление по счастью”, о котором писала Ахматова... В “Зимнем утре” это “томление по счастью”»

¹ Для трактовки образа «кобылки» важен фольклорный эротический код. См. одну из версий, опирающуюся на фольклорный материал: *Рублев К.А.* Из опытов отдаленного типологического сравнения. IV. «Пора, красавица, проснись! не спи, вставай, кудрявая!»: Пушкин и Корнилов // Вестник АлтГПУ. 2014. № 21. С. 137-141. См. также подобные наблюдения Л. Егоровой в стихотворении «Подражание Анакреону», где в образе молодой необъезженной кобылицы узнаваема Анна Оленина – девушка, в которую Пушкин был серьезно влюблен весной-осенью 1828 года и на которой собирался жениться» [Егорова, 2008].

² Л.Я. Гинзбург предлагает следующую трактовку: «Все это знаменует выход из частного в экзистенциальную тему» [Гинзбург, 1987, с. 100]. Близка этой трактовка К. Соколовой: «“Бег нетерпеливого коня”, открывающиеся просторы бытия переключают “зимнюю” лирическую тему из плана любовного (и ожидаемого) в план высоких размышлений о природе и человеке, открывает в традиционной лирической теме возможность нового плана, утверждая безграничность и сопряженность разных начал в духовной жизни человека» [Соколова, 1975, с. 85]. В свою очередь для трактовки образа «кобылки» важен фольклорный эротический код.

перерастает в предчувствие счастья» [Медриш, 2002, с. 112]¹. Добавим: предчувствие счастья парадоксально питается элегической поэзией утрат: «... и навестим поля пустые, леса, недавно столь густые и берег, милый для меня» (III, с. 130).

На наш взгляд, здесь еще и предчувствие творчества, предтворческое состояние, открытость «всем впечатлениям бытия» и поэтический отзыв на них в душе поэта. О связи мотива коней и творчества пишет Л. Егорова².

С другой стороны, в «Зимнем утре» сохраняется и балладная символика коней, уносящих в иной мир. В соответствии с балладной логикой путешествие – погружение в глубины памяти, дарующее обретение полноты бытия: неслучайно это путешествие на берег, символизирующий у Пушкина нерасторжимость жизни и смерти, любви и вдохновения³. Неслучаен и эпитет, сопровождающий коня: «...друг милый, предадимся бегу нетерпеливого коня...» (III, с. 130). «Нетерпеливые кони» – из баллады «Светлана».

Трактовки финала также неоднозначны. Элегическая грусть в финальных строках по-разному объясняется: «Эмоциональный тон высокой элегии окрашивает последний стих ..., запечатлевающий личную, интимную связь поэта со всем комплексом природы и деревни» [Гинзбург, 1987, с. 100]. Другие ученые видят в финале – бег неумолимого времени: «Неслучайно бег лошади символизирует ход времени, судьбу человека» [Егорова, 2008].

Не отменяя существующих трактовок, позволим предположить, что «элегическое» несет в себе отсвет «балладного».

¹ Д. Медриш расшифровывает дату, поставленную Пушкиным, – 3 ноября 1829 года – по пути с Кавказа в Петербург, где ждала встреча с Н.Н. Гончаровой [Медриш, 2002, с. 112].

² Рассматривая один из трех конных автопортретов Пушкина, где он изобразил себя в виде лошади, Л. Егорова реконструирует смысл этой метаморфозы, обращаясь к поэтическому творчеству Пушкина (см. стихотворение «Андрей Шенье», в котором французский поэт перед казнью на минуту усомнился в правильности выбора своего творческого поприща: «Мне ль было управлять строптивыми конями / И круто направлять бессильные бразды?») [Егорова, 2008].

³ См. о береге подробнее: *Козубовская Г.П.* Русская поэзия: миф и мифопоэтика. Монография. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2006. С. 66-70.

Ощущение порога, пребывания на грани сохраняется в совместном путешествии. Финальная недоговоренность – знак ушедшего в подтекст преодоленного балладного ужаса: «элегическое» замещает «ужасное».

Балладные топосы и мотивы (путешествия, ужаса, забвения, «мертвого» жениха и т.д.), семантически значимые и сохраненные «памятью культуры», «мерцают» в зимнедорожном цикле. «Балладность» цикла поддерживается, на наш взгляд, интертекстуальными переключками, и не только с балладами В.А. Жуковского. Еще один претекст, более ранний – баллада Н. Львова «Ночь в чухонской избе на пустыре» (1797), кстати, единственный опыт поэта в области баллады¹.

Сюжетная схема баллады Львова частично воссоздана в пушкинском «Зимнем вечере» и существенно трансформирована: очевидны переключки на уровне поэтического осмысления бури и на уровне погружения в мир души.

Как было сказано выше, в «Зимнем вечере» балладная встреча миров «обыграна» акустически: метаморфозы метели заявлены в ее многоголосии вне визуальной персонификации. У Львова сама буря обрисована прямолинейнее: свист ветра бурного, вой волков, «бесконечной ночи бурной визг» [Львов, 1972, с. 243] – звуки

¹ Комментируя неизданные тексты Н. Львова, З. Артамонова предлагает письмо, адресованное жене, к которой и обращена баллада: «Гачино 30-е сентября 1797. М. Г. М. А. Вот, мой друг, как ты уехала, а государь меня послал достраивать земляной домик в чухонскую деревню; жил я там один одинехонек, в такой избе среди поля, в которой во весь мой короткой рост никогда прямо стать нельзя было. Притом погода адская, дождь, ветер, а ночью вой безумлкнуой от волков так расшевелили меланхолию, что мне и мальчики казались; не мог ни одной ночи конца дожждаться, а волки все воют; я представил, что они и девочку съели, да ну писать ей песнь надгробную: ничего бы этого не было, кабы ты не уехала, ночь бы себе, а мы себе. – Вот как я приеду к тебе в Никольское, то и дам ноты волкам, пусть они поют, как умеют, а мне казаться будет Концертом Паезелловым» [Артамонова, 1933, с. 278]. Метатекстуальный характер письма очевиден. См. анализ баллады [Шумахер, 2015].

внешнего мира; «брань природных сил» [там же] – визуальный облик бури, увиденный уже вовне, когда герой вынужден был покинуть хижину и встретиться с бурей лицом к лицу. В финале – ужас пережитого: «ночь ужасная» [там же, с. 245]. «Ужас» – точно обозначенное самим автором состояние персонажа – не отменяется чудесным спасением вышедшего из хижины героя буквально накануне ее разрушения («Буря мрачная спасла мне жизнь» [там же, с. 243]).

Наблюдения над поэтической семантикой выводят к выводам философского уровня: так Н.Е. Меднис показала, что в негативной семантике «пустыни» у Львова – отражение краха идиллического мира»¹. На фоне однозначной семантики Львова пушкинская «пустыня» полисемантическая (образ подчинен «нелинейной трансформации» [Меднис, 2011]).

У Львова линейный сюжет строится как взаимодействие двух сюжетных линий – «реальной» и «воображаемой», рифмующихся «ужасными» историями»: «Личная ситуация автора как бы удваивается в придуманной им истории... Баллада может быть прочитана как проекция внутреннего состояния лирического субъекта» [Шумахер, 2015]. Две истории, несмотря на соотнесенность их друг с другом архетипической (пороговой)² ситуацией, обнаруживают разный смысл: на фоне вечной разлуки героев истории разлука автора с возлюбленной временна. Кроме того, в финале возникает сомнение автора в достоверности рассказанной истории [Шумахер, 2015].

В отличие от героя баллады Львова, трезвое сознание смысла метели не утрачено пушкинским лирическим персонажем, как, впрочем, и понимание иллюзорности бегства от реальности, что особо ощутимо в финале «Зимнего вечера». У Львова чужая история, где день рождения девушки совпадает с днем смерти, парадоксальным

¹ «...пустыня и хижина, являясь знаками разных миров, оказываются у Львова взаимообратимыми, и все определяется отсутствием или присутствием возлюбленной, то есть полнотой или крушением [Меднис, 2011, с. 47-48].

² Пересечение границы, отделяющей миры, переход из мира мертвых в мир живых. Как показала А.Е. Шумахер, «"пограничное состояние" становится топикой балладного жанра в его классическом выражении» [Шумахер, 2015].

образом приносит утешение автору, разогнав его тоску. Инобытийное пространство, в которое попадает пушкинский персонаж, сновидно¹: так инверсируется балладный сюжет Жуковского. Погружение в состояние, близкое к сну, дает временное спасение, но не избавляет от тяжести тоски.

След баллады Н. Львова ощутим и в «Зимней дороге».

Во-первых, на уровне мотивов. Мотив омертвения пребывающего в одиночестве героя и мечта о близком человеке, способном разделить с ним печальную участь есть у Львова² и у Пушкина. Имя Нина – интертекстуальная отсылка к балладе Львова: рассказанная там чужая трагическая история, навеянная бурей, – часть истории души автора, обретшая пластику. В отличие от Львова, где герой обретает искомое утешение, заново пережив проигранную в воображении чужую историю, у пушкинского персонажа – мечта о реальной женщине, к которой он устремлен, способна лишь временно утешить.

В «Зимнем утре» аллюзий на балладу Львова почти нет, за исключением обращения к возлюбленной («...о мой душевный друг!» [Львов, 1972, с. 243]) и картины любви, преодолевающей ужас бури («Буря, мрак, пустыня, хижина / В тесных пламенных объятиях, / Под крылом любви испытанной / Умножила б наше счастье» [Львов, 1972, с. 243]).

В пушкинистике неоднократно подчеркивалась органическая связь стихотворения «Бесы» с «Зимней дорогой».

¹ См. трактовку сна, воспоминания, воображения как ускользание от реальности: Сулемина О.В. Поэтические стратегии и универсальные структуры в лирике Пушкина. Дис. канд. филол. наук. Воронеж, 2011.

² См. у Львова: «Холод, ужас и уныние, / Дети люты одиночества, / Обвилися, как холодный змей, / И в объятиях мучительных / Держат грудь мою стесненную; / Ленно в жилах протекает кровь, / Бьется сердце, хочет выскочить, / Ищет, кажется, товарища, / С кем напасть бы разделить могло» [Львов, 1972, с. 242]. И далее: «Холод, ужас и уныние, / Вы теперь мне собеседники, / Незнакомые товарищи! / Ваши хладны узы грудь мою / Наполняют неким бедственным, / Смертоносным едким холодом...» [там же, с. 243].

Трактовки «Бесов» затрагивают разные уровни поэтического текста. Как финальный аккорд зимнедорожного цикла, вбирающий в себя мотивы предшествующих стихотворений и развивающий их в предельности эмоций (образные вариации и отражения, расширение семантики пейзажа и т.д.) изучают «Бесов» В.А. Викторovich и Н.В. Живолупова¹. С. Бройтман, говоря о диалогичности структуры, разграничивает двуголосие в тексте, говоря о поглощенности одного сознания другим². Механизм бесовских метаморфоз на композиционном уровне прослежен в работе Б.С. Кондратьева и Н.В. Суздальцевой³. О. Проскурин анализирует многообразные контексты «Бесов», в том числе и балладные [Проскурин, 1999]. Пушкинская пометка «шалость» – отсылка к «арзамасскому наречию» и традиции пародийного обыгрывания «литературных» похорон и полемика о балладе в начале XIX в. [Кошелев, 2000].

«Балладное» в «Бесах» обозначается на разных уровнях поэтической структуры. Так, «страшно», выражающее состояние, охватившее путника, застигнутого бурей в дороге, – слово из балладного лексикона. В контексте «Бесов» оно синонимично балладному «ужасу»⁴. Нарастание страхов синхронно метаморфозам бесовского мира: так в сюжете обозначается пороговая ситуация. «Встреча, имеющая роковые последствия» «мерцает» в неоконченном финале стихотворения, демонстрируя полную безысходность как

¹ Викторovich В.А., Живолупова Н.В. Литературная судьба «Бесов» (Пушкин и Достоевский) // Болдинские чтения-1977. Горький: Волго-Вятское изд-во, 1977. С. 119-135.

² Бройтман С. Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века. Махачкала: Изд-во Дагестанского гос. ун-та, 1983.

³ Кондратьев Б.С., Суздальцева Н.В. Эпический контекст лирического сюжета («Бесы» Достоевского и «Бесы» Пушкина) // Кондратьев Б.С., Суздальцева Н.В. Пушкин и Достоевский. Миф. Сон. Традиция. Арзамас, 2002.

⁴ «Ужас» в «Бесах» С.Н. Пяткин связывает с национальный мифом, понимаемом в его эсхатологической специфике и с мотивами греховности человека и спасения души, эксплицированными в древнерусской литературе; именно этим и объясняется «поэтическая логика заключительного “надрывного” аккорда» [Пяткин, 2005, с. 66].

следствие утраты пути и абсолютной покинутости на самого себя в пространстве жизни-смерти.

Из романтической баллады и мотив о конях, переносящих героя в потусторонний мир, обозначенный С.Н. Пяткиным мифомотив¹, с его точки зрения, определяет содержание романтической баллады.

В «Бесах» редуцирован характерный для зимнедорожного цикла перескок в инобытийное пространство: нет ни сна, ни сказки и т.д., а традиционная ямщицкая песня обернулась жалобной песней бесов, смысл которой неведом. Наоборот, здешний мир «опрокинут» в хаос бесовского, разрастающегося до грандиозных размеров, не поддающихся человеческому осмыслению. Метаморфозы, где разрушены и смешены границы, горизонталь и вертикаль слились воедино и утрачено ощущение дороги, не что иное, как бесовская оборотническая игра двоящегося мира. В целом сюжет может быть интерпретирован как проекция душевного надлома лирического персонажа – боль, надрыв, обреченность. В этом плане, на наш взгляд, продуктивен подход, рассматривающий пушкинский сюжет в связи с древнерусским искусством и идеей человеческой греховности [см.: Пяткин, 2003, с. 68]. В трактовке самих бесов в последнее время акцентируется мотив страдания («...визгом жалобным и воем надрывающая сердце мне», III, с. 177)², их зависимость от каких-то высших сил.

¹ «Преодоление онтологического порога, разделяющего само бытие мира на две формы его существования – жизнь и смерть» [Пяткин, 2005, с. 64]). С.Н. Пяткин возводит пушкинских «Бесов» к «эсхатологическому тексту» русской культуры [Пяткин, 2005, с. 68].

² См., например, у Таборисской [Таборисская, 1995, с. 80]. Вызывает возражения трактовка сюжета как победы путешественника над бесами в школьной практике: «Герой оказывается сильнее бесов, так как продолжает свой путь вопреки их “игре” и даже вопреки той силе, которой подчинены сами бесы. Оказавшись в своем движении сильнее стихии, он одерживает победу над ней». См.: Булия Л.Г. Дорожная лирика Пушкина. [Электронный ресурс].

URL:
<https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKewji4biOq8PSAhWCiywKHZS1AcoQFggaMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.s>

На наш взгляд, именно балладная подпитка формирует в стихотворении трагедийный смысл, связанный с ощущением непреодолимой катастрофичности бытия. Пушкинская мифологема «бездны на краю» – вариация балладного архетипа. В «Бесах» снят мотив, заявленный в предшествующих стихотворениях зимнедорожного цикла, – мотив хотя бы временной просветленности, уход в инобытийный мир.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Анисимова, Е.Е. Эхо Жуковского и Н. В. Гоголя в прозе И. А. Бунина 1910-х гг.: Поэтика баллады и эстетика «страшного». Статья I / Е. Е. Анисимова, К.В. Анисимов // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. – 2015. – № 1. – С. 88-113.

Артамонова, З. Неизданные стихи Н. Львова / З. Артамонова // Литературное наследство. Т. 9-10. – Москва, 1933. – С. 264-286.

Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т.5 / М.М. Бахтин. – Москва: Русские словари. Языки русской культуры, 1997. – 731 с.

Белоусов, А.Ф. Стихотворение А. С. Пушкина «Зимний вечер» / А.Ф. Белоусов // Русская классическая литература. Анализ лирического стихотворения. – Таллин: Валгус, 1988. – С. 14-34.

Болотникова, О.Н. «Дева у окна» и «стук у врат»: семантика мотивов окна и двери в русской литературе 1800-1830-х гг. / О.Н. Болотникова // Вестник Томского государственного университета. – 2016. – № 405. – С. 5-15

Бройтман, С. Н. Тайная поэтика Пушкина / С.Н. Бройтман. – Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2002. – 110 с.

Гинзбург, Л.Я. Литература в поисках реальности / Л.Я. Гинзбург. – Ленинград: Советский писатель, 1987. – 400 с.

mipioner.ru%2Findex.php%3Foption%3Dcom_k2%26view%3Ditem%26task%3Ddownload%26id%3D753_54776abb50938715e5c2e04448867a3b%26Itemid%3D141&usg=AFQjCNH_kLPfRh6I6uy4AhsBctnBasmpiw&bvm=bv.148747831,d.bGg].

Правда, далее оговаривается: «Но победа не несет душевного успокоения, появляется некий надрыв как ощущение дисгармонии жизни и мира в целом» [Там же].

Гостева, А.Г. Страх / ужас / А.Г. Гостева, О.В. Сулемина // Русские литературные универсалии (типология, семантика, динамика): коллективная монография. – Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2011. – С. 274-369.

Душина, Л.Н. М.Н. Муравьев и русская баллада / Л.Н. Душина // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – Ленинград, 1978. – С. 39-49.

Егорова, Л.Н. «Ретив и смирен верный конь»: лошади в жизни и творчестве Пушкина / Л.Н. Егорова // Хозяева и гости усадьбы Вязёмы. Материалы XV Голицынских чтений. 26-27 января 2008 г. – Большие Вязёмы: ГИЛМЗ А.С. Пушкина, 2008. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.proza.ru/2008/10/31/16>.

Кихней, Л. Г. Мотив езды на лошадях в творчестве Владимира Высоцкого и проблема жанровой памяти // Владимир Высоцкий: Взгляд из XXI века. Материалы третьей международной научной конференции / Л.Г. Кихней, Т.В. Сафарова. – Москва, 2003. – С. 345-363. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=1602.

Кошелев, В.А. «Бесы разны...» / В.А. Кошелев // Кошелев, В.А. Пушкин: история и предания. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. – С. 195-237.

Кошелев, В.А. Предложение выпить. «Зимний вечер» Пушкина / В.А. Кошелев // Литература. – 2003. – № 5. [Электронный ресурс]. – URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200300505>.

Магомедова, Д.М. К специфике сюжета романтической баллады / Д.К. Магомедова // Поэтика русской литературы. – Москва: Изд-во РГГУ, 2001. – С. 38-45.

Маркович, В.М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма / В.М. Маркович // Жуковский и русская культура. – Москва: Наука, 1987. – С. 138-168.

Меднис, Н.Е. Мотив пустыни в лирике Пушкина / Н.Е. Меднис // Меднис Н.Е. Поэтика и семиотика русской литературы. – Москва: Языки славянской культуры, 2011. – С. 46-52.

Медриш, Д. Н. Народно-поэтические мотивы в стихотворении Пушкина «Зимнее утро» / Д.Н. Медриш // Русская речь. – 2002. – № 1. – С. 108-112.

Мерилай, А.Э. Вопросы теории баллады. Балладность / А.Э. Мерилай // Ученые записки Тартуского университета. Поэтика жанра и образа. Труды по метрике и поэтике. Вып. 879. 1990. – С. 3-16.

Океанский, В.П. Культура нового времени: герменевтический обзор / В.П. Океанский. – Шуя: центр кризисологических исследований ВПО, 2011. – С. 44-53.

Пеньковский, А.Б. Нина: культурный миф золотого века в лингвистическом аспекте / А.Б. Пеньковский. – Москва: Индрик, 1999. – 640 с.

Петрунина, Н.Н. «Полководец» / Н.Н. Петрунина // Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 278-305.

Прозоров, Ю.М. «Ужасное» в эстетике и в поэзии В.А. Жуковского / Ю.М. Прозоров // Ноггог в литературе и искусстве. Сборник статей. – Санкт-Петербург, Тверь, 2015. – С. 39-53.

Проскурин, О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест / О.А. Проскурин. – Москва: Новое литературное обозрение, 2001. – 438 с.

Пушкин, А.С. Собрание сочинений: в 10 т. – Москва: Изд-во АН СССР, 1956–1958 / А.С.Пушкин. – Т. II. – 558 с.; Т. III. – 558 с., Т. 5. – 638 с.

Пяткин, С.Н. «Кони снова понеслись...»: о возможном мифомотиве в «Бесах» А. С. Пушкина / С.Н. Пяткин // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – 2005. № 33. – С. 62-69.

Сендерович, С.Я. Фигура сокрытия: избранные работы: в 2 т. Т. 1. О русской поэзии XIX и XX веков. Об истории русской художественной культуры / С.Я. Сендерович. – Москва: Языки славянских культур, 2012. – 600 с.

Сильман, Т. Заметки о лирике / Т. Сильман. – Ленинград: Советский писатель, 1975. – 223 с.

Сковорода, Е.В. Балладный «элемент» в структуре русской романтической повести первой трети XIX века: дис. канд. филол. наук / Е.В. Сковорода. – Псков, 2001. – 268 с.

Слесарев, А.Г. Мифическое начало жанра баллады: дис. канд. филол. наук / А.Г. Слесарев. – Москва, 2003. – 205 с.

Соколова К.И. Элегия П.А. Вяземского «Первый снег» в творчестве А.С. Пушкина / К.И. Соколова // Проблемы пушкиноведения. – Ленинград: Изд-во ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1975. – С. 67-86.

Смирнов, А.А. Черновики «Зимней дороги» Пушкина / А.А. Смирнов // Русская речь. – 2008. – № 1. – С. 7-13. [Электронный ресурс]. – URL: <http://naukarus.com/chernoviki-zimney-dorogi-a-s-pushkina>, <http://naukarus.com/chernoviki-zimney-dorogi-a-s-pushkina>.

Сурков, Е. А. Русская повесть в историко-литературном контексте XVIII – первой трети XIX века: автореферат дис. д-ра филол. наук / Е.А. Сурков. – Кемерово, 2007. – 41 с.

Таборисская, Е.М. Онтологическая лирика Пушкина 1826–1836 годов / Е.М. Таборисская // Пушкин: Исследования и материалы. – Санкт-Петербург: Наука, 1995. Т. 15. – С. 77-97. [Электронный ресурс]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isf/isf-076.htm?cmd=2>.

Чумаков, Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина / Ю.Н. Чумаков. – Санкт-Петербург: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999. – 432 с.

Шаймухаметова, Л.Н. Семантический анализ музыкального текста: [О разработках проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкальной семантики] / Л.Н. Шаймухаметова // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 31-43.

Шалыгина, С.Г. Понятие «мотив» и его интерпретация в теории литературы и музыке / С.Г. Шалыгина // Социально-экономические явления и процессы. – 2012. – № 1. – С. 250-254.

Шумахер, А.Е. Русская литературная баллада конца XVIII – начала XIX века: сюжетно-мотивный репертуар и жанровые границы: дис. канд. филол. наук / А.Е. Шумахер. – Новосибирск, 2015. – 170 с.

Шумахер, А.Е. О жанровом своеобразии стихотворения Н. Львова «Ночь в чухонской избе» / А.Е. Шумахер // Сибирский филологический журнал. – 2015. – № 4. – С. 29-38.
