

Алла Арлетт Антонюк
Духовные путешествия героев
А. С. Пушкина

Очерки по мифопоэтике. Часть I



Алла АНТОНЮК

**Духовные путешествия героев
А. С. Пушкина. Очерки
по мифопоэтике. Часть I**

«Издательские решения»

Антонюк А. А.

Духовные путешествия героев А. С. Пушкина. Очерки по мифопоэтике. Часть I / А. А. Антонюк — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-835541-7

Известно, как Голливуд занят поиском сюжетов в залежах мировых мифов. Пушкинское «Еще страшней, еще чуднее...» относит нас к «Алисе» Кэрролла, а современного зрителя к фильмам Тима Бёртона об Алисе, путешествующей в иных мирах и возвращающейся, как и Татьяна из своего сна, с важным посланием. «Кто там, в малиновом берете?». — Нет это не Алиса Тима Бёртона, а пушкинская Татьяна «с посланьем испанским говорит». Исследуя мифопоэтику Пушкина, можно сказать, что он поистине был Тимом Бёртоном своей эпохи.

ISBN 978-5-44-835541-7

© Антонюк А. А.
© Издательские решения

Содержание

Путь Героя в сакральный центр Вселенной	6
«Таинственный венок»	7
Картины «шабашей» и «адских видений»	17
Тема «ночного пути»	25
Конец ознакомительного фрагмента.	26

**Духовные путешествия
героев А. С. Пушкина
Очерки по мифопоэтике. Часть I
Алла Арлетт Антонюк**

*Он меж печатными строками
Читал духовными глазами...
«Евгений Онегин» (9: XXXVI)*

Tout y parlerait à l'âme en secret
Sa douce langue natale.
C. Baudelaire. «Invitation au voyage»

Все говорит в тиши на языке души,
Единственном, достойном пониманья.
*Ш. Бодлер. «Приглашение к Путешествию»
(Перевод И. Озеровой)*

© Алла Арлетт Антонюк, 2016

ISBN 978-5-4483-5541-7

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Путь Героя в сакральный центр Вселенной



Рисунок Нади Рушевой

Вас непрестанно змий зовет
К себе, к таинственному древу...
«Евгений Онегин» (7: XXVII)

«Таинственный венок»

Обратно-симметричное отражение свадебного обряда в обряде похоронном

«Жида с лягушкою венчают...»
«Гусар» 1833

Чем ближе к 30-м годам, тем острее в произведениях Пушкина передается ощущение трагической неустроенности жизни. Он начинает грезить чуть ли не образами Апокалипсиса, проявляя роковое, глубинно апокалиптическое чувство русской истории. Разъярённая природная стихия, нарисованная им в «Медном всаднике», – подобна кипящему аду. Сама фигура его Медного всадника сродни всадникам Апокалипсиса, а картины с изображением ада в его многочисленных набросках можно было бы сравнить с «фламандскими картинами в стиле Рубенса страшного суда» (С. П. Шевырѐв).

Вместе с романтическим началом в его произведения очень серьезно входит тема мирового зла. Как на картинах Рембрандта или Босха, всё чаще появляются в его произведениях изображения «ночного» потустороннего мира, населённого странными существами, – то ли реальными, то ли кажущимися: все эти кишачие своим многообразием монстры, совмещающие в одном образе человеческое и звериное, живое и мертвенное, органическое и неорганическое. Инфернальный отблеск (притом, именно в его дантовском колорите) становится неотъемлемой частью многих его ирреалистических сцен. Почему все эти устрашающие своей противоестественностью (или смешающие пародийной реальностью) безобразные монстры так тревожили воображение Пушкина и заставляли его вновь и вновь возвращаться к ним от произведения к произведению? В чём суть этих немыслимых изображений? И каково происхождение всех этих пушкинских сцен «шабашей» и «адских видений»?

Отвечая на эти и многие другие вопросы, необходимо вспомнить в очередной раз источники подобных пушкинских сцен, которые, конечно же, были самые разнообразные и, в итоге, почти всегда имели западноевропейское происхождение. Безусловно, это «Божественная Комедия» Данте и вся романтическая литература начала XVIII века с её лучшими представителями («британской музы небылицы» или, по определению В. В. Набокова, «музыка лиры Альбиона в галльской транспонировке»). Без сомнения, Пушкин и сам читал все те «тайные тома», которые затем мы находим под подушкой у Татьяны (Третья глава «Евгения Онегина», IX – XII). Среди других источников, конечно же, необходимо назвать Откровение Иоанна Богослова (Апокалипсис), не исключая живопись и иконографию средних веков с их ожиданием конца света. Наконец, источниками определено были и русские оперные постановки разных лет, виденные Пушкиным на сценах Москвы и С.-Петербурга.

Казалось бы, всё так ясно. Однако стоит внимательнее присмотреться к подобным пушкинским сценам. Например, классическую сцену сборов ведьмы на шабаш и описание самого шабаша мы встречаем в стихотворении 1833 года «Гусар»: ¹

(А ночь была тюрьмы черней,
А на дворе шумела буря,)

И слышу: кумушка моя
С печи тихохонько прыгнула,

¹ *Везде далее в цитатах и стихах выделено курсивом – нами. (А.-А.А.)

Слегка обшарила меня,
Присела к печке, уголь вздула



Рисунок Нади Рушевой

И свечку тонкую зажгла,
Да в уголок пошла со свечкой,
Там с полки скляночку взяла
И, сев на веник перед печкой,

Разделась донага, потом
Из склянки три раза хлебнула,
И вдруг на венике верхом
Взвилась в трубу – и улизнула.

«Гусар» (1833)

Подобное описание сцены можно встретить ещё в средневековой литературе, например, в книге средневекового автора Жана Бодена «О бесовской одержимости колдуний» («*La monomanie des sorciers*», 1580), в которой автор подробно исследует полёты ведьм на шабаш, а также имевшие место договоры человека с Дьяволом. В книге Жана Бодена можно найти схожий с пушкинским эпизод: «Ночью она встала и, затеплив свечу, взяла склянку и натерла себе тело салом; затем прошептала какие-то словеса и понеслась на шабаш».²

У Пушкина сцена «шабаша ведьм» в «Гусаре» (1833) представлена глазами героя – бывшего гусара. Она происходит на горе, совершенно так, как к тому времени сложилась традиция описания подобных сцен в мировой художественной литературе. С другой стороны, в этой пушкинской *сцене шабаша*, так же как и в его стихотворении «Бесы» (1830), мы находим изображение некоего своеобразного *обряда*, представленного как *венчание*:

² Современник Пушкина французский поэт Алоизиус Бертран (1807—1841) взял эти строки из книги Ж. Бодена эпиграфом к своему стихотворению, которое у него так и называется «*Сборы на шабаш*». Это стихотворение было опубликовано только после смерти поэта – в 1842 году. (Бертран Алоизиус. «Гаспар из тьмы. *Фантазии в манере Рембрандта и Калло*», М., «Наука», 1981; из серии «Литературные памятники»).

Гляжу: гора. На той горе
Кипят котлы; поют, играют,
Свистят и в мерзостной игре
Жида с лягушкой *венчают*.³

«Гусар» (1833)

В сцене из «Бесов», также как и в «Гусаре», тоже обнаруживаются вдруг архаические ритуальные мотивы: мы можем видеть и там некое шествие злых духов: то ли свадебное («Ведьму ль замуж выдают?»), то ли похоронное («Домового ли хоронят...?»):

Вижу: *духи* собралися
Средь белеющих равнин.
Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились *бесы* разны,
Будто листья в ноябре...
Сколько их! Куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли *хоронят*,
Ведьму ль *замуж выдают*?

«Бесы», 1830

В обеих сценах явно прослеживается какая-то общая фольклорно-мифологическая традиция, запечатлевшая, в свою очередь, неосознанное отражение некоего древнего обряда. Если проанализировать и другие схожие пушкинские эпизоды, где запечатлены эти «адские сборища» и «шабашы ведьм», мы непременно найдем в них обрядовую сцену (иногда трагедийного, иногда шутовского обряда), но это всегда будет сцена праздника, связанного со *свадьбой (венчанием), похоронами или именинами...*

С этой точки зрения пушкинские сцены «шабашей» и шествий с их бесовскими плясками («мерзостной игрой») и пением («что так жалобно поют?») вполне поддаются структурированию. В них вполне можно выделить их общие признаки художественного построения.

Во-первых, сцены даны Пушкиным в восприятии его героя – *героя в пути. Мифологема «пути»* (ночного путешествия) – ключевая в этих сценах. Герой – ночной путник (либо путник на ночлеге, как в «Гусаре»), а его рассказ об открытии «нечистой силы» начинается, как правило, словами «вижу», «слышу» или «гляжу» (что так напоминает латинское изречение «Veni, vedi, vici» – «Пришёл, увидел, победил»): «*Вижу*: духи собралися...» («Бесы»); «*И слышу...* кумушка моя... сев на веник перед печкой...», «*Гляжу...* кипят котлы...» («Гусар») – и далее обычно у Пушкина идёт описание самого бесовского обряда.

Во-вторых, можно заметить также, что пушкинские *сцены шабашей* происходят, как правило, в непогоду. Обязательное упоминание в них о неистовстве стихий делает восприятие героем этих сцен (и окружающего мира вообще) неотделимым от жизни этих стихий. Например, похороны домового в «Бесах» (которые в то же время есть свадьба-венчание ведьмы) происходят посреди занесённой вьюгой дороги: «вьюга мне слипает очи; все дороги занесло». Волшебные приготовления ведьмы на шабаш в «Гусаре» также сопровождаются бурей («А ночь была тюрьмы черней, а на дворе шумела буря»), впрочем, как и сцена из рассказа Сомова

³ Образ «вечного жида» – Агасфера, которому в смерти отказано, встречается в предании, которое рассказывает о иерусалимском сапожнике, еврее Агасфере, ударившем Христа, шедшего на казнь, и наказанного за это мучительным бессмертием и вековечным скитанием.

«Киевские ведьмы», которую исследователь В. В. Данилов вообще считал непосредственным источником пушкинского «Гусара».

В подобных сценах у Пушкина мы находим совершенно интуитивное вникание художника в архаические ходы фольклорно-мифологической фантазии. Такое *восприятие себя в пространстве*, как у пушкинского героя в «Бесах», – над оврагом-пропастью, словно на краю преисподней, – а также его особое *восприятие себя во времени* – на грани дня и ночи – роднит подобное описание с чисто мифическим построением.

В-третьих, этот некий обряд, описываемый Пушкиным, сходный с древним ритуалом (как правило, уходящим своими корнями к одному из обрядов ряда *инициаций*), воспринимается пушкинским героем таким образом, что принимается им за противоположный, то есть, по сути, это *обряд-перевёртыш*, обряд с обратным знаком, как бы дающий «обратный ход» истории (то ли хоронят, то ли замуж выдают?). Эти таинственные ходы мифологической фантазии пронизывают и главы «Евгения Онегина». Состояние Татьяны накануне праздника Рождества определено ритуалами святочных гаданий, которые обычно связаны для русского сознания со свадьбой и свадебным обрядом, однако, странные фантазмагии, которые нарисовал Татьяне ее святочный сон, скорее напоминали ей о «больших похоронах». Снова, как и в «Бесах», в восприятии героини прослеживается какое-то раздвоение наблюдаемой картины обряда:

За дверью крик и звон стакана
Как на *больших похоронах*.

«Евгений Онегин» (5:ХVI)

В этом *особом приёме изображения* прослеживается у Пушкина скрытое метафорическое единство различных по своей сути обрядов. Такое раздвоение в восприятии героя наблюдаемого обряда отражает, в конечном итоге, *дуальность мира* и относит нас к древнему способу изображения, повторяемому здесь Пушкиным на высоте современного ему повествовательного искусства.

Пушкин и сам не лишён был дуалистического представления о мире, в его размышлениях в «Евгении Онегине» часто можно заметить высказывания, построенные с помощью художественной антиномии «жизнь-смерть», «увядание-возрождение», как это высказывание лирического героя:

...с природой оживленной
Сближаем думою смущенной
Мы увяданье наших лет,
Которым возрожденья нет?

«Евгений Онегин» (7:III)

Сама влюбленность Татьяны обрисована Пушкиным также в мифопоэтическом ключе – там снова метафорические образы, запечатлевшие противопоставление: мёртвого «зерна» – с одной стороны, и «весны» как силы, возрождающей к жизни, – с другой:

Пришла пора, она влюбилась.
Так в землю падшее зерно
Весны огнем оживлено.

«Евгений Онегин» (3: VII)

В конечном итоге, духовность – это и есть рецептор потустороннего «зерна», из которого и вырастает потом и любовь, и зрелость, и сама жизнь, и творчество.

Дуалистическое понимание мира, уходящее корнями к древним ритуалам и древним «прамифам» («То были тайные преданья //Сердечной, темной старины»), было свойственно не только Пушкину, но и другим его современникам и литературным предшественникам. Вспомним эпитафию из Державина, который Пушкин взял к одной из глав своего «Дубровского»: «Где стол был яств, там гроб стоял». В строчках Державина, как и во всём замысле самого пушкинского «Дубровского», присутствует непрменная для архаичного сюжета фигура обратно-симметричного восприятия ритуала, что так роднит подобное художественное восприятие с мифом – одним из самых древних способов изображения мира. И миф («тайное преданье»), и ритуал «темной старины» («простонародной старины») были связаны, в свою очередь, с реальными эпизодами жизни и смерти человека.

Шествие как *свадебный путь* невесты, которое по своему описанию и своей метафоре напоминает одновременно *церемонию похорон*, мы можем встретить, например, у предшественника Пушкина – писателя Богдановича И. Ф., в его поэме «Душенька»:

В сей *путь*, короткий или дальний,
Устроен был царем *порядок погребальный*.
Шестнадцать человек несли вокруг свечи
При самом свете дня, подобно как в ночи;
Шестнадцать человек с печальною музыкой,
Унывный пели стих в протяжности великой;
Шестнадцать человек, немного тех позадь,
Несли хрустальную кровать,
В которой Душенька любила почивать;
.....
Потом в параде шел жрецов усатых полк,
Стихи Оракула неся перед собою.
.....
За ними шел сигклит и всяк высокий чин;
Впоследок ехала печальна колесница,
В которой с дочерью сидела мать-царица.
У ног ее стоял серебряный кувшин;
То был *плачевный урн*, какой старинны греки
Давали в дар, когда *прощались с кем навеки*.
Отец со ближними у колесницы шел,
Богов прося о всяком благе,
И, предавая судьбам расправу царских дел,
Свободно на пути вздыхал при каждом шаге.
.....
Иные хлипали, *другие громко выли*,
Не ведая, куда везут и дочь и мать;
Другие же по виду мнили,
Что Душеньку везут живую погребать.

Богданович И. Ф. «Душенька» (1778)⁴

⁴ «Свадебный путь» Татьяны в Москву «на «ярмарку невест» обставлен у Пушкина схожей процессией, сопровождаемой «прощальным плачем». В качестве эквивалента *хрустальной кровати* Богдановича, у Пушкина мы найдём *перину*. Если

Как и в «Бесах» Пушкина («Домового ли хоронят, //Ведьму ль замуж выдают?»), здесь у Богдановича, предшественника Пушкина, в его описании *свадебного шествия* можно обнаружить обрядность, скорее напоминающую «порядок погребальный» – то есть, похороны. Здесь свадебный обряд в зеркально-перевернутом виде копирует обряд похоронный. Такое изображение можно наблюдать обычно в фольклорно-мифологической традиции. Фольклорный перевертыш «свадьба-похороны» звучит, например, в погребальных плачах, где умершего называют женихом, обвенчанным с сырой землёй, а невесту венчают с «тесовой домовиной», то есть с гробом. Невеста-смерть – также чрезвычайно распространенный фольклорный образ, восходящий к древним ритуалам инициации, которые были проникнуты идеей испытания героя «временной смертью». Свадьба – это также типичное изображение на древних саркофагах, а древние брачные боги – это те же боги смерти.

У Богдановича, хрустальная кровать вызывает в памяти хрустальный гроб, который в этой же связи мы можем встретить и у Пушкина в «Сказке о Мертвой царевне». Как и у Пушкина, у Богдановича здесь явно прослеживается отражение архетипического обряда свадебного шествия, в котором одновременно можно найти и те элементы, которые исторически затем станут элементами похоронной обрядности: невесту ведут при факелах, а брачная постель скорее уподоблена смертному ложу. В эпизоде у Богдановича также: при свете дня «несли вокруг свечи», «с печальной музыкой, //Унывный пели стих». К этому же ряду можно добавить пушкинские строки из описания деревенского свадебного обряда в «Евгении Онегине»:

«Да как же ты венчалась, няня?»

 Мне с плачем косу расплели,
 Да с пенем в церковь повели. (З: XVIII)

Впоследствии, действительно, свадебное шествие вокруг алтаря станет аналогичным погребальному, а новобрачным будут покровительствовать те же самые боги, что и в древности новопреставленным.

С таким обратно-симметричным отражением свадебного обряда в обряде похоронном, но на другом стилистическом уровне, мы можем встретиться еще в одном произведении Пушкина – в его повести «Гробовщик».

На вывеске похоронной лавки гробовщика Адриана Прохорова, как ни странно это для сегодняшнего современного читателя, можно было видеть – «дородного» ... Амура, сына Афродиты, богини любви: «Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного Амура с опрокинутым факелом в руке».

В этом пушкинском эпизоде появление Амура на похоронной вывеске объяснить очень сложно, если не рассматривать его как архаичного Амура, который когда-то осмыслился древней мифологической традицией не только как покровитель влюблённых, но и, одновременно, как фигура молодого демона-разрушителя, который, пользуясь луком и стрелами, собственно, набирал жертвы для своей матери Афродиты (Венеры). Стрельба из лука вообще символизирует в древней традиции акт, в котором всегда участвует иррациональная рука и иррациональная сила. Упоминание Пушкиным в «Гробовщике» о фигуре архаичного Амура (Купидона, Эроса) снова уводит нас в «опрокинутость» метафор древней обрядности.

в свадебной процессии Душеньки, которая ехала в «печальной колеснице», обыгрывается цифра «16» («шестнадцать человек несли ...свечи» и т. п.), что связано, очевидно, с 16-летием Душеньки, то в «возок боярский» Лариных было впряжено 18 лошадей – скорее всего, это также аллюзия 18-ти Татьянинных лет: Обоз обычный, три кибитки Везут домашние пожитки, Кастрюльки, стулья, сундуки, Варенье в банках, тюфяки, Перины, клетки с петухами, Горшки, тазы et cetera, Ну, много всякого добра. И вот в избе между слугами Поднялся шум, прощальный плач: Ведут на двор осьмнадцать кляч, В возок боярский их впрягают. Сбежалась челядь у ворот Прощаться с барами. И вот Уселась, и возок почтенный, Скользя, ползет за ворота. «Евгений Онегин» (7:XXXI – XXXII)

Древний Амур (в греческой мифологии – Купидон, сын Венеры), как и «дородный Амур» Пушкина, имел своими атрибутами не только стрелы и лук, но и факел для освещения пути в преисподнюю.

С подобным загадочным эпизодом у Пушкина, в котором «Черт прибежал амуров с целым роем» и в котором сразу из-под венца его герои попадают прямо в Ад, мы встречаемся в его ранней, написанной в вольтеррианском духе, поэме «Монах» (1813), где демон (бес) – «дух нечистый ада», также набирает себе жертв нечистыми способами – провоцируя только что обвенчанную в церкви пару молодых на целую цепочку грехопадений и забирает их с собой в Ад:

...Двух молодых венчал перед налоем.
Черт прибежал амуров с целым роем,
И вдруг дьячок на крылосе всхрапел,
Поп замолчал – на девицу глядел,
А девица на дьякона глядела.
У жениха кровь сильно закипела,
А бес всех их к себе же в ад повел.

«Монах» (1813)

В интерпретации древнего мифа физическая любовь в образе Эроса (или Эрота) – это собственно всегда есть та же смерть, только под видом обольщения. И Эрос как дух смерти служит черту среди других «амуров с целым роем». И в других сценах с inferнальной окрашенностью мы не раз ещё встретимся у Пушкина с такой своеобразной *метафорой смерти-невесты*.⁵

Откуда же первоначально могли возникнуть у Пушкина эти видения шествий по ноуменальному миру, какое предстает перед нами, например, в «Бесах»? Из каких источников конкретно черпал он мотивы для создания своего поэтического сюжета о таинственной встрече «запоздалого путника» с видениями других миров как матрице рисуемой им картины мира?

Безусловно, отголоски свадебного шествия Богдановича в «Душеньке», имеющего массу архетипических признаков, получили свою интерпретацию и у Пушкина. Эта архетипическая тема нашла у него своё отражение даже в «Евгении Онегине», где во вставном эпизоде песни девушек, собирающих ягоды в саду Ларинской усадьбы, мы также можем встретить описание некоего архаичного обряда, своими определенными признаками схожего ещё и с древним обрядом *майского праздника*.

Широко известна связь древнего майского праздника с цветением и плодородием, а также с приурочением его к посеву и жатве. У Богдановича в эпизоде шествия мы встречаем, например, упоминание о забрасывании невесты цветами:

Иные по пути сорили
Пред нею ветви и цветы,
Другие тут же гимны пели,
Прилично славя красоты.

⁵ Христу приписывают слова о том, что в ожидании вечности *всякий должен бодрствовать и держать свою лампаду зажжённой, как для свадебной процессии*, так как хотя царство Бога и сильнее царства Сатаны, последнее будет существовать вплоть до его, спасителя, пришествия. Дату же пришествия знает только сам Отец, который никому не открывал эту тайну: ни Сыну, ни ангелам. (Матфей, XXIV, 36; Марк, VIII, 32). Царство Божие будет для всех такой же неожиданностью, какой для Лота и Ноя стали поразившие их катастрофы.

Богданович И. Ф. «Душенька» (1778)

У Пушкина Татьяна слышит исполнение обрядовой песни в тот самый момент, когда она – здесь же в саду – в священном страхе и трепете ожидает встречи с Онегиным (в конечном итоге, «Мечтая с ним когда-нибудь //Свершить смиренный жизни путь!» (гл. 8):

Как заманим молодца,
Как завидим издали,
Разбежимтесь, милые,
Закидаем вишеньем,
Вишеньем, малиною,
Красною смородиной.

«Евгений Онегин» (3:XXXIX)

В майском обряде, равно как в обряде свадебном и похоронном, майского царя и царицу (жениха и невесту) подружки невесты венчали, возлагая венок, или закидывали ветвями и цветами. У Пушкина в исполняемой девушками песне можно слышать, собственно, игровую хороводную, обычно сопровождавшую свадебные игры, в которых девушки призывали закидать «заманенного молодца» «вишеньем» – цветами вишни.

Венок (венец), его возложение (или же эквивалент этого действия – забрасывание, закидывание цветами) устойчиво прослеживался и существует ещё до сих пор не только в свадебной, но и в похоронной обрядности.

Более того, как указывает О. М. Фрейденберг, в майских обрядах, всегда прослеживается метафоричность «пола» и «поля» – как омонимичность влечения полов (страсти) и созревания плодов («страсти плодов», по определению Плутарха). Эту же метафорику мы можем проследить и у Пушкина, когда он рисует «страсти» Татьяны: «...она мечтой //Стремится к жизни полевой, // К своим цветам, ... //И в сумрак липовых аллей, //Туда, где он являлся ей» (7:LIII). Ср. также: «Закидаем вишеньем, //Вишеньем, малиною, //Красною смородиной» («Евгений Онегин»; 3:XXXIX).

Эту же метафору страстей на «жизненных браздах» («пола» и «поля», «жизни» и «жатвы») мы встречаем у Пушкина и в главе Второй «Евгения Онегина»:

Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья
По тайной воле провиденья
Восходят, зреют и падут;
Другие им вослед идут... (2: XXXVIII)

Не только в древних майских обрядах, но и в христианских мифах крестная жизнь и смерть архаичного божества метафорично представлена «страстью дерев и плодов» (созревание и жатва). Вспомним библейское яблоко – плод, который вкушает Ева, и библейскую сцену, происходящую под этим деревом. Упоминание об этой сцене мы найдем и у Пушкина в «Евгении Онегине»:

О люди!
.....
Вас непрестанно змий зовет
К себе, к таинственному древу...

«Евгений Онегин» (7: XXVII)

Древняя метафоричность «страстей дерев и плодов» проявлялась не только в *обряде венчания* невесты, на которую возлагали венок. В архаичной сцене *смерти божества* мы также можем обнаружить подобную метафору. Не случайна всегда кончина божества именно на кресте. Архаичные корни смерти на кресте – в смерти самого дерева и смерти на древе. При этом на божество также возлагали венок (лавровый или его метафорическую противоположность – терновый). Метафору, связанную с терновым венком, можно встретить у Пушкина при упоминании о казни Христа:

...Владыку, *тернием венчанного* колючим...

«Мирская власть»; 1836

Тема венка (венца) получает контрапунктное звучание у Пушкина, появляясь часто не только при упоминании о венчании брачующихся, но и при упоминании о смерти и погребении героев, например, при упоминании о смерти Дмитрия Ларина, отца Татьяны – главы семейства Лариных:

И отворились наконец
Перед супругом двери гроба,
И новый он *приял венец*.

«Евгений Онегин» (2: XXXVI)

Тема «венка (венца)» обыгрывается Пушкиным также и в главе Седьмой «Евгения Онегина» в связи с упоминанием о смерти Ленского и описанием его могилы, находившейся у двух сосен, на ветвях которых качался «таинственный венок» («две сосны» – также архетипический образ, возможно, восходящий к двум кедром на Синае):

..... ранний ветерок
Над этой урной смиренной
Качал *таинственный венок*.

«Евгений Онегин» (7: VII)

За описанием могилы Ленского, здесь же, в следующей строфе, мы найдем у Пушкина ещё один – противоположный похоронному – обряд венчания, и под венцом – Ольгу, венчающуюся пред алтарём с новым женихом:

Улан любим ее душою...
И вот уж с ним пред алтарем
Она стыдливо *под венцом*
Стоит с поникшей головою.

«Евгений Онегин» (7: VIII. IX. X)

Такое контрапунктно выстроенное чередование эпизодов свадьбы и похорон является сюжетообразующим у Пушкина не только в «Евгении Онегине», но и в других его произведениях. В «Гробовщике», например, за описанием *свадьбы-юбилея* сапожника Шульца сразу же следует *сцена похорон* купчихи Трюхиной. При этом обе сцены обставлены сходными обрядовыми элементами. Сцена свадьбы сапожника Шульца («Хозяин нежно поцеловал свежее лицо сорокалетней своей подруги, и гости шумно выпили здоровье доброй Луизы») имеет

некоторый параллелизм в последующем эпизоде похорон, где дано описание другой «невесты» – новопреставленной купчихи Трюхиной («еще не обезображенной тлением»), возлежащей на столе («как дань, готовая земле»): «Все окна также были открыты; свечи горели; священники читали молитвы».

Архетипический мотив свадьбы, «завуалированной» под похоронную процессию, как мы это видели у Богдановича в «Душеньке», можно было встретить в русской литературе как приём ещё задолго до Пушкина. Но куда же пролегал этот путь архаичной невесты в сопровождении многочисленной процессии?

Чтобы ответить на этот вопрос, потребуется реконструировать этот древний эпизод, а для этого необходимо снова обратиться к Богдановичу, у которого об этом совершенно определенно сказано, что это было – шествие «за тридевять земель», т. е., в *тридевятое царство*, – которое, собственно, и есть преисподняя (некий перифраз Рая во всём его обратно-метафорическом единстве с Адом):

Уже, чрез несколько недель,
Проехали они за тридевять земель.

Богданович И. Ф. «Душенька» (1778)

У Пушкина *свадебный путь духов* среди мрачной долины, который мелькает в «Бесах» (1830), скорее всего также пролегает где-то в пограничной зоне, на подступах к пространству потустороннему. Венчание в «Гусаре» («Жида с лягушкою венчают») – это, с одной стороны, какой-то его индивидуальный миф о венчании ведьмы (лягушки) и Вечного жида (вечного скитальца, обречённого на муки бессмертия). С другой стороны, как известно, Царевна-Лягушка – это заколдованная принцесса, персонификация женской красоты (души), обречённой на существование в лягушачьей шкуре (шагреновой коже).

В фольклорно-мифологической традиции Душа (Психея) спрятана в безобразную оболочку, именно с той целью, чтобы отпугнуть Смерть и, введя её в заблуждение, выиграть таким образом битву с ней, а также отвести её от претензий на жениха, ведь Смерть, на самом деле, – претендент на жениха на любой свадьбе.

В этом древнем сюжете есть место также древнему *мотиву законспирированности жениха*.⁶ В нём обман всегда иницирован именно с той целью, чтобы получить возможность невесте воссоединиться непременно только с предназначенным ей женихом.

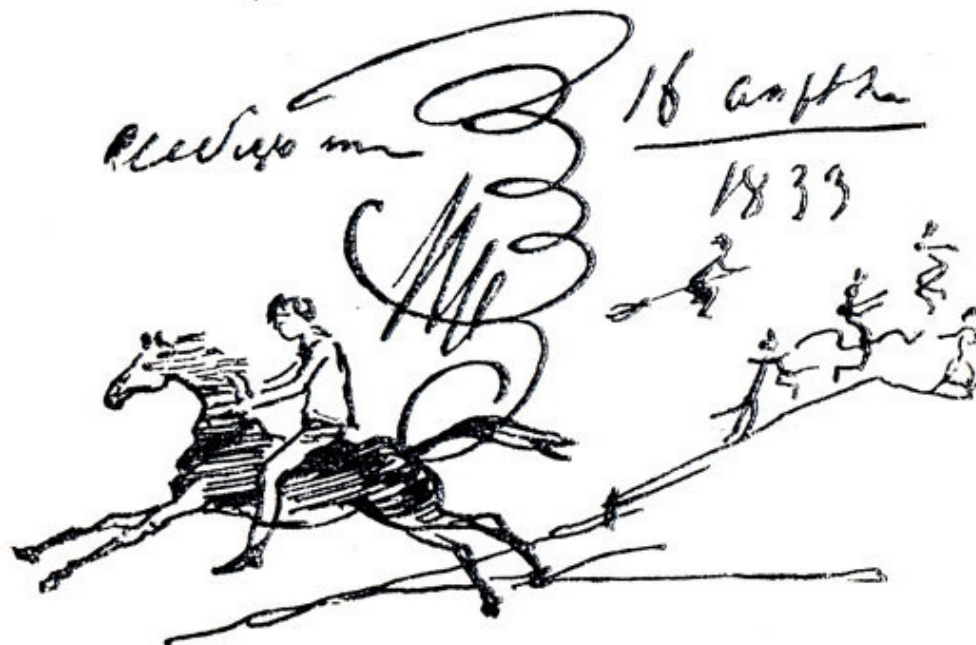
В этом древнем мифе есть также отражение глубинного осмысления жизни как венчания *смерти и бессмертия*. А «таинственный венок» («новый венец») – это то таинство, которое символизирует тонкую связь (венчание) *жизни и смерти* как своеобразное путешествие «через тернии к звездам».

⁶ У Богдановича в сцене свадебного шествия, воспринимаемого в качестве похоронной процессии, также звучит этот древний *мотив*. У Пушкина этот мотив о законспирированности жениха, предназначенного Деве Марии, должен был бы прозвучать в «Гавриилиаде», однако, он там отсутствует. Выпадение этого важного мотива и соответствующего архаичного эпизода придаёт сюжету фивольное содержание «Гавриилиаде» Пушкина.

Картины «шабашей» и «адских видений» Фантазии Пушкина в манере Данте и Гёте

~~Мирозданъ свѣтъ — свѣтъ онъ~~
~~Свѣтъ свѣтъ надъ свѣтъ свѣтъ~~
Среду вѣтрѣмъ — и подъ мною
Не ново — и старое знава.
Кто въ зѣно суждѣна порою

И стѣна прудовъ свѣтъ зѣннѣтъ
Трѣбавъ «молюсь свѣтъ, свѣтъ»
Тѣмъ зѣннѣтъ и б. ил. Трѣб
Да зѣно, а на зѣннѣтъ зѣно.»



«В Геенне праздник...»
«Наброски» 1821

Ещё Набоков В. В. заметил, что пейзажи Онегинских и Ларинских усадеб – прототипические и представляют собой некую «экскурсию по антропоморфическим парадизам». Пейзажи пушкинских холмов и рощиц, многочисленных идиллических ручьёв, лепечущих или бьющих ключом (Набоков, с. 215), – есть ничто иное как снятая Пушкиным карта странствий по некоему ноуменальному миру. И как заметил Набоков, пейзажи представляют собой, например, идеализированную Аркадию (Эдем) – место пребывания Бога Жизни и Смерти, – картины которых были усвоены Пушкиным, скорее всего, по мнению Набокова, из Вергилия и Горация.

Если в ноуменальном мире есть некое «чудное царство», уготованное от создания мира для избранных, – в виде Райской долины, то есть там и другая, противостоящая ей местность, – долина под названием Геенна. Следуя топонимике древних мифов, Раю и Геенне нет ни начала, ни конца. Однако, их отделяет друг от друга непроходимая бездна. Противопоставление сияющего Эдема с его нежными ангелами – мраку адской бездны мы можем видеть у Пушкина в стихотворении «Ангел» (1827):

В дверях эдема ангел нежный
Главой поникшею сиял,
А демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал.

«Ангел» (1827)

В этом неотделимом Раю от Ада изображении – мы видим у Пушкина некий образ Преисподней, место обитания ангелов и демонов, духов Света и Тьмы, Жизни и Смерти (Любви и Ненависти). Пушкин вобрал все традиции изображения Преисподней как сакрального места Вселенной – от фольклорно-мифологической, античной и раннехристианской до романтических представлений о ней. Все эти традиции своеобразно переплелись в его творчестве, постепенно эволюционируя и трансформируясь от произведения к произведению.

Как место обитания античных богов – некую чудесную долину – мы можем видеть у Пушкина в поэме «Монах» во сне святого монаха. Поэма была написана молодым Пушкиным в 1813 и издана в 1826 году, включенная в сборник стихов как баллада:

Казалось ему, что средь долины,
Между цветов, стоит под миртом он,
Вокруг него сатиров, фавнов сонм.
Иной, смеясь, льет в кубок пенны вины;
Зеленый плющ на черных волосах,
И виноград на голове висящий,
И легкий фирз у ног его лежащий,
Всё говорит, что вечно юный Вакх,
Веселья бог, сатира покровитель.
Другой, надув пастушечью свирель,
Поет любовь, и сердца повелитель
Одушевлял его веселу трель.
Под липами там пляшут хороводом
Толпы детей, и юношей, и дев.

«Монах» (1813)

Долина с названием Геенна, лежавшая к западу от Иерусалима, где в различные эпохи предавались культу огня, обратилась со временем в некоего рода клоаку. В раннехристианских представлениях, как и у Данте, – это уже мрачная нечистая долина, подземная бездна, пыла-

ющая огнём, в котором горят недостойные Царства Божия, и эту участь с ними разделяет Сатана и дьяволы (мятежные ангелы). У Пушкина, например, в Геенне эту участь разделяет также душа Иуды, отданная на пожирание голодным монстрам:

Дьявол прилетел,
....., взвился с своей добычей смрадной
И бросил труп живой в гортань геенны гладной...

«Подражание италиянскому» (1836)

Эти строки написаны Пушкиным в 1836 году, но еще в 1821 он в своих многочисленных набросках также пытается перенести в Геенну события задуманной им, но так и не осуществлённой поэмы. И у него там, как и у Матвея,⁷ также будет плач и скрежет зубов мучеников:

Где, / грешника / внимая стон,
Ужасный сатана хохочет...

«Наброски» (1821)

По древней традиции изображения, посреди этого мира мрака и мучений, там внутри есть также некий сияющий замкнутый чертог – Царство Божие. «Запоздалый путник», оказавшись на развилке дорог, имеет возможность попасть туда, если устремлён к нему всеми своими помыслами. Или же он рискует свалиться в Геенну, очутившись неожиданно там на «празднике огня»:

Кипят котлы; поют, играют.
Свистят

«Гусар» (1833)

В момент, когда герой появляется там, – там всегда праздник: гуляние или застолье («В Геенне праздник...»). Пушкинская Татьяна во «Сне», пройдя свой путь во тьме зимней лесной дороги, попадает неожиданно в «шалаш» (само пушкинское название «шалаш» напоминает вигвам древних ритуалов), где тут же оказывается на «пиру чудовищ». Сцена с Онегиным «на пиру» в кругу чудовищ – совершенно соответствует тем представлениям, какие существовали об обитателях потустороннего мира уже в античности. На античных могильных плитах можно было часто встретить изображение трапезы мёртвых, и сам мёртвый в этой сцене представлялся *пирующим* (как об этом можно читать в работах О. М. Фрейденберг). По этим законам древних представлений об обитателях «царства мёртвых» развивается у Пушкина мифологизированный образ Онегина-вампира во «Сне Татьяны». Мы наблюдаем его на *пиру демонов*, которые празднуют очередную отвоёванную душу. Он сидит за столом, уставленном яствами и питьём, в окружении монстров, – совсем как на могильных древних плитах, где можно было видеть изображение мертвеца во время трапезы в кругу семьи и прислужников:

Онегин за столом сидит...
.....
Он знак подаст: и все хлопочут;
Он пьёт: все пьют и все кричат;
.....
Так, он хозяин, это ясно.

⁷ Евангелие от Матвея, V, 22; III, 12; X, 28; XIII, 40, 42, 50; XVIII, 8; XXIV, 51; XXIV, 30.

«Евгений Онегин» (5: XII – XIII)

В этой «сцене пира», как и на античных культовых изображениях, у Пушкина мы также найдём следы жертвоприношений и присутствие голов животных («Один в рогах с собачьей мордой, другой с петушьей головой»). Значение и смысл изображений этих трапез на могильных плитах раскрыт очень давно. Еще Фрице (в 1896 году), назвавший подобную трапезу «трапезой тайной вечери», писал, что уже давно «никто не рассматривает такую сцену на саркофаге как просто семейную трапезу, без отношения её к «загробному миру».

Один из возможных ответов на вопрос, откуда Пушкин черпал мотивы своего сюжета о «запоздалом путнике», который буквально попадал в мир Иной с «корабля» на «бал», можно обнаружить у Пушкина, например, в Первой главе «Евгения Онегина», где он говорит о сценах из балета Дидло, схожих с его собственными демоническими сценами:

Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят...

«Евгений Онегин» (I: XXII)

Эта коротенькая пушкинская зарисовка сцены балета, данная им от лица лирического героя (человека, довольно высоко стоящего над миром мифов и сказок), невольно вскрывает и генезис его собственного литературного феномена. Отголоски этих плясок чертей, виденные Онегиным в опере (I: XXII), мы слышим затем в Пятой главе во «Сне Татьяны» – в картине увиденного ею «шабаша» монстров:

Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ!

«Евгений Онегин» (5: XII)

На примере «Евгения Онегина» можно видеть, как вставки с подобными сценами «шабашей» постоянно перекликаются у Пушкина даже в рамках одного произведения.

Безусловно, как и герой Онегин, сам Пушкин ещё в молодости видел и балеты Дидло, и «Русалку» Даргомыжского, и возможно демонические образы этих оперных сцен (вместе с представлениями, почерпнутыми из романтической литературы), немало будоражили его воображение (как и воображение его современников).

Исследователи, которые задавались вопросом о том, каким образом зарождались у Пушкина подобные фантазии, всегда находили их источник в книге Жермены де Сталь. Во Второй части своей книги «О Германии» французская писательница, пересказывая роман Иоганна Гёте «Фауст», описывает *сцену Вальпургиевой ночи*, в которой разгульные силы зла творят свои немислимые обряды. Догадка о происхождении пушкинских *сцен «шабашей»* из фантазий Гёте – всегда подтверждалась разными исследователями в ходе их литературоведческого анализа эпизодов. При этом постепенно вызревавший *замысел о докторе Фаусте* самого Пушкина действительно в в последствии реализовался у него множеством поэтических набросков и рисунков.

Так в «Набросках к замыслу о Фаусте» (1821) Пушкин изображает сцену подготовки бала у Сатаны в аду:

Сегодня бал у Сатаны —
На именины мызваны —
Смотри, как эти два бесенка
Усердно жарят поросенка,

А этот бес – как важен он,
Как чинно выметает вон,
Опилки, серу, пыль и кости.
– Скажи мне, скоро ль будут гости?

«Наброски к замыслу о Фаусте» (1821)

На связь между этой пушкинской сценой и сценой *Вальпургиевой ночи* из «Фауста» Гёте указал в свое время В. М. Жирмунский. Он назвал «Фауста» возможным общим источником сразу для нескольких пушкинских *сцен шабашей*.

Ю. М. Лотман также связывал с книгой госпожи Ж. де Сталь (с её пересказом гётевской сцены) создание Пушкиным его немислимой *сцены шабаша* во «Сне Татьяны»:

За дверью крик и звон стакана
Как на больших похоронах <...>
..... за столом
Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.
Еще страшней, еще чуднее
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке,
Вот мельница вприсядку пляшет
И крыльями трещит и машет...

«Евгений Онегин» (5: XII)

С одной стороны, эта пушкинская *сцена шабаша* (1821) явно имеет связь со сценой *Вальпургиевой ночи* из «Фауста» И. Гёте. С другой стороны, изображенная в довольно архаичной традиции как некий обряд свадьба-похороны (такой своеобразный обряд-перевёртыш), она имеет, на наш взгляд, свою длительную историю художественного переосмысления в произведениях других авторов – не только предшественников, но и последователей Пушкина. Если В. В. Данилов считал рассказ О. Сомова «Киевские ведьмы» (1833) непосредственным источником пушкинского «Гусара», то можно сказать и обратное – что пушкинская сцена из «Сна Татьяны» оказала большое влияние на О. Сомова при создании им его *сцены шабаша* в «Киевских ведьмах» (1833), которую он создаёт гораздо позже, чем Пушкин свою сцену во «Сне Татьяны» (1825). Это взаимовлияние прослеживается очень чётко уже при самом поверхностном текстовом сопоставлении этих двух сцен Сомова и Пушкина.

Так пушкинская «шайка вся» переключалась на шабаш Сомова как «вся эта шайка». Эта сознательная или неосознанная инверсия Сомова – нарочито подчеркнутый прием, который у него методически выдержан затем во всем описании *шабаша киевских ведьм на Лысой горе* — в полном соответствии с подобным описанием у Пушкина во «Сне Татьяны».

Например, у Сомова образ предводителя, восседающего на помосте в виде «пребольшого медведя с двойною обезьяньей мордой, козлиными рогами, змеиным хвостом, ежовую щетиной по всему телу, с руками остова и кошачьими когтями на пальцах» – есть ничто иное как собрание пушкинских деталей из портретов его многочисленной нечисти под предводитель-

ством демона и вампира Онегина. Пушкинское чудовище «в рогах с собачьей мордой» трансформировалось у Сомова в чудовище «с двойною обезьяньей мордой, козлиными рогами».

Зловещее окружение Онегина за столом – «ведьма с козьей бородой» и «остов чопорный и гордый» – также нашли своё продолжение у Сомова в описании окружения его Демона-медведя: «Вокруг него, поодаль от площадки кипел целый базар ведьм, колдунов, упырей, оборотней, леших, водяных, домовых и всяких чуд невиданных и несслыханных» (шабаш «киевских ведьм» у Сомова).

Вот описание плясок «нечисти» у Пушкина во «Сне Татьяны»:

Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.
.....
Вот мельница вприсядку пляшет
И крыльями трещит и машет...

«Евгений Онегин» (5: XII)

И подобное же пушкинскому описанию мы находим у Сомова: «Долговязые лешие пускались вприсядку с карликами домовым»; «Тут вереница старых, сморщенных как гриб ведьм водила журавля, приплясывая».

Сам описательный приём Пушкина «Здесь ведьма... //Тут остов...»; «Там карла... //Вот мельница...» – также переключал в повесть Сомова: «Там великан жид... //«Далее лешие... // «Тут вереница ведьм...».

И также как у Пушкина —

Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ!

«Евгений Онегин» (5: XII)

– описание картины шабаша у Сомова завершается упоминанием о неистовой какофонии: «Крик, гам, топот, возня, пронзительный скрип и свисты адских гудков и сопелок, пенье и визг чертенят и ведьм».

Такое морфологическое сравнение художественных деталей в описании дьявольских персонажей у Пушкина и Сомова наводит на мысль о явных реминисценциях, хотя не исключён, конечно, и какой-нибудь другой – общий единый источник происхождения этих двух сцен.

Если посмотреть на подобные сцены с точки зрения древнего мифа, уходящего корнями в древние ритуалы, то они явно восходят к зооморфному карнавалу или же архаичному эпизоду *тира* по поводу конца всемирного потопа. В «Приключениях Алисы в Стране чудес» (1865), которая изначально называлась как «Приключения Алисы под землей» («Alice's Adventures under ground»), Льюис Кэрролл разыгрывает, например, сцену праздника, который разворачивается с участием всех живых тварей, спасшихся и вышедших сухими из воды после «потопа», разразившегося из-за потока Алисиных слез, – сцена, которая также явно восходит к зооморфному карнавалу и архаичной сцене праздника по поводу конца потопа.

Творческая мысль Пушкина заново переосмысливала не только мифологические ходы архаических сюжетов, но и творчество готовых литературных форм. Кроме фольклорно-мифологических и литературных источников у Пушкина явно можно обнаружить также и оперные источники его сцен «шабашей». Пушкин и сам в этом признавался, что оперное искусство оказывало на него немалое воздействие. Доказательством тому служит также внимательное прочтение некоторых его строк из «Евгения Онегина». Например, строки, предшествующие «Письму Татьяны», – мы найдём в них признание Пушкина о существовании ещё одного источ-

ника его сцен «шабашей». На этот раз речь идет о масонской опере Карла-М. фон Вебера «Der Freishütz» или, как называет её сам Пушкин, «Фрейшиц» («Волшебный стрелок», скорее «Вольный стрелок»), которая впервые была исполнена в Париже в 1824 году и сразу стала очень модной в России.

Представляя «Письмо Татьяны», Пушкин просит читателя сжалиться над его якобы несовершенным переводом из французского романа и называет свой перевод «разыгранный Фрейшиц руками робких учениц» (то есть, несовершенный ученический опыт перевода мирового шедевра):

.....Но вот
Неполный слабый перевод,
С живой картины список бледный,
Или разыгранный «Фрейшиц»
Руками робких учениц.

«Евгений Онегин» (3: XXXI)

Оперу «Волшебный стрелок» («Der Freishütz») разыгрывали как-то раз в присутствии Пушкина в доме Вяземских в Одессе – жена Вяземского и графиня Воронцова, которых Пушкин и называет здесь «робкими ученицами». Скромно характеризуя свой метод как «бледное подражание западному источнику («с живой картины список бледный»), Пушкин одновременно открывает нам, внимательным читателям, источник своих собственных фантазий. Либретто этой знаменитой оперы вполне могло послужить ему этим источником, но совсем далеко не «бледных» сцен, а скорее даже наоборот, беспредельно поражающих своим «вчувствованием» и «горячечным воображением» (Анненков).

Сама опера с её магическими сценами и магической музыкой являла непревзойденный образец зловещей таинственности. Духи, скелеты, чудовищные животные, наводящие страх (весь набор «нечисти», который видим мы и у Пушкина во «Сне Татьяны» (1825), а затем в «Бесах» (1830) и «Гусаре» (1833), можно было видеть и на сцене этой оперы К.-М. фон Вебера (1824), где героиня Агата, дочь лесничего, также как и Татьяна в своём сне, подверглась искушениям злодея и колдуна Каспара, продавшего душу злему демону. Одна из сцен оперы происходит, например, в овраге (пропасти). Здесь герой, настоящий суженый Агаты по имени Макс, наущениями Каспара заманённый в Волчий овраг, встречается с демоном и становится свидетелем страшного ритуала бесовских сил, наводящих на него настоящий ужас.

Пушкин, сам принимавший участие в музицировании оперных партий «Фрейшиц» («Der Freishütz») или же просто присутствовавший при таковом в доме Вяземских, также вполне мог испытывать при этом настоящее «вчувствование» в сюжет и перенести затем свои ощущения в описание сна Татьяны, наступившей в ночном пути «бесовской игрой». В подобных сценах у Пушкина не обошлось, конечно, без оперных реминисценций.

В художественном изображении Пушкиным inferнальных сцен можно заметить также явное влияние сцен дантовского ада или сцен, подобных сценам на кухне ведьмы у Гёте. Так у Пушкина часто можно обнаружить сцену, в которой жертв варят на адской кухне «у адского огня», в кипящих котлах или крутят на вертеле:

Бесенок, под себя поджав свое копыто,
Крутил ростовщика у адского огня.

«И дале мытошли...» (1824)

– Что горит во мгле?
Что кипит в котле?
– Фауст, ха-ха-ха,
Посмотри – уха,
Погляди – цари.
О вари, вари!..

.....
– Но где же грешников варят?
Все тихо.
– Там, гораздо дале.

«Наброски к замыслу о Фаусте» (1821)

Описание Ада как огромной кухни или трапезной, в которой дьяволы предстают как повара и едоки, а души умерших как кушанья редкого приготовления, встречается часто в апокрифах. У Пушкина отголоски таких архаичных представлений можно обнаружить, например, в «Подражании италиянскому» (1836), где Ад предстает в образе «геенны голодной» (голодной), а также в «Гусаре» в сцене шабаша, куда герой прибывает без всякого приглашения, и ведьма, боясь за его судьбу, предупреждает его об опасности, так как он может быть съеден демонами:

...кто звал тебя, пострел?
Тебя съедят!...

«Гусар» (1833)

Представления об Аде как об адской кухне складывались у Пушкина не без влияния гётевской сцены «Ведьмина кухня», с которой к тому времени он мог вполне познакомиться (в пересказе госпожи Ж. де Сталь в ее книге «О Германии»).

По замечанию Ю. М. Лотман, с гётевской сценой «Ведьмина кухня» связан еще такой пушкинский образ, как «полужуравль и полукот». В одной из глав у Гёте действительно упоминается «eine Meereskatze» – дословно в переводе «полуобезьяна-полукошка». Мадам де Сталь так дословно и переводит, она пишет: «Мефистофель приводит Фауста к ведьме, под началом у которой находятся разные звери – полуобезьяны и полукоты» (ч. II, гл. 23). Набоков В. В. же уточняет, что гётевское «eine Meereskatze» в переводе с немецкого означает не «полуобезьяна-полукот», а «мартышка». То есть, у Пушкина «полукот» – это всего лишь обыкновенная калька, дословный перевод «Meereskatze» с немецкого на французский, на котором, скорее всего, Пушкин и читал книгу Ж. де Сталь. Это, впрочем, только лишний раз подтверждает как совершенно верный указанный Ю. М. Лотман источник пушкинской сцены «шабаша» во «Сне Татьяны».

Тема «ночного пути»

«Кони стали...»
«Бесы» (1830)

Запутывающее начало, наваждение, как мы могли видеть это у Пушкина, всегда связано с *мотивом дороги*, который является одним из структурных компонентов, объединяющих все пушкинские сцены встречи с невидимыми духами и их весельем на «шабаше». Олицетворяя силы зла, метафизическая сущность которых всегда напрямую связана с потусторонностью, Пушкин пытается добраться до сути самого этого зла и познать его природу. Рисуя inferнальные сцены, он апеллирует не только к гётевской манере. Его сцены восходят, как мы это могли видеть, и к фантазиям Данте Алигьери, и к Откровению Иоанна Богослова. Не только его стихотворение 1824 года «И дале мы пошли...» является реминисценцией дантовского «Ада» («Божественная комедия»). Отголоски фантазий Данте мы найдем и в его стихотворении «Бесы» (1830), и во «Сне Татьяны». Безусловно, у Пушкина в его сценах находит также свое яркое отражение и принцип романтического двоемирия.

Мало кто сейчас читает его *образ дороги*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.