

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ГРЕЦЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ
КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ**

До захисту допустити:
Завідувач кафедри

_____ (ПІБ завідувача кафедри)

«__» _____ 20__ р.

**«РЕЦЕПЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЦІННОСТЕЙ У ТВОРЧОСТІ
О. С. ПУШКІНА В АСПЕКТІ ІМАГОЛОГІЇ»**

Кваліфікаційна робота
здобувача вищої освіти другого
(магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійної програми
«Філологія. Мова та література
(російська)»

(назва освітньо-професійної програми)

Лінник Влади Віталіївни

(прізвище, імя, по батькові здобувача вищої освіти)

Науковий керівник:

Звinyaцьковський В. Я., д. філол.н.

(прізвище, ініціали, науковий ступінь, вчене звання.)

Рецензент:

Голі-Оглу Т.В., к.філол.н., доцент,
завідувач кафедри української мови та
слов'янської філології ДВНЗ
«Приазовський державний технічний
університет»

(прізвище, ініціали, науковий ступінь, вчене звання, місце роботи)

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

«__» _____ 20__ р.

Маріуполь – 2021 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІМАГОЛОГІЯ ЯК МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЦІННОСТЕЙ.....	7
1.1. Імагологічний метод дослідження літератури.....	7
1.2. Специфіка розуміння загальноєвропейських цінностей у першій половині XIX століття та загальні проблеми їх рецепції тогочасною російською літературою.....	16
Висновки до розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІСТЬ О. ПУШКІНА ЯК РЕЦЕПЦІЯ Й РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЦІННОСТЕЙ.....	22
2.1. Культурні паттерни Великої Французької революції та імагема «справжнього француза» у незакінченому романі «Дубровський»	22
2.2. Робота Пушкіна з іспанськими імагемами у «Кам'яному гості» (персонажі як носії національно-культурних цінностей).....	38
2.3. Рецепція Пушкіним британських імагем та імаготем («Панночка- селянка»).....	47
Висновки до розділу 2.....	52
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60

ВСТУП

Проблематика європейських цінностей, їх реалізація у контексті вітчизняної культури та літератури є інтересом вчених різних гуманітарних спеціальностей. Враховуючи вже існуючі розробки вчених-компаративістів, дослідження спирається на утвердження імагології як теоретичної дисципліни у рамках літературознавства.

Також, особливе місце у розробці практичного дослідження, крім імагологічного методу, зайняла аксіологія (наука про цінності). Її методи допомагають визначити роль вже виділених імагологією образів у літературі. Філософсько-теоретичні основи аксіологічного та імагологічного підходів до літературного твору як методів дослідження були закладені ще у середині ХХ століття. Формалізація цих підходів та формування відповідних наукових шкіл була справою тривалого часу і продовжується до цього дня.

У вітчизняному літературознавстві систематичне вивчення як образів, так і цінностей Західної Європи пов'язано з науковою школою О. Веселовського, ідейними учнями якого вважали себе В. Жирмунський та О. Білецький, і чие листування, частково оприлюднене В. Звиняцковським, є своєрідним джерелом передачі наукової методології, як, зокрема, і кваліфікаційна робота О. Білецького «Эпизод из истории русского романтизма: русские писательницы 1830 – 1860-х годов», що є цікавим джерелом з вивчення творчості жінок-письменниць, представниць російської літератури 19 століття, що слугує важілем для співставлення прози О. Пушкіна з Жорж Санд.

З уже згаданого вище листування, цікавими зразками для глибшого вивчення виявилися такі тези О. Білецького: «Жорж Санд и «женское движение» в русской литературе 30-60-х годов. «Женские темы» в русской литературе до Жорж Санд. М-м де Сталь и встреча её влияния с влиянием Жорж Санд. Русский «жорж-сандизм» в литературе 30-40-х годов. <...> Борьба за право женщины на литературную профессию». [20, с.48] Так, наприклад, теза про «зустріч впливів» прямо виводить на проблему ставлення Пушкіна до «протофеміністичних» творів Жермени де Сталь та Жорж Санд і цінностей,

«закладених» у цих творах. Хоч ця робота так і не була закінчена, але на основі цих уривчастих тез та статті О. Кафанової була зроблена спроба вже в нашому дослідженні простежити вплив Жорж Санд у контексті незакінченого роману «Дубровський», де цей вплив розкривається найбільш очевидно. І як результат – новаторськи ставиться питання полеміки французького та російського письменників, синтезовано проблему розуміння шлюбу та святості шлюбних зв'язків у розумінні О. Пушкіна, які виведені не лише з розглянутих у даному дослідженні у якості прикладів «Дубровського», «Заметелі» та «Євгена Онєгіна», а й аргументовані (враховуючи багато в чому біографічний та сповідний аспекти творчості О. Пушкіна) прикладами особистого листування письменника.

Актуальність даного дослідження виражена у розгляді основних «чужих» образів у творчості О. Пушкіна саме з погляду імагології та аксіології.

Об'єктом дослідження стали твори О. Пушкіна переважно періоду Болдіно 1830 року: повісті та п'єси з циклів «Маленькі трагедії» («Бенкет під час чуми», «Скупий лицар», «Кам'яний гість») і «Повісті Белкіна» («Заметіль», «Панянка-селянка»), а також незакінчений роман «Дубровський», вперше опублікований у 1841 році. Серед іншого, у ході вивчення були задіяні південні поеми 1820 – 1824 рр., окремі поезії кінця 1820-х років («Анчар», «Жив у світі лицар бідний» та ін.), роман у віршах «Євген Онєгін» (1823 - 1830) та ін.

Предмет дослідження відображений у конкретизації вказаних творах О. Пушкіна та реалізації європейських цінностей у розумінні письменника.

Мета дослідження – розглянути рецепцію європейських цінностей у творчості О. Пушкіна в аспекті імагології.

Для досягнення мети слід вирішити наступні **завдання**:

- висвітлити філософсько-теоретичні основи аксіологічного та імагологічного підходів до літературного твору як методів дослідження, що доповнюють одне одне;
- розглянути різні погляди дослідників на формування та еволюцію системи європейських цінностей у творчості О. Пушкіна;

- інтерпретувати культурні патерни Великої Французької революції у пушкінській поезії та прозі;
- розкрити специфіку інтерпретації британських та іспанських імагем та імаготем у маленьких трагедіях 1830 р.

У цій роботі були використані такі **методи дослідження**: біографічний, описовий, психологічний та культурно-історичний.

Теоретико-методологічна база. Західно-європейські образи у творчості О. Пушкіна – одна з ключових проблем пушкіністики. Основними матеріалами для складання існуючого дослідження послужили праці вітчизняних учених-літературознавців, таких як О. Білий, В. Вейдле, О. Долінін, Ю. Лотман, А. Веселівський, В. Жирмунський, М. Алексєєв та ін.

Наукова новизна дослідження полягає у систематизації образів-імагем у творчості О. Пушкіна як компонентів національної культури.

Практичне значення; всі ті результати, які були отримані або навіть апробовані на наукових конференціях, у публікаціях та збірниках, можуть і надалі бути використані в ході вивчення чи викладання, як додатковий матеріал при складанні розділів освітніх програм, підручників та методичних збірників, у практиці викладання російської та зарубіжної літератур у школах середньої та старшої ланки або профельних вищих навчальних закладів (методичні курси для студентів філологічних спеціальностей) і т.д.

Апробації результатів дослідження. У ході роботи були проаналізовані, а в деяких випадках і доповнені погляди дослідників пушкінської літератури, які так чи інакше цитувалися або згадувалися упродовж дослідження. Основні положення і результати проведеного дослідження доповідались на Декаді студентської науки Маріупольського державного університету (Маріуполь, 2021); Всеукраїнський науково-практична інтернет-конференція студентів, аспірантів та молодих учених «Актуальні проблеми філології» (Запоріжжя, 2021); Міжнародна науково-практична конференція «Trends in the development of modern scientific thought» (Ванкувер, 2020); «Маріупольський молодіжний форум: традиційні й новітні аспекти дослідження і викладання іноземних мов і

літератур» (Маріуполь, 2021); Міжнародна інтернет-конференція «Сучасні славістичні студії: : основні напрями і перспективи досліджень» (Маріуполь, 2021).

Публікації. Отримані результати було висвітлено у 7 друкованих працях: 5 тез доповідей і 2 статті у фахових виданнях.

Структура та обсяг дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного з розділів та загальних висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 66 сторінок. Список використаних джерел включає 72 найменування.

РОЗДІЛ 1. ІМАГОЛОГІЯ ЯК МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЦІННОСТЕЙ

1.1. Імагологічний метод дослідження літератури

Виникнення літературної імагології як розділу сучасного порівняльного літературознавства відбувалося у французькому літературознавстві 40–50-х років минулого століття. Біля його витоків стояли відомі французькі літературознавці Ж.-М. Карре та М.Ф. Гюйяр.

Слово *імагологія* походить від французького *image* – образ. Йдеться насамперед про цілісний образ певної нації в інонаціональній культурі – ідеальну, цілісну конструкцію, яка сприймається чуттєво, отже має певне естетичне значення [70, с.4]. Тим не менше в імагології розрізняються поняття «імагологічний образ», тобто образ нації як ментально-культурне утворення, і «художній національний образ» як естетичне явище.

За визначенням М. Н. Епштейна в «Литературоведческом энциклопедическом словаре» [68, С. 252], «художній образ нації» можна характеризувати як особливе, властиве тільки мистецтву цілісне утворення, що перетворює (з позиції автора, жанру, традиції) різноманітні прояви «національного» в реальній політичній, соціальній, економічній, побутовій і тому подібній діяльності.

Тимчасом «імагологічний образ» є індивідуальним, створюється автором, однак при цьому співвідноситься з актуальним для теперішнього історичного моменту образом нації. Можна сказати, що «імагологічний образ» входить до поняття «художній образ», адже він є таким саме багатозначним, багатоаспектним і так само залежить від стереотипів певної культури.

Одним з основних завдань при становленні нової дисципліни є визначення її категоріального апарату. Основне завдання імагології – рецепція та репрезентація свого та чужого культурного середовища.

Багато вчених (О. Ю. Поляков, О. А. Полякова) розглядають імагологію, насамперед, як напрямок літературознавчої компаративістики. Інші ж (С.

Мезін), як розділ історичної науки, у центрі якої вивчення образного сприйняття країни та її народу [25, с. 75].

Але в будь-якому випадку, твердження, що пов'язує всі думки, виявляється в тому, що саме література визначає і описує масові стереотипи про «чуже», схематично їх зазначає і окреслює.

Вітчизняна імагологія створювалася поетапно. Насамперед, початковим щаблем її розвитку була свідомість необхідності вивчення національних образів. Другим кроком можна позначити рецепцію та репрезентацію «чужих» образів». З розвитком категоріально-понятійного апарату дедалі частіше почали з'являтися більш глибокі і ґрунтовні праці вітчизняних учених (У. А. Хорева, У. Б. Земскова, М. П. Михальської) [45, с. 158].

У радянські часи склалася навіть імаго-логічна група, що в силу ідеологічної складової мала характер «дружби народів». У характері їх робіт розкривається специфіка устрою побуту та менталітету. Такий метод дослідження вважався дієвим засобом розвитку міжкультурних комунікацій.

У той самий час Б. Реїзовим було висунуто тезу про необхідність вивчення відбитків національних особливостей у літературі [39, с. 201]. Це були ті ідеї, які згодом стали фундаментальними.

Думка М. Бахтіна про те, що чужа культура найбільше розкривається і відображається повніше у другий культурі, також лягла в основу вітчизняної імагології як «діалог культур» .

Для сучасних літературознавців завдання імагології полягає не в загальній характеристиці цілого пласта культури (чи то культура Англії або Німеччини). Головне - конкретний поетологічний образ у межах його створення літературою чи іншим видом мистецтва.

У контексті культурної імагології Даниеля-Анрі Пажо поняття «імагологічний образ» отримує дещо інше трактування: він є уявленням, результатом рецепційної заміни («підстановки»). Пажо називає три компоненти імагологічного образу: **слово, ієрархічну залежність та сценарій.**

Д.-А. Пажо, серед інших, порушив проблему неспроможності тогочасного літературного підходу в компаративістиці. Суть полягала в тому, що сучасна компаративістика під впливом нових ідей у критиці перейшла з національної складової в естетичну, що перечило фундаментальним положенням Ф. Бальдансперже та П. Азара.

Його методологічним абсолютом можна вважати ідею синкретичності розробки літератури та її міждисциплінарне вивчення. Ці ідеї цілком вміщуються в методологію нашого дослідження, що бере за основну методіку не тільки імагології і компаративістики в чистому вигляді, але і вдається до аксеології, що відповідає за вивчення цінностей і тяжіє, до певної міри, до досліджень набутих соціологією, культурологією та історією.

У даній праці ми будемо виходити з дефініції Пажо, оскільки, на нашу думку, вона з технічного боку точно характеризує те, що відбувалося з «художнім національним образом» в європейській літературі 1820-30-х років саме в аксіологічному аспекті і що саме в цьому аспекті швидко та цілеспрямовано переймав Пушкін.

Прийняте вище визначення імагеми як образу «чужого / іншого» у цій концепції вміщується у поняття результату істотної розбіжності між двома культурами.

У той же час, Пажо акцентує увагу на тому, що не слід вважати такий образ аналогом реально існуючого. Тому що імагема, в такому разі, справді найбільше тяжіє до сфери уявного (художньої вигадки або рецепції того, що відбувається), що за своєю суттю перебуває на межі стереотипу.

Цінність імагології, насамперед, спостерігається в раціональному осягненні національних реалій не лише іншого народу та чужої культури, але виконує абвівалентну роль, екстраполюючи реалії власного етносу.

Покажемо це на прикладі із зрілої творчості Пушкіна – на маленькій трагедії «Бенкет підчас чуми». З чисто формальної точки зору, ця маленька трагедія Пушкіна справді є творчим переказом фрагменту справді існуючої англійської п'єси. Однак, як відомо, своєю появою «Бенкет...» багато в чому

зобов'язаний загальноєвропейській пандемії холери 1830 р., що дала поету привід провести паралель з лондонською чумою 1665 р., описаною у п'єсі його сучасника Джона Вілсона «Чумне місто» (*The City of the Plague*, 1816).

Щоправда, це зовсім не означає, що пушкінський твір слід вважати лише вдалим випадком його перекладацької діяльності. Є у ньому й цілком самостійні фрагменти, радикально відмінні від першоджерела, і серйозні відступи від проблематики Вілсона. І головне: Пушкіна з усієї п'єси Вілсона, яку він радше за все повністю навіть не читав (на це вказують нерозрізані сторінки примірника з його особистої бібліотеки [18, с. 104]), зацікавив саме епізод бенкету. А з усіх проблем вілсонівської «моральної філософії» (Вілсон завідував в Единбурзькому університеті кафедрою моральної філософії) – лише етична проблема бенкету підчас чуми.

Шотландського поета Вілсона іноді відносять до знаменитої британської «озерної школи» Вордсворта, Колріджа й Сауті. Ця перша із «шкіл» британського романтизму естетично та світоглядно належить саме до того етапу розвитку європейської етики та естетики, який слідує за етапами Просвітництва та Великої французької революції. Це загальновідомо. Ще автори [енциклопедичного словника Брокгауза та Ефрона](#) зауважували, що Вордсворт і його друзі, які були в молодості затятими республіканцями й апологетами [французької революції](#), «на озерах» стають консерваторами. За цією ж логікою, професор моральної філософії Вілсон, у створеному ним знаменитому епізоді бенкету підчас чуми висуваючи ледь не на перший план фігуру священика, саме йому доручає виховання не в міру радикальної молоді, яка забуває – навіть перед загрозою смерті – про повагу до традиційних духовних цінностей. Щодо автора п'єси, то він, звичайно ж, не міг обмежитися простою загрозою, адже він жив і творив в добу, про яку історики англійської культури говорять, що вона «поставила під сумнів усі аспекти суспільного життя» [72, с. 251]. Традиційні цінності слід було відстоювати, і робити це аргументовано. А найкращим аргументом на користь істинності цінності для

романтика є її «народність» та вкоріненість у «простому національному характері».

І от у п'єсі Вілсона у Лондоні 1665 р. з'являється (з тексту невідомо, як і чому) *шотландка* Мері. Для Вілсона її протиставленість англійцям є даниною її «народності».

Тимчасом для Пушкіна *шотландка* стає (у термінах Пажо) «начальним» **словом**, словом-«імагею». Далі виявляється **ієрархічна залежність** усіх образів та всього настрою «Бенкета...» від «Пісні Мері», і **сценарій** розвитку імагеми стає сценарієм засвоєння основних цінностей буття у критичній, «граничній» ситуації «бенкету підчас чуми».

Отже, Мері Грей – шотландка. І це читачам і глядачам «Чумного міста» і підчас, і навіть до звучання її пісні відомо, а читачам і глядачам «Бенкету...» – ні. Мері пропонує учасникам Бенкету певні рідні для неї цінності («родимые» у Пушкіна, без відповідного аналога у Вілсона), протилежні цінностям відчайдушної, божевільної «радості життя» підчас «дуновения чуми», що їх сповідують усі, крім неї, учасники Бенкету. Оскільки аксіологія пов'язана з імагологією, постільки це змушує нас придивитися до шотландської імагеми – імагеми «белокурой Мери» (епітет Пушкіна).

На перший погляд, роль імагеми тут не є очевидною. Оцінку даної героїні можна знайти у репліці Луїзи, яка висловлює таку ревниву думку: Вальсингам хвалив «крикливых северных красавиц» – «вот она и расстоналась». Луїза прямо каже, що ненавидить «волос шотландских этих желтизну». Репліка Луїзи як суперниці Мері саме й віддзеркалює властиве англійцям стереотипне уявлення про шотландок взагалі.

Здавалось би, яке діло російському поету до англо-шотландських перипетій? У «Бенкеті...», через сюжетну необхідність, треба було лиш трохи намітити жіночі антиподи. Це конкурентки по своїй «найдавнішій професії», «погибшие, но милые создания»: «Сестра моей печали и позора», – звертається Мері до Луїзи. Ці дві панянки легкої поведінки на позір грають між собою в досі популярну гру англійських дітей усього світу – *Scots and English* [48, с.

374]. При цьому одна з учасниць цієї гри, а саме Луїза, вельми агресивно намагається «захопити трофеї» у більш популярної екзотичної шотландської шльондри. При цьому всьому Мері «нежная», а Луїза «жестокая». Ось, власне, і все, що треба трохи намітити, зображуючи цей бенкет підчас чуми молодих чоловіків із панянками легкої поведінки.

Цікаво, однак, що Пушкін репліку про «северных красавиц» приписує саме Луїзі – хоча у Вілсона її промовляє просто *Second woman* – тобто це масово-стереотипне сприйняття шотландської імагеми, озвучене жінкою з натовпу. І тим цікавіше те, наскільки уважно поводить себе Пушкін з оригіналом репліки, вишукуючи переклад кожного слова в англо-французькому словнику і після цього знаходячи йому найточніший російський еквівалент. Тут точність перекладу просто вражає. Проте звідки вона і для чого? Для з'ясування цього питання виявляється необхідним імагологічний екскурс у світ шотландських імагем та їх ролі напочатку XIX століття.

Уже у XVIII ст. питання про «двох братських народів» – англійців та шотландців – виникає у британському дискурсі як прообраз усіх подібних майбутніх запитань у дискурсі загальноєвропейському. Народи ці у чомусь схожі, а у чомусь прямо протилежні одне одному. Проте головним у світі англо-шотландських перипетій є наступне: ці народи необмежено й вільно спілкуються між собою, тобто шотландці розуміють англійську, англійці ж швидко звикають до звучання шотландського діалекту, хоч це спілкування, як ми щойно бачили, часто-густо нагадує відому британську дитячу гру.

Справжній наступ шотландських імагем на англійські інтелекти почалося із приходом у британську літературу Вальтера Скотта. Уже перший його роман, «Веверлі» (1814), опублікований анонімно, моментально було перекладено всіма мовами Європи – навіть, через певний час, російською (щоправда, до того часу все коло російських літераторів уже встигло прочитати цей роман французькою). Він уразив європейського читача саме тим, що, «развёртывая повествование, автор показывает своему герою и читателю неведомую страну, открывающуюся перед незнакомцем будто некий затерянный мир. Уэверли

поражён тем, что представляется ему трудносоединимым: грабёж, насилие, междоусобные зверства — это здесь нечто обычное, повседневное, и тут же — невероятная ранимость в вопросах чести» [57, с.98]. Інший критик встановлює ще одну перспективну особливість цього роману: його герой — «это случайный гость в конфликте. Поэтому даже значимая фамилия Уэверли <...> обозначала именно этот тип героя, его позицию и его положение внутри конфликта. Он *wavers*, он колеблется, он переходит то в один, то в другой лагерь, потому что у него есть свои, частные интересы, он не прикреплён ни к какому классу, он не религиозный фанатик, он не большой патриот и так далее. Так мы получаем общую картину: герой передвигается из одного класса в другой, и мы вместе с ним следим за тем, как развивается действие» [18]. І при цьому у «невідомій країні» Шотландії герой може вільно примкнути до місцевих, спробувати їх зрозуміти і, в душі залишаючись усе ж таки англійцем, посприяти примиренню двох сторін.

Тепер повернемося до першоджерела «Бенкету...» та нагадаємо, що Чумне місто – це Лондон 1665 р., де, якщо мати на увазі історичну реальність, шотландці трапляються не так вже часто. Що ж там робить Мері? Звісно, ми знаємо, що вона там, власне, робить – але чому «печаль и позор» увели її так далеко від рідних гір? Про це Пушкін, котрий так і не розрізав до кінця п'єсу Вілсона, власне кажучи, нічого не знав. Однак **сценарій** участі шотландки у лондонському житті Пушкін уявляв собі досить слушно, виходячи із загального принципу «народності»: Мері «робить» у Вілсона приблизно те ж саме, що «робить», наприклад, у раннього Гоголя (якого Пушкін мріяв бачити у ролі Вальтера Скотта від України і публічно на це вказував – [46, с. 97]) коваль Вакула на рауті в Імператриці. Обидва вони (себто Мері та Вакула) є характерні для літератури доби романтизму «родимые» авторам персонажі, які увібрали в себе весь «дикий» етнічний колорит: очима саме такого персонажу романтику зручно дивитися на важливі й не завжди веселі історичні події.

Для пісні Мері знадобився особливий пісенний розмір, який випадає з ритму усієї трагедії. Вілсон у даному випадку (і це природно) віддає перевагу

рідному трьохдольнику шотландських балад, Щодо Пушкіна – він обирає чотирьохстопний хорей, властивий його філософській ліриці («Если жизнь тебя обманет...»), «Бесы» тощо).

У пісні Мері Вілсона 64 рядка, у Пушкіна лише 40: перші 3 8-вірша про запустіння церкви, школи, ніви й кладовища (у тому ж самому порядку, як у Вілсона) оповідають дуже лаконічно, два останні нічого спільного з піснею Вілсона не мають узагалі. Навіть те, що Мері «задумчивая», додумав Пушкін – у Вілсона немає такого чи подібного епітету. Таким чином, перед нами цілком завершена імагема, створена вже самим Пушкіним. Опис її функціонування у маленькій трагедії дає уявлення про механізм засвоєння цінностей через імагеми, явлений уже на наступному етапі розвитку «сценарію»: *The Dead-cart passes by*.

Dead-cart, труповозка – термін побутовий і навіть нейтральний. Те, що вона *наполнена мёртвыми телами*, – Пушкіним у ремарку перенесено з Луїзиною запаморочного сна (*dream*), тобто об'єктивовано. Так або інакше, але саме у Луїзиній жорстокій душі, *страстьми томимой* (переклад Пушкіна і тут є бездоганно точним), живе страх (і співчуття – додав би Арістотель). А *кроткая, задумчивая* Мері, яка вистраждала свою тяжку шотландську долю разом зі своїм народом, що його підкорила собі Англія, а от тепер ще ж до того й чума геть скосила, спромоглася ж отримати свій індивідуальний катарсис, свою найвищу і до того ж цілком індивідуалістичну розраду – в надії на якусь «неземну» любов. Така розрада (в принципі типова для жінки її фаху) тим не менше, у вигляді додаткового бонусу, приносить їй ще й віру в таку любов, що «не покинет даже в небесах». Варто зауважити, що в такий спосіб Мері раніше за Вальсінгама отримує й свій «бессмертья, может быть, залог», і за порука ця – любов.

Імагологічний метод дослідження, показаний на цьому прикладі, далі у нашій роботі буде продемонстровано на прикладі таких пушкінських текстів, у котрих імагеми не є такими досить випадковими, як «шотландка» у «Бенкеті підчас чуми», а свідомо вбудовуються автором у певні **імаготеми** (термін

«імаготема» трактується як мотив, рефрен, що переходить з текста до текста, з групи до групи у межах спільноти, яка щось сприймає).

1.2. Специфіка розуміння загальноєвропейських цінностей у першій половині XIX ст. та загальні проблеми їх рецепції російською літературою тієї доби

Система нових гуманістичних цінностей, розроблена французькими енциклопедистами XVIII ст. та затверджена Великою французькою революцією, як відомо, об'єднується навколо понять свободи, рівності й братерства. У самій Франції і у Західній Європі в цілому вже у середині XIX ст. ці поняття стають банальними, ще із присмаком офіціозу. Не так стояли справи у Росії, де між 1812 (Вітчизняна війна) та 1825 (повстання декабристів) – а це не випадково період формування світогляду Пушкіна – ці цінності сяли яскравими сполохами на дальній обрії, а про втілення їх у життя можна було тільки мріяти у країні, де до слова «право» найчастіше додавали епітет «крепостное». Пушкін і мріяв – у ранній оді «Вільність».

У першій чверті XIX ст. культурна атмосфера в Росії коливалася від галоманії до галофобії із завидною постійністю. Усе це відбувалося на тлі подій 1812 року.

Своєрідне лицемірство тогочасного суспільства виражалося в навмисному неприйнятті всього французького та в приватному листуванні, що майже повністю здійснювалося французькою. Подібні коливання від «свого» до «чужого» сформували нові культурні межі. Виражено це, здебільшого, у неприйнятті католицизму (як протест могутньої складової національного духу) та дотримання паризької моди (вище суспільство).

При тому релігійна складова стосується найбільше саме народної культури, оскільки дворянство відносилося до нього співчуваюче, якщо не сказати, взагалі деякі його представники переходили в католицизм. Тому, якщо у народі свій – це православний, то Наполеон – щось на кшталт Антихриста. Проблема імагології ж полягає, насамперед, у знаходженні точок дотику форм міжкультурних комунікацій.

Зазвичай, під час війни відбувається актуалізація образу «чужого». При цьому у побуті його чіткі грані досить розмиті. Це все підготувало ґрунт для того, щоб «свої» дворяни певною мірою стали «чужими», ще більш відстороненими від простого народу. Як наслідок, явище – вище суспільство, що «офранцузіло».

Але в той же час не варто забуджуватися на рахунок подібних явищ культури. У Європі у свій час були популярними захоплення Францією або Італією (італоманія), і більшість її країн пройшли через це. Зрештою почалася боротьба за визнання національних цінностей ключовими.

А щодо Франції та її місце у культурі саме Росії, то необхідним є помітити, що найбільшого свого розквіту Франція побачила у другій половині XVIII століття, за правління Людовіка XVI. Вона стала своєрідним епіцентром культурної освіти, законодавицею мод та світоглядів.

Але це благополуччя тривало до повалення монархії. Внаслідок чого багато французьких аристократів змушені були тікати, в тому числі і в Росію. Таким чином галоманія залишила значний слід у російській культурі, будучи довгий час еталоном освіченої держави, вона проникла у всі сфери мистецтва, чи то: музика, архітектура, живопис і, відповідно, література.

У цьому контексті має місце вказати на існування якогось «європейського міфу» у російській літературі. Найяскравіше він простежується у романтизації Європи як чогось невідомого та нового. Тому можна сміливо говорити про те, що на початку XIX століття Європа набуває форми міражу. На противагу такому настрою виступали слов'янофіли, щоправда, їхні потуги облямувати Захід приводили часто до зворотного ефекту. А все тому, що на боці «західників» дедалі частіше з'являлися вагоміші та дотепніші представники (достатньо пригадати полеміку між Шишковим і Карамзіним).

Контраст сприйняття Пушкіна в Росії та на Заході – саме у ціннісному аспекті – гарно ілюструє сприйняття перших спроб перекладів його ключових, програмних текстів. Так, Іван Тургенєв одним із перших російських письменників зробив спробу познайомити своїх французьких друзів з

улюбленим поетом і переклав у прозі 4 вірша, і серед них поезію «Анчар». І Гюстав Флобер, прочитавши тургенєвський переклад, робить несподіваний для перекладача висновок: «Il est banal, cet votre poet!» [66, с. 25].

Немає нічого страшнішого, як це обвинувачення, саме у **розквіт** доби європейського реалізму, **на самому початку** якої й творив Пушкін. Автор «Саламбо», перш чим узятися за перо, в Африці побував двічі і тому так пишався своїм «конкретним, небанальним» реалізмом. Якби ж то він знав, що саме записали, після прослуховування в авторському читанні уривків із «Саламбо», брати Гонкури у своєму щоденнику: «Це було найзагальніше, найбанальніше зображення почуттів усього людства, а не лише карфагенян».

«Анчар» написано 1828 р., «Саламбо» 1862. Простежити мимовільну схожість тематики цих двох творів не є проблематичним. Місце дії «Саламбо» – Північна Африка (древній Карфаген). У Пушкіна ми не можемо побачити конкретної географії, якщо не звернемося до чернетки, де записано: «Под небом Африки моей...». Та в процесі написання твору поет вочевидь вирішив, що й це вже занадто конкретно і сковує фантазію (напр., в Африці тигрів нема, а в «Анчарі» вони є). І хіба ключ до реалізму – у географічних, етнографічних, а не у соціально-психологічних деталях? Чи може бути митець-реаліст такий саме об'єктивний, як географ або етнограф? Ні, суть мистецтва – у нав'язуванні цінностей: чим воно вправніше, тим нав'язування непомітніше, проте воно, тим не менше, є, не може його не бути.

У Флобера на передній план виходить повстання найманців, яким неспроможна заплатити Рада Карфагена. У Пушкіна – «людина» послала «людину» («человека человек», хазяїн раба) роздобути отруту із смертоносного дерева; раб, успішно виконавши завдання, помирає. Якщо у першому варіанті діють люди вільні, які по найму виконали свою роботу, то у другому – людина невольна. Ми, звичайно, не можемо прирівнювати найманих воїнів до рабів, та якщо врахувати, що їм не заплатили і, таким чином, обдурили, то виконали вони свою роботу як справжні раби. Тоді їхній бунт має своє виправдання. У Пушкіна ж раб не бунтує, на те він і раб, і саме цим він нам і цікавий.

Як може звільнитися раб? Лише ціною самого свого життя:

« — Дивись, око Ваала, - сказав він, указавши на кремезного лівійця, - ось цього схопили з мотузкою на шії.

— Ти що ж, хочеш померти? - з презирством запитав суфжет.

Раб безстрашно відповів:

— Так!

Не думаючи ні про поганий приклад для інших ані про втрату власних грошей, Гамількар наказав слугам:

— Вбийте його!» [40, с. 248]

Ну чим це не «Анчар»? Як тут не додати:

И умер бедный раб у ног

Непобедимого владыки?

У даному випадку – «у ног» батька самого Ганнібала (на честь якого, між іншим, Петро I дав прізвище прадіду Пушкіна).

Так, це «банально», Гонкури цілком мали рацію, адже це «усього лише» емоційний протест проти варварських, «африканських» цінностей, на захист цінностей європейських: Свободи, Рівності, Братерства.

Пушкін прекрасно знав французьку літературу, і не лише її, звичайно. Майстерно перекладав, не довго думаючи позичав «готові» європейські образи. Перетворював «чужі» ідеї і теми на своє, російське, або навпаки – віртуозно наслідував чуже (пор. «Подражание Данту», «Подражание Корану», «Каменный гость» тощо). Багатогранність і повнота сприйняття, без втрати власної індивідуальності – свідомо поставлена мета, яку Пушкін завжди у таких випадках бездоганно досягав. Та справа наразі не в цьому. Синхронізувавши у своїй творчості розмаїття епох, синтезувавши низку національних європейських традицій, Пушкін чомусь не увійшов до загальновизнаного європейського переліку «світових геніїв» XIX ст. Він не був «допущений», не був навіть зрозумілий у цей період на Заході.

Однак і це не повинно нас дивувати, адже роль Росії в очах сучасників Флобера – бути екзотичною, «інаковою», роль невідомої, дикої північної країни. Звідки ж на чужій далекій півночі міг узятися свій Данте, свій Шекспір і свій Расін? А Пушкін свідомо насаджував у російській культурі систему цінностей, яка охоплює і вміщує ціннісний світ усіх західних геніїв, він намагався бути (і зрештою був) конгеніальний їм, отже спосіб «щеплення» західних цінностей до вітчизняної культури у творчості Пушкіна гарантовано надійний – художньо-естетичний, мовно-понятійний: «Навіть фраза Пушкіна, - писав Проспер Меріме (чи не єдиний француз, який визнав Пушкіна «своїм» ще за його життя), - це абсолютно французька фраза, себто французька фраза XVIII століття, тому що тепер ми вже не вміємо писати просто» [15, с. 225].

Це було написано Соболевському з приводу «Пікової дами», тобто прози, але так чи інакше підтверджує наше припущення (причому, як і у випадку з тургенєвським перекладом «Анчара», йдеться саме про прозаїчний переклад): Пушкін для європейців є «банальним» саме тому, що «вміє писати просто» і до того ж лаконічно, такими собі узагальнено-ціннісними формулами: «человека человек послал к анчару властным взглядом»; «принёс — и ослабел и лёг»– «и умер» і т. д.

Висновки до розділу 1

Витоки імагології як сфери дослідження у різних гуманітарних дисциплінах зародилися у XX ст. у працях двох французьких учених Жана-Марі Карре та Маріуса-Франсуа Гійяра. І хоча єдиної думки з приводу того, що, власне, є імагологією, нема, проте вчені по всьому світу сходяться на думці, що головним її об'єктом вивчення є не стільки вплив культури та літератури однієї нації на іншу, скільки відображення цієї культури в літературі останньої. А саме аналіз того, як відтворюється «чуже» у власній національній творчості.

Зародження нової дисципліни спричинило появи нових термінів, так, тепер замість поняття «образ» фігурує імаготема (Imagothème), а термін імагема, відповідно, – її складова частина.

Важливо враховувати те, що імагем - це не просто стереотип. Сам по собі цей образ багатомірний і різнобічний. Він передає об'ємне та багатозначне бачення «чужого». У сукупності ж ці імагеми створюють різнопланову картину світу іншого народу, суб'єктивне сприйняття іншої культури. Все це відбувається за допомогою мотивів, сюжетів, персонажів, об'єктів та понять. Крім перерахованих вище факторів, на таке уявлення впливає і банальна топографія, як близькість або дальність кордонів.

Сумарно, включаючи все це, створюється конкретне уявлення про цілу націю, воно закріплюється у словісності, літературних творах, образотворчому мистецтві, ЗМІ тощо.

Метою цієї праці не є встановлення схожості або відмінності тем, образів, ідей та проблем творів Пушкіна та західноєвропейських письменників. Натомість ітиметься про загальну пушкінську концепцію «європейськості», про розуміння й втілення загальноєвропейських цінностей.

Імагологія як методологія дослідження специфіки як самих європейських цінностей, так і способів їх поширення – та аксіологія (або аксіографія) як методологія дослідження ціннісної структури та ієрархії європейської культури в цілому – дві сторони одної медалі. Ще О. Білецький у своїй магістерській дисертації 1918 року встановив міцний зв'язок, структурну конгруентність між ціннісним дискурсом національної літератури, що впливає, та потребами в «авторитетній» ціннісній підтримці літератури, яка сприймає вплив. Подальший розвиток цієї ідеї є завданням другого розділу даної роботи.

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧИСТЬ О. ПУШКІНА ЯК РЕЦЕПЦІЯ Й РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЦІННОСТЕЙ

2.1. Культурні паттерни Великої Французької революції та імагема «справжнього француза» у незакінченому романі «Дубровський»

Напочатку ХІХ ст. французька мова відіграє чи не пануючу роль у культурному житті Росії. Більшість іноземних текстів перекладалось через посередництво французької мови, і Пушкін, як перекладач, не був тут винятком, перекладаючи, наприклад, з португальської через французьку російською («Там звезда зари взошла» Т. Гонзаго) або так саме з італійської («Как с древа сорвался предатель ученик» Ф. Джанні); а про випадок перекладу з англійської за допомогою англо-французького словника вже йшлося у першому розділі («Чумне місто» Вілсона). Як відзначав Б. Томашевський, такі випадки «творчої поведінки» Пушкіна було зумовлено не лише бездоганним знанням французької й набагато гіршим знанням інших мов. Була ще одна і може важливіша причина: оскільки Франція фактично диктувала ті або інші культурні тренди, то і вважалося, що переважна більшість літературних творів, вартих уваги російського читача, майже від самого часу їх появи рідною мовою вже існували у французьких перекладах [55]. І це було майже правдою, от тільки залежність російського читача від того, що французькі перекладачі вважали гідним уваги французького читача, була майже абсолютною. А ми вже бачили, на прикладі майже суцільного ігнорування французами самого ж Пушкіна (на їхню думку «банального»), наскільки суб'єктивним був цей вибір.

Для Пушкіна французька була другою рідною мовою, яку він почав вивчати з 6 років. Його батьки, як і всі аристократи обох російських столиць, французькою володіли досконало, а в домі була безліч французьких книжок, в усякому разі набагато більше, ніж російських.

- *А разве есть русские романы?*

Це запитання, яке у «Піковій дамі» ставить стара графиня онуку, досить характерне для її покоління російських аристократів та аристократок.

До речі, Пушкін і сам дещо писав французькою, і не лише листи. Збереглася певна кількість його французьких віршів («Mon portrait», «Stances», «A son amant Egle sans resistance...» та ін.). Йдеться, отже, не про якусь особливу «галоманію», а про природну зануреність «франкофона» у французький культурний, насамперед літературний процес. Адже Пушкін, як читач і як фаховий літературний критик, не тільки був усередині цього процесу, а й, якщо судити з його нотаток про сучасну французьку літературу, був налаштований до неї справді критично, мало не скептично.

Б. Томашевський розрізняв три періоди сприйняття Пушкіним французької літератури: 1) «учнівство», яке почалося у Ліцеї та продовжувалося до початку 1820-х років; 2) «романтичний період» 3) «період, коли у власній творчості Пушкіна переважає проза» (а отже і у сучасних йому французів його здебільшого цікавить саме проза). До останнього періоду можна віднести «Повісті Белкіна» та «Дубровського» [55].

Комплексний аналіз роману «Дубровський», очевидно, слід розпочинати з характеристики місця дії (*усадьба*), а це, що так самоочевидно, важливий феномен російської літератури та культури в цілому.

Як така дворянська садиба (*усадьба*) виникла внаслідок реформ Петра I, і далі вже у 90-ті роки XVIII ст. досягла апогею свого розвитку (як в економічному, так і у загальнокультурному плані), що формально збігається із розквітом сентименталізму в Росії.

Починаючи з другої половини XVIII ст., під впливом античних класиків, *усадьба* найчастіше змальовується в ідилічному ключі. Саме у творчості Пушкіна можна бачити, як подібний опис сільської місцевості затверджується в якості не лише сталого мотиву, але й літературного засобу [21, с. 8]. У контексті «Дубровського» це важливо, оскільки основні події тут відбуваються у трьох маєтках (*усадьбах*): Покровське, Кістенювка і Арбатово. Цей засіб – одночасні та взаємозалежні характеристики персонажа й місця дії – активно використовувався Пушкіним і вплинув на «Мертві душі» Гоголя, хоча навряд чи через «Дубровського» (коли 1841 р. він був оприлюднений, поема Гоголя

була майже готова до друку), радше через сам сюжет, що, як відомо, Гоголю підказав саме Пушкін.

Сад князя Троєкурова описано так: *«Старинный сад с его стриженными липами, четырехугольным прудом и правильными аллеями...»* [47, с. 128]. Такий сад у дусі французького класицизму не сподобався князю Верейському, який збудував свій сільський палац, *country house*, *во вкусе английских замков* [47, с. 129]. А ось який сад навколо замка Верейського: *«Перед домом расстилался густозеленый луг, на коем паслись швейцарские коровы, звеня своими колокольчиками. Просторный парк окружал дом со всех сторон.<...> Волга протекала перед окнами, по ней шли нагруженные барки под натянутыми парусами и мелькали рыбацьи лодки... <...> За рекою – тянулись холмы и поля, несколько деревень оживляли окрестность»* [47, с. 129]. Сад князя Верейського – типовий англійський сад. Отже, Покровське Троєкурова є вже дещо старомодним, якщо зважити, що на цей момент все більшої популярності, всупереч галоманії, набуває англomanія (ще ясніше про це сказано у «Панночці-селянці» - див. підрозділ 2.3).

Дана невідповідність смаків і переваг, навіть в улаштуванні садиб, вказує на світоглядно-естетичну, ціннісну прірву між героями, але не тільки між Верейським і Троєкуровим, а й між Верейським і Машею. Князь Верейський звик бути у вищому світі і знав його, довгий час жив за кордоном, модно одягався і навіть знався на живопису, тому він, звісно, не лише справив враження на провінційну дівчину, а й зміг зробити так, аби вона почувалася з ним легко і просто, як із добрим знайомим (*«...не чувствовала ни малейшего замешательства или принуждения в беседе с <Верейским>»*). Він був для неї старшим чоловіком, спроможним її зацікавити, відкрити їй щось нове, чого вона раніше не знала, – однак не більше того. Зважимо й на те, що Маша була вихована виключно книгами з її домашньої бібліотеки, яка складалася *большею частию из сочинений французских писателей XVIII в.* [47, 110] (очевидячки бібліотеку зібрав її дід, бо батько нічого не читав, крім «Совершенной

поварихи»). У будь-якому разі до англomanії Верейського вона ще «не доросла».

Пушкін надає великої ваги літературі, яку читають його герої. Наприклад, героїня повісті «Заметіль», також Маша, *была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена* [47, с. 52]. У романі «Євгеній Онегін» Татяна *влюблялася в обманы и Ричардсона, и Руссо*. У «Панночці-селянці» особливу роль (як ми далі побачимо) відіграє «Памела» Річардсона.

А от у «Дубровському» важливо те, що саме **не читала** Маша, чия домашня бібліотека склалася випадково та безсистемно. Цей явно не прочитаний культовий твір європейської літератури другої половини XVIII ст. – роман Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза». Вибір Дубровським «маски» вчителя французької для знайомства з Машею і був обумовлений тим, що Володимир, на відміну від Маші, напевно знав і любив цей твір. Він сподівався знайти у Маші таку ж вдячну читачку Руссо. Однак поданий дівчині сигнал із самого початку не був почутий. Те, що Маша не читала Руссо, підтверджується наступним уривком: *«Маша не обратила никакого внимания на молодого француза, воспитанная в аристократических предрассудках, учитель был для нее род слуги или мастерового, а слуга иль мастеровой не казался ей мужчиною»* [47, с. 111].

На ранньому етапі роботи над текстом Машина мотивація була навіть жорсткіша: *учитель был для неё род слуги или мастерового, а слуга иль мастеровой был для неё род холопа, а холоп не казался мужчиною»* [46, с.791]. Якби ж вона була вихована на протилежних, демократичних ідеях – ідеях Руссо, заклавших ціннісний фундамент Великої Французької революції, то вона не лише позбулася б подібних забобонів (*предрассудков*), а й миттєво сприйняла б імагологічне послання молодого чоловіка.

У перших варіантах тексту Пушкін навіть збирався підсилити це послання відвертою підказкою (як читачам, так і героїні, яка хоч «Юлію» не читала, але не чути хоча б прізвища її автора просто не могла). Адже перший

варіант прізвища вчителя-француза був «Русло» [46, с.792]. Однак пізніше Пушкін, очевидно, вирішив не спрощувати до такої міри правила гри і переназвав свого героя, який, зрештою, став Дефорж. Це також підказка для читачів, які знали французьку (а таких була переважна більшість серед сучасної публіки, на яку міг розраховувати автор): *de forge – із кузні*, тобто *штучно викований* персонаж.

Невідомо, як читач, а головна героїня натяку не зрозуміла. Натомість Маша, *напитанная таинственными ужасами Радклиф* [47, с. 116], радше б *доброжелательствовала* романтичному герою-розбійнику, незнайомому їй, аніж якомусь там учителю-гувернеру. Отже, як це не парадоксально, вірним шляхом до Машиного серця й долі було б пряме, без жодних натяків, звернення «Я Дубровський», що лунає ближче до фіналу, – а з нього, власне, слід було б розпочати знайомство!

Гадаємо, Пушкін недаремно вказує, що Дубровський був випущений з Кадетського корпусу і у званні корнета вступив до гвардії. Корнет – молодший офіцерський чин легкої кавалерії (дорівнював загальновійськовому званню прапорщика) [16, с. 422]. Аби дослужитися до цього чину, треба було отримати повну підготовку в даному військовому закладі. Хоч відначально Кадетський корпус і передбачав початковий ступінь навчання з метою подальшого вступу до вищого військового закладу, він, тим не менше, давав стандартну середню освіту.

Зважаючи на те, що Володимир виховувався у столичному дворянсько-офіцерському середовищі, де спілкувалися переважно французькою, можна сподіватися, що джентльменський набір європейських ціннісних стереотипів його доби був йому прекрасно відомий, він був достатньо освічений і, найголовніше, начитаний, адже його поведінка є бездоганною саме з погляду морального кодексу європейського джентльмена. Навіть уміння *ловко вальсировать*, як то кажуть, видає його з головою: «*Учитель между всеми отличался, он танцевал более всех, все барышни выбирали его и находили, что с ним очень ловко вальсировать*» [47, с. 118].

Хоча, чесно кажучи, Дубровський був не надто переконливим у ролі простого вчителя-француза (а вони частіше були далеко не аристократичного походження – наприклад, справжній Дефорж, як ми пам'ятаємо, за фахом був кондитер) – однак *бар'яшні* орієнтувалися саме на вичитаний, літературний стереотип *француза взагалі*, тому й були у захваті від Дубровського-Дефоржа.

Тим не менше Володимир під маскою Дефоржа – хоч насправді уроджений дворянин – у Покровському з'являється як ідейний представник французького третього стану – *troisieme etat*. Його честь, гідність, хоробрість, упевненість у собі (все це у Машиному розумінні – виключна прерогатива аристократії) змушують дівчину переглянути своє ставлення не лише конкретно до Дефоржа, а й до всього його «стану».

Але така переоцінка цінностей відбувається тільки після інциденту з ведмедем, коли виявляється, що «бідолаха»-вчитель не лише завжди має при собі зброю, а й без жодного вагання застосовує її. І це є нічим іншим, як алегорією Великої Французької революції. Персонально ж для головного героя пушкінського твору це не просто алегорія, а рятівна модель поведінки. Адже Володимир, який утратив в єдину мить і суспільний статус, і колишні надії, приймає спонтанні рішення, демонструє відвагу, діє як людина, якій нема вже чого втрачати. Після втрати маєтку статус Володимира фактично дорівнює статусу «третього стану». Йому необхідно звикнути до цього статусу, не гублячи своєї гідності.

У тому й полягали пафос і велич Великої Французької революції, що внаслідок революційних змін у суспільстві і, що важливіше, у людській свідомості **кожна** людина, незалежно від її соціального статусу, мала право бути гідною не свого стану, а своєї людської сутності. **Гідність** – головна європейська цінність, яку Пушкін з великим випередженням пробує прищепити країні, що й наступника Пушкіна в літературі – Лермонтова – гнівно засуджувала за те, що він, цілком слушно, назвав її «страной рабов, страной господ». Країна вперто не бажала впізнавати себе у цьому портреті, а отже змінюватися.

Адже гідність – перша і головна європейська цінність, без засвоєння якої годі сподіватися засвоїти всі інші. Проте на неї фактично ще два століття не звертатимуть жодної уваги ані народи Російської імперії, ані їх політичні вожді. А «революційні» ідеологи два століття не усвідомлюватимуть, що зовнішня незалежність народу неможлива без внутрішньої незалежності людей, а такі вагомі, але також зовнішні цінності, як свобода, рівність та братерство, не прищеплюються доти, доки буквально кожному не прищеплено внутрішню гідність.

Отже, образ учителя Дефоржа і становить основну смислоутворюючу імагему «Дубровського» – імагему француза третього стану, який відстоює свою гідність.

Взагалі образи вчителів у творчості Пушкіна досить різноманітні («Капітанська дочка» – мосьє Бопре, «Євгеній Онегін» – мосьє Л'Аббе, гувернантка міс Жаксон з «Панночки-селянки»). Однак тільки модель поведінки Дефоржа має прямий смисловий зв'язок із знаковим для цілої доби європейської культури образом Сен-Пре з романа Руссо.

Це була доба нових людей, які мали рішучість самотійно формувати свій кодекс честі. Звідки виникла така потреба? Лаконічну відповідь на це запитання знаходимо в епіграфі до 4-ї глави «Пікової дами»: «*Homme sans mœurs et sans religion!*» [47, с. 154]. Якщо в сучасної людини відібрано релігію, то, звісно, від неї важко вимагати й традиційної моралі. Як і Германн з «Пікової дами», Володимир Дубровський отримав сучасну освіту, начитався модних книжок і добре знається на таких речах, як соціальна справедливість. І коли виявляється, що в цьому світі справедливості нема (що для релігійно вихованої людини не було б такою вже несподіванкою), він, замість утішатися вірою у справедливість на тому світі, стає на єдиний йому відкритий шлях, а саме злочинний.

Щоправда, Германн не збирався вкоротити життя старій графіні – він підступно опинився в її домі, аби вимолити в неї секрет трьох карт. Інша річ Дубровський: він справжній розбійник, ватажок справжньої банди... Але тоді

просто запитання: а навіщо ж він підступно опинився в домі Троєкурова? Ми ж не мусимо не вірити його власним словам: «<...> в ту минуту вы прошли мимо меня, как небесное видение, и сердце моё смирилось. Я понял, что дом, где обитаете вы, священен <...> Я отказался от мщения, как от безумства. Целые дни я бродил около садов Покровского в надежде увидеть издали ваше белое платье» [47, с. 125]. Однак ці щирі його слова усе ж таки не відповідають на запитання: навіщо ж він тут?

Відповідь, власне, є, точніше – дві відповіді.

Перша – філософсько-художня: відповідь не героя, а умовного (в сенсі Бахтіна) Автора. Вона цілком укладається у розуміння тим самим Бахтіним жанру меніпсії. Одною із цілей творення тексту в цьому жанрі є «створення виняткової ситуації для провокування та випробування філософської ідеї» [6, с. 193]. М. Бахтін також зауважував, що у багатьох творах Пушкіна є карнавальна складова [6, с. 185]. Випробування філософської ідеї у «Дубровському», власне, є випробуванням вже не ціннісно-практичної, а оперативної-практичної ідеї французької революції - ідеї встановлення справедливості «без релігії та моралі», і до того ж насильницьким шляхом.

Друга відповідь, яка, власне, й формує сюжет, – відповідь героя. Він ніде її прямо не дає, проте вона логічно витікає з самого розвитку сюжету. Адже прогулки навколо садів Покровського відбувалися до того, як Дубровський познайомився з Дефоржем, котрий прямував до Покровського, і «став» Дефоржем. Отже, на момент знайомства із Дефоржем з'являтися у Покровському розбійнику Дубровському не було жодної потреби. Проте така потреба була у юного мрійника Володимира, і в цьому плані художній засіб перевдягання має таке саме просте сюжетне пояснення, як у «Панночці-селянці» (ідейний сенс меніпсії у цій повісті ми розглянемо у спеціально їй присвяченому підрозділі). Тут і там єдина об'єктивна причина перевдягання (там дівчини, тут юнака) є банальне бажання зав'язати знайомство: Ліза перевдягається в Акуліну, щоб познайомитися з Берестовим, Володимир перевдягається в учителя Дефоржа, щоб зблизитися з Машею.

Дубровський нікому не збирався чинити зле в домі, де живе його кохана... Тут, щоправда, можна зробити заперечення щодо Антона Пафнутьєвича Спіцина, проте треба пам'ятати, що той сам звернув на себе увагу Дубровського своєю розмовою з Троєкуровим на вечірці (*Не я ли в удовольствие ваше <...>показал, что Дубровские владеют Кистеневкой безо всякого на то права... И покойник (царство ему небесное) обещал со мною по-свойски переведаться, а сынок, пожалуй, сдержит слово батюшкино*) [47, с. 114]). Володимирі нічого іншого не лишалося, як виконати «слово батюшкино», але ще раз зауважимо: приймаючи рішення вкратися в дім Троєкурова, він не тільки нічого не знав про підлий вчинок Спіцина, а й навіть не підозрював про існування цього персонажа. Однак і у долі сина роль Спіцина виявилася такою ж фатальною, як і у долі батька: Володимирі внаслідок помсти Спіцину довелося тікати з дому, а Маша опинилася цілком беззахисною перед своєю долею шлюбу з нелюбом.

Проблема Року або Судьби в житті людини виявляє внутрішній зв'язок «Дубровського» з повістю «Заметіль». Однак у другому випадку перед нами щасливий варіант Рока, втілений в епіграфі: «*Суженого конём не объедешь*»; у другому – нещасливий (навіть чи Верейського можна назвати Машиним «суженим»). Проте і щасливий, і нещасливий фінали парадоксальним чином мають ту ж саму причину – переконання героїнь у святості шлюбу. От тільки церковний шлюб героїні «Заметілі» (що цікаво – також Маші) з невідомим їй чоловіком насправді виявився її вінчанням із «суженим». А Маша Троєкурова, яка під тиском батька взяла церковний шлюб з Верейським, уже ніколи не може бути щасливою із своїм «спасителем» Дубровським. Оце саме й не може зрозуміти Володимир, у якого немає такої «релігії» і такої «моралі».

Більше того, напрочуд чисті релігія й мораль пушкінських героїнь – запорука національної своєрідності усіх наступних жіночих образів російської літератури XIX століття. Це, до речі, відчув Достоевський: його слова про Татьяну Ларіну можна одне в одне переадресувати Маші Троєкуровій: «Но что же: потому ли она отказалась идти за ним, несмотря на то, что сама же сказала

ему: "Я вас люблю", потому ли, что она, "как русская женщина" (а не южная или не французская какая-нибудь), не способна на смелый шаг, не в силах порвать свои путы, не в силах пожертвовать обаянием чести, богатства, светского своего значения, условиями добродетели? Нет, русская женщина смела. Русская женщина смело пойдет за тем, во что поверит, и она доказала это. Но она "другому отдана и будет век ему верна"».

Що, власне, означає – «не французская какая-нибудь»? Чи не йдеться тут про полеміку Пушкіна з якимись конкретними взірцями французької літератури?

Ще Б. Томашевський поставив питання про творчий діалог «Дубровського» з творами Жорж Санд – див. [55]. Розвиваючи цю тему, О. Кафанова розглядає ідейну полеміку двох письменників в аспекті жанру так званої «усадебной повести», вбачаючи спільні ключові композиційні елементи цього жанру в «Дубровському» і «Валентині» [28, с.81].

Слід зауважити, що роман Жорж Санд «Валентина» (1832) по суті й започатковує існування вказаного жанру в європейській літературі. Основні спільні структурні елементи – експозиція та герой: якщо перший елемент передбачає розвиток дії на лоні природи, у замиському маєтку, то другий елемент – герой – має яскраво відрізнитися від інших дійових осіб. По ходу сюжетної дії йому належить пройти випробування [28, с. 83].

Для Дефоржа таким випробуванням є поєдинок з ведмедем. Визначним спільним елементом є також мотив музики, танцю в обох творах, а саме у Пушкіна вальс (на той час у Європі новий «народний» танок), а у Жорж Санд бурре (також народний танець). Усі ці деталі, включаючи мотиви таємного спостереження («...в надежде увидетъ издали ваше белое платье» [47, с. 125]), зустрічі в саду або ж в альтанці («Будьте сегодня в 7 в беседке у ручья» [47, с. 124]), відмови від помсти, - промовисто вказують не лише на знайомство автора «Дубровського» з «Валентиною», а й на творчу полеміку Пушкіна з Жорж Санд.

Якби ж то «інститут шлюбу» в Європі напочатку ХІХ ст. не перетворився на *ярмарку невест*, де батьки «продавали» дочок, а майбутні чоловіки сподівались *поправить свої дела* за рахунок посагу; де взагалі не йшлося про почуття (а це ж була доба сентименталізму і потім романтизму!) – то ніякий тип свободної жінки мабуть би не народився на світ. Адже щире розуміння свободи та нагальна в ній потреба виникають лиш в умовах абсолютної несвободи.

Так що справа мабуть не у впливі Жорж Санд або її попередниці у «протофемінізмі» мадам де Сталь, які обидві відстоювали право на розлучення, тобто скасування будь-якої форми шлюбу, аж до церковного. Символічний збіг: 1831 р. журнал «Ревю де Парі» слідом за повідомленням про прийняття Палатою депутатів закону про розлучення вміщує також звістку про оприлюднення роману 27-річної майбутньої Жорж Санд – Аврори Дюдеван («Розочка та Біляночка, або Актриса та чорниця», 1831), написаного у співавторстві з молодим письменником Жулем Сандо – її хронологічно другим коханцем.

Це був літературний дебют Жорж Санд. Попереду в неї було ще багато романів – і життєвих, і літературних.

Звісно, література є літературою, життя життям, і не треба їх змішувати (якщо про те спеціально не просять самі автори). Стефан де Грансань, перший коханець Аврори Дюдеван, який був прототипом Бенедикта у «Валентині» та батьком другої дитини Аврори, офіційно викладав коханій анатомію та зовсім не був подібним до Бенедикта романтичним мрійником. Власне й барон Дюдеван не був таким вже циніком і, тим більше, покидьком, яким бажала представити його Аврора в образі графа де Лансака. Проте в ту мить, коли граф дає своїй формальній дружині дозвіл, *при умови сохраненія видимости брака*, півроку бути із Жулем Сандо в Парижі, барон теоретично міг проголосити цинічну фразу, що потім було вкладено до уст де Лансака, про *романтическую прелесть первой любви*:

- *Вторая кончится быстрее, а третья...*

- *Вы оскорбляете меня, – перебила его Валентина.*

Та щоб така романтична Валентина випадково не «зрадила себе», реалізувавши пророцтво циніка де Лансака, її слід було вбити разом з її першим та отаннім – себто романтичним – коханим. Що й зробив безжалісно романтик-автор, який заховався під чоловічим псевдонімом Жорж Санд.

Пушкін про творчість M-me Sand відгукнувся негативно 1835 р. у листі до дружини з Михайлівського та у чернетці нездійсненої повісті:

1. «Ты мне переслала записку от M-me Kern; дура вздумала переводить Занда и просит, чтоб я её сосводничал со Смирдиным [издателем]. <...> Если перевод её будет так же верен, как сама она верный список с M-me Sand, то успех её несомнителен». (Це та ж сама Анна Керн, яка рівно за десять років до того, у тому ж самому Михайлівському, *явилась* поету *как мимолётное виденье, как гений чистой красоты.*)

2. «— Этот предмет должно бы доставить маркизе Жорж Занд, такой же бесстыднице, как и ваша Клеопатра. Она ваш египетский анекдот переделала бы на нынешние нравы». (Вариант: «Она бы в Клеопатре выразила бы себя».)

Этот предмет – це саме улюблений сюжет пізнього Пушкіна *жизнь за ночь с Клеопатрой*. Отже, наш поет збирався **сам** обробити цю історію і, таким чином, еротичний романтизм у душі Жорж Санд далеко не був йому чужий. Та й у здійснених і напівздійснених задумах наслідки читання Пушкіним ранніх романів Жорж Санд (до більш зрілих її романів Пушкін не дожив), особливо все тої ж «Валентин», більш ніж очевидні.

Тоді звідки ж суворість його оцінок? За їх контекстом можна припустити, що Пушкін засуджує у Жорж Санд саме брак реалізму та чіпляння за романтизм. Адже в той час уже навіть і в Росії епансиповані жінки на кшталт Анни Керн легко розв'язують ті «вічні питання», що нібито неспроможна розв'язати Валентина. Більше того, всім відомо, що в житті (але не у літературі!) їх легко розв'язує й сама Аврора Дюдеван.

Так, у вересні 1835 р. Пушкін напевно вже знав (принаймні з паризьких газет і журналів) про зв'язки Аврори і з Альфредом де Мюссе, і з адвокатом Луї

Мішелем, який блискуче захищає ліонських інсургентів і водночас готує документи до процесу з офіційного розлучення самої Аврори (вони виграли його 1836 р.). Так до чого ж усі ці боріння *незаурядных натур*, які нібито все розуміють про «інститут шлюбу» й тим не менше *разрываются между долгом и страстью*?

Інша річ, що *незаурядных натур*, усіх цих емансипованих жінок, серед сучасних Пушкіну дворянок далеко не статистична більшість. От якби змалювати звичайну провінційну дівчину, яка нічого «про це» не знає та не розуміє – і раптом зустрілася із «проблемою Валентини»...

Так виникає ідея російського «усадебного» роману «а ля Валентина». У пам'яті поета мимоволі з'являється хронотоп Михайлівського та Тригорського, з усіма його алеями Керн, альтанками Онегіна й Тат'яни... Пушкін навіть записує дату початку роману – 21 жовтня 1832 р.

Матимем на увазі широку присутність французьких книгарень у Петербурзі й Москві. Згаданий Пушкіним, у зв'язку з проханням Керн, Смірдін, видавець і продавець російськомовних книжок, настільки їм ще не конкурент, що оголошує прийом до видання (до речі, за безцінь) **перекладів** з французької, розраховуючи на «демократичну» публіку, яка французької добре не знає, а теж хоче брати участь в обговоренні того, про що говорять «усі». Проте є нюанс: «усі», тобто аристократична публіка, обговорює новинки французької літератури (здебільшого скандальні) разом з усією Європою. Французькі книгарні Петербурга й Москви замагаються між собою у швидкості доставки цих новинок прямо з Парижа. А Пушкін на першому тижні жовтня побував у Москві і вже ж не пройшов повз знаменитих французьких книгарень Кузнецького мосту (їх ще Фамусов оголошував джерелом божевілля російської молоді у комедії Грибоедова «Лихо з розуму»), де новинки з'являлися швидше чим у Петербурзі... Так чи інакше, 21 жовтня 1832 р. теоретично він уже міг читати «Валентину».

Однак головний аргумент на користь читання «Валентини» (на сам момент початку роботи над «Дубровським» або трохи пізніше) – сам текст

незакінченого роману: тут і «низьке» походження коханця, і відчайдушні спроби уникнути постилого шлюбу з «рівним собі», і вже згадані танці, і застосування Бенедиктом і «Дефоржем» зброї, яку вони за своїм станом навіть не мали права носити, і т. ін., аж до згаданих «простонародних» танців (вальса і бурре), в яких неаби як виявили себе обидва коханця.

Це все – збіги, але, як ми вважаємо, не випадкові: вони свідчать про згоду авторів в основних цінностях. Полеміка ж розпочинається там, де закінчується, а точніше – **не** закінчується «Дубровський». Адже право людини на особисте щастя, незважаючи на суспільний стан і батьківську спадщину, попри всі заборони та перепони; право жінки бути рівною чоловікові особистістю і так само самостійно обирати свій шлях – усі ці європейські цінності мають важливе значення як для Жорж Санд, так і для Пушкіна, і вперто прокладають героям дорогу до щастя через усі сюжетні перипетії. І лиш одна цитадель, а саме святість церковного шлюбу (а вона ж, власне, символізує невисипуще Боже Око, яке одне невинно спостерігає за людиною, одне визначає її долю – особливо красномовно це сказано в повісті «Заметіль»), не здається на милість метафоричній Європі.

Що ж трапилось із пушкінським прагненням волі в його зрілій прозі? А може все просто: трапилось те саме, що й у його юнацьких поемах? Принаймні наприкінці останньої з них («Цигани»), де Алеко (за іменем і за сутністю «південна версія» біографічного автора) *для себе лиш хочет воли* – для себе, та не для коханої!

І от 1830 рік, Болдинська осінь, підготовка до шлюбу... І вперта думка, яку ніяк не можна відігнати: а чи буде вірною юна Наташа (їй щойно виповнилося 18)? Чи не доведеться тепер йому, «зрілому мужу», долучитися до полку зраджених чоловіків, який до того він сам старанно поповнював за допомогою ним коханих невірних дружин?..

Чи не тому першою жертвою Болдинської осені став Онегін, який кинувся щодуху за своїм щастям, що було *так можливо, так близько* (ну це ж завжди так було у свободному коханні двох свободних європейських

особистостей, і французькі книжки цього вчили Татьяну...) – аж ось зненацька був аж до ступору збитий з пантелику примхливим автором роману і його дивною героїнею, яка в останню мить, як сам автор визнавався у дружньому листі, *учудила і щиро запевнила коханого, що другому отдана и будет век ему верна?..* Відтепер російські романи саме цього вчитимуть Наташу і всіх інших *мужниных жён*.

– *Но разве есть такие романы?* (в смислі - російські) – щиро дивується графиня («Пікова дама») [47, с. 146].

Отже є побоювання, що й надалі жінки не читатимуть російські романи. Є побоювання, що й сама Наташа або не дочитає мужнін роман до *я другому отдана*, або не зробить «правильних» висновків.

А от для консерваторів наступного покоління на кшталт Достоевського образи пушкінських героїнь, непорушних у своїй вірі у святість шлюбу, стають запорукою не більше й не менше як «свого шляху» Росії: адже саме вони стали каменем спотикання для сіячів ідей нічим не обмеженої індивідуальної свободи – цієї найвищої з європейських цінностей! На якийсь час усі ці Тані та Маші і навіть Наташі («Граф Нулін») дали патріархально-консервативному російському суспільству не лише тимчасові втіху й розраду, а й «право» не помічати, як уперто, і саме у пушкінських творах і через них, новий тип героїні усіма правдами та неправдами пробиває собі дорогу до щастя. І це тим більш показово, що **в житті** російські реалісти – наступники Пушкіна – усе це хоча-не-хоча як раз помічають. Так, у романі того ж таки Достоевського «Підліток» («Подросток», 1875) один із центральних персонажів, а саме Версілов, у розумі й спостережливості якого автор ніби сумнівів не має, заявляє: *«Если бы дело брака зависело от одних женщин – ни одного бы брака не уцелело»* [20, с. 70]. Звідси зрозуміло, яку руйнівну силу автор роману приписує жінкам і наскільки боїться їм волю дати...

Отже, будучи глибоко переконаними в тому, що люди *рождены для счастья, для надежд и вдохновений мирных*, герої пізнього Пушкіна парадоксальним чином усю свою чималу енергію перенаправляють з боротьби

за традиційні для Росії феодально-патріархальні цінності («веру, царя, отечество» і т. ін.) на не менш запеклу боротьбу за право усього себе присвятити тихому індивідуальному *счастью, для надежд и вдохновенный мирных!*

Однак у цій боротьбі – як літературній (доля героя), так і життєвій (особиста трагедія Пушкіна) – індивідуаліст у Росії завжди кінець кінцем програє, суспільство ніколи не схоче дати йому спокій: як не через прямі утиски, так через свої цінності та забобони. *Хоч счастье было так возможно – проте судьба уж решена.*

2.2. Робота Пушкіна з іспанськими імагемами у «Кам'яному гості» (персонажі як носії національно-культурних цінностей)

В Європі 1820-х – 1850-х років Іспанія і особливо іспанки – еталон жіночності та пристрасті. Навіть Бенедикт не з першого, а, мабуть, лише з другого погляду покохав Валентину – а чому? «Уже давно он создал себе идеал женщины – брюнетка, бледная, пылкая, подвижная, словом – *нечто в испанском духе* <...> Мадемуазель Валентина никак не соответствовала этому идеалу: она была блондинка, белокожая, спокойная, высокая, свежая, безукоризненно прекрасная с головы до ног» [22, с. 301]. Та що там сентиментальний ідеал жінки? Навіть сентиментальний ідеал собаки (Муму у Тургенєва) – «шпанской», тобто іспанської, породи (*spaniel*, у перекладі з французької *іспанський*).

Можна не сумніватися в тому, що у Пушкіна було особливе ставлення до Іспанії. Серед його творчої спадщини є чимало творів на іспанські мотиви («Ночной зефир...», «Пред испанкой благородной...», «Я здесь, Инезилья...», «Альфонс садится на коня...» та ін.), а у його особистій бібліотеці представлено чимало французьких перекладів популярних творів іспанської літератури.

Варто окреслити, перш за все, роль Іспанії у російському культурному суспільстві XIX ст. По-перше, те, чим приваблювала Іспанія – так це своєю історичною та культурною відособленістю. Можна припустити, що О. Пушкін також ставився до цієї країни, як до екзотичної.

Хоч поет ніколи й не був в Іспанії, проте був знайомий із її літературними пам'ятниками. Насамперед, це комедії Лопе де Вега, драматургія Кальдерона, твори Грасіана та Сервантеса. Так само, безсумніву, до нього долинали і відомості про політичне життя країни, що на той час палала від революцій.

Є дані, які підтверджують, що у 1832 р. Пушкін серйозно займався іспанським [5, с. 110]. Серед його рукописів було знайдено переклади з французької на іспанську та навпаки (новела Сервантеса «Циганочка»). Також у його бібліотеки були представлені томи іспанською «Повчальною новою» (цілих 4 томи) та «Дон Кіхот».

Ще одним важливим фактором сприйняття Росією Іспанії був їхній обопільний опір Наполеону. Російське суспільство з величезним інтересом спостерігало за боротьбою Іспанії проти французького узурпатора. Це ключовий етап формування образу нації та культури загалом у російській свідомості. З'явилося піднесено-романтичне сприйняття Іспанії, яка була наповнена революційним духом. Такий образ зберігся аж до початку ХХ століття.

Але йому, варто зазначити, передував «чорний міф», пов'язаний насамперед з іспанською інквізицією, проіснувавший у Росії приблизно до ХVІІІ ст. На зміну йому прийшов справжній лицарський набір образів-стереотипів, які включали шпагу, мантильї, дуеней, серенади, дуелі та інше. Але це тривало лише до відомих подій - Наполеонівських війн.

Найяскравішим прикладом іспанського впливу на творчість Пушкіна є п'єса з циклу, який у пушкіністиці прийнято називати «маленькими трагедіями», а саме «Кам'яний гість».

Слід зазначити, що образ Дона Жуана – один з «вічних образів» світової літератури. Ось основні віхи його шляху в європейській культурі: Тірсо де Моліна, «Севильський бешкетник та Кам'яний гість» (бароко, Іспанія); Жан-Батіст Мольєр, «Дон Жуан, або Кам'яний бенкет» (класицизм, Франція); лібретто знаменитої опери Моцарта (його автор – Лоренцо да Понте, класицизм або рококо, Італія); нарешті, сучасні Пушкіну поема «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона (романтизм, Англія) та однойменна новела Е. Т. А. Гофмана (романтизм, Німеччина – хоч тут уже в центрі сюжету не сам образ Дон Жуана, а опера Моцарта).

Серед європейських сучасників Пушкіна зростання популярності образу Дон Жуана пов'язано з уже відомим нам культурно-ідеологічним процесом – боротьбою за право індивіда бути індивідуалістом. Якщо романтик Гофман у постаті Дон Жуана бачить яскраву людину у філістерському болоті, людину, що одна і самотня веде пошук неземного ідеалу, «небесної надії», то реаліст Стендаль підкреслює презирство Дон Жуана до лицемірної релігійності та

моралі. Та нічого цього нема у пушкінського Дон Жуана, нема навіть войовничого атеїзму Дон Жуана мольєрівського. Пушкінський Дон Жуан нічого нікому не доводить, нікого особисто не хоче образити, йому неможна «пред'явити» покинуту дружину (ніякої пані Ельвіри, як у Мольєра, або подібної до неї пані у п'єсі Пушкіна нема) або «невинно убієнних» (жертви його фехтовальної майстерності загинули у чесних поєдинках). Звертаючи на це увагу, М. Іоф'єв пише: «Пушкінський Дон Гуан отримує покарання не від суспільства і не від Бога, їм нема за що його карати. <...> Загибель Дон Гуана означає тільки те, що судьба індивідуаліста – трагічна судьба» [22, с.262].

Тірсо де Моліна вперше вводить Дон Жуана в світову літературу таким, яким його знають сучасні європейські читачі й глядачі [5, с. 111]. Дон Жуан де Моліна відрізняється від Дона Гуана Пушкіна ще більшою мірою, ніж сучасні йому Дон Жуани. Основною відмінністю пушкінського Дона Гуана слід вважати неоднозначність та багатоплановість його образу. Це можна пояснити не лише власними намірами російського поета, а і впливом пізніших, «постмолінівських» творів, де присутній Дон Жуан.

Пушкін написав «Кам'яного гостя» в Болдинську осінь 1830 р. – отже і тут, як і у деяких інших болдинських творах («Заметіль», фінал «Онегіна») проблема вірних / невірних жінок внутрішньо, в якості лейтмотиву, організує сюжет та посиляє сигнал назовні, організуючи навколо себе чи не всю аксіологічну систему зрілого Пушкіна.

До речі, незадовго до того, як зануритися у болдинський творчий процес, Пушкін подивився постановку «Дон Жуана» Моцарта. На зв'язок пушкінської трагедії з оперою Моцарта вказує епіграф, узятий з її лібретто.

Моцарт називав свою оперу *dramma giocoso*, весела драма, хоч в ній і маємо два вбивства. Пушкінську п'єсу про Дон Гуана за традицією вважають трагедією. При цьому моцартівський Дон Джованні як персонаж має мало спільного із пушкінським Дон Гуаном – насамперед він підступний та розсудливий (пригадаймо його вчинок з Донною Ельвірою і перевдяганням Лепорелло), а пушкінський герой настільки безрозсудний і щирий, що навіть

недосвічена в любовних іграх Донна Анна не до кінця вірить у його перевдягання у чернечий одяг.

Щодо найсучаснішої для Пушкіна версії Дон Жуана – поеми Байрона, то вона з 1819 по 1824 рр. друкувалася окремими частинами (у цьому Пушкін наслідував Байрона, так само публікуючи «Онегіна»), проте залишилася незакінченою; притому незавершений «вічний образ» байронівського Дон Жуана – радше привід для історичного «огляду нравів».

Зрештою, якщо порівняти пушкінського Дон Гуана з літературним першоджерелом, то легко побачити, що в п'єсі Тірсо де Моліна Дон Жуан фігурує як бешкетник, зваблення жінок – це для нього такий собі спорт, а у Пушкіна він герой трагічний, він сам до нестями закохується, страждає, рефлексує. Цікаво (а може й не випадково), що вперше Дон Жуан як справді трагічний герой з'являється саме в Росії, хоча трагедією (у традиційному, античному сенсі слова) без сумніву є й п'єса Моліна, адже у нього Дон Жуан, звісно, справедливо покараний: по-перше, за свої витівки, а по-друге, за зухвале ставлення до пам'ятника своїй жертві – отже, як і протагоніст античної трагедії, за легковажне, самовпевнене ставлення до життя. Усе це так, от тільки п'єса Моліна завершується трьома весіллями. А трагізм Пушкіна, сказати б, глобальний, і в його трагедії немає місця для щасливого фіналу.

І в принципі це не має нас дивувати. Якщо протягом усієї п'єси ми не чуємо на адресу Гуана жодного конкретного звинувачення в умисному злочині, а навпаки – з усіх боків, від різних персонажів чуємо прямі або непрямі аргументи на його користь (*убив суперника в чесному бою* – каже Лаура, і тут-таки ми бачимо нове підтвердження; *щирий поціновувач жіночої краси* – підтверджує простодушний Лепорелло, коли Гуан зізнався, що з усієї зовнішності Донни Анни бачив лише п'ятку:

У вас воображенъе

В минуту дорисует остальное;

Оно у нас проворней живописца,

Вам всё равно, с чего бы ни начать,

С бровей ли, с ног ли – і т. д.).

У цьому сенсі фінал такого твору і такого героя є єдино вірним: справжня висока трагедія. Щодо авторського ставлення до героя, то воно ніде прямо не висловлене; вибір нашого ставлення за нами, хоч насправді ми не зовсім вільні від волі автора (якщо тільки не сповідуємо відому читацьку філософію «в кожного свій Гамлет, свій Дон Гуан і т. д.» - філософію, що не має нічого спільного із сучасною філологією).

Для уважного читача, якому насправді було б цікаво дізнатися, що автор «хотів сказати», Пушкін розставив чіткі віхи, які почасти знаходяться поза трикутником «Дон Гуан – Анна – Командор». Якби це було не так, тоді до чого було б у маленькій трагедії вводити сцени, де нема нікого з цієї трійці, і персонажей, які лиш непрямим способом пов'язані з основним конфліктом цінностей, що лежить у філософському підґрунті даної трагедії. Непрямим, проте важливим.

«Кам'яний гість» Пушкіна – одна з ключових, якщо не фінальних, фаз розвитку цього «вічного» образу взагалі. Логіку оповіді тут зведено до того, аби відкинути всі зайві біографічні відомості про самого героя та показати основну лінію – підсумок його життя, – покарання. Для чого ж тоді вводити персонажей другого плану?

Ось Лаура і Дон Карлос. Це знакові, «типові» іспанці, які, втім, вийшли не з іспанської літературної традиції, а просто з-під пера Пушкіна. Безтурботна, легковажна, страсна Лаура до того ж ще майстерна виконавиця іспанських романсів під гітару. Лаура, зрозуміло, це чисте кліше, імагема, її образ схожий на Кармен; до неї як ні до кого іншого можна віднести арію Герцога з «Ріголетто» – *La donna è mobile*.

Навіщо взагалі потрібні Лаура і Дон Карлос? Яка їхня роль у сюжеті маленької трагедії? Адже якщо в іспанському першоджерелі (у Тірсо де Моліна) можна дізнатися в деталях про все життя головного героя, скласти собі об'єктивну думку про характер та поведінку відомого бешкетника у різних ситуаціях, то про пушкінського персонажа нам майже нічого конкретно не

відомо. У своїх маленьких трагедіях Пушкін – автор не балакучий [1, с. 46], і всю біографію його Дона Гуана зведено до більш-менш умовного знання його життя з попередніх європейських творів та тих небагатьох реплік, що їх Лепорелло або сам Гуан кидають з приводу його минулого. Виняток Пушкін робить лише для Лаури і Дона Карлоса, брата Командора.

Як правило, не тільки читачі, а й дослідники твору мало уваги звертають на цих дійових осіб, а тимчасом саме вони є найбільш колоритними та найбільш «іспанськими» – в сенсі стереотипних уявлень про «справжніх» іспанців. Проспер Меріме, який був добре обізнаний із творчістю Пушкіна, оприлюднив свою «Кармен» 1845 р. Провідна і всесвітньо відома риса головної героїні цієї новели (і написаної за її мотивами опери Шарля Бізе): у її любові «як у пташки крила». Саме так ставиться Лаура до Дон Карлоса і, як автор дає нам зрозуміти, до будь-кого зі своїх коханців, у тому числі Дон Гуана, якого втім це влаштовує і якого саме тому Лаура виділяє з їх числа. Якби Лаура була чоловіком, вона була б Дон Гуаном. *«Femme sans mœurs et sans religion!»*

Закоханий до нестями Дон Карлос – закоханий лише в жінку, якій зловісно пророкує долю «кожної» жінки, жінки як такої, жінки **взагалі**: старість, ув'ядання. Його так зване кохання затьмарює йому розум і не дає втямити, що Лаура – не «кожна». Хто ж насправді відчуває до Лаури тваринну хить: «однолюб» Дон Карлос – чи Дон Гуан, чиє ім'я стало прозивним як раз у протилежному сенсі і чиї очі втім у кожній жінці бачать саме індивідуальне? Лаура – натхненна актриса, однак, думаючи про її майбутнє, Дон Карлос говорить виключно про жінку, забуваючи про митця. А перший-ліпший вуличний поклонник її таланту після її виконання іспанського романсу вже поза стінами театру, просто для бажаючих, – гідно оцінює цю гармонію любовної пристрасті, що ллється через край, і творчого таланту:

*Благодарим, волшебница. Ты сердце
Чаруешь нам. Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия.*

У цих словах, за слушним зауваженням М. Іоф'єва, «визнання значимості та краси життя Лаури. Лаура і Дон Гуан дорогі Пушкіну тим, що в них живуть восторг і натхнення Моцарта» [26, с.263]. Так, саме через образ Лаури, встановлюються системні зв'язки у метатексті «маленьких трагедій».

Однак самоцінна мелодія (музика Моцарта, любов-мелодія Лаури і Гуана, і перші такти любові Анни...), хоч і належить вічності, є беззахисною перед силами Рока і будь-якої миті може перерватися. Для повноти характеристики цих сил до раціоналістичного Зла Сальєрі необхідно було в іншій трагедії (текстуально слідуючій за його з Моцартом драматичною антитезою) додати стихію Ревності, що навіть статую зрушує з місця і обрушує на двох закоханих індивідів, один з яких є законченим індивідуалістом, а друга – його нова учениця, що прийшла на свій перший урок мелодії-любові, проте цей перший урок став останнім. Сюжет, який був би взірцем чорного гумору в російських реаліях (на кшталт «Трунаря» з «Повістей Белкіна»), в яких реаліях мав бути переконливим та зворушуючим? Звісно, в іспанських: «Світ іспанської трагедії – святковий, сонячний, але й сумрачний, гнітючий. У цьому світі Донна Анна продана багатію, Дон Карлос живе тривогою про старість та кінець, торжество кохання обертається на тріумф ревнощів, а Дон Гуан був лише коханцем, коли міг і мав би стати людиною великої судьби...» [22, с. 267].

Ще раз хочеться звернути увагу саме на другорядних героїв – Дон Карлос. Вже йшлося про те, що він є виразом якоїсь імагеми іспанця. Те його розуміння, яке включає весь іспанський антураж - гарячість, пристрасність, шпага, дуель, наближає його розуміння до думки-стереотипу про іспанських лицарів, що існував, як було зазначено, у XVIII ст.

Тема лицарства у творчості А.С. Пушкіна займає важливе місце. Важко переоцінити пушкінський внесок у становлення вітчизняного розуміння лицарства як поняття тотожного або попереднього дворянству. Лицарство у вузькому значенні – це військово-дворянський стан часів феодалізму у Європі. У ширшому, і навіть переносному значенні, лицар - людина благородна і

самовіддана. Лицар у творчості Пушкіна – явище не поодиноке, доказом тому можуть служити «Скупий лицар», «Сцени з лицарських часів», дещо опосередковано (і якраз у широкому сенсі) «Кам'яний гість» та ін. У творчості великого російського поета таке розмаїття не випадкове, оскільки лицарський кодекс честі своєрідно перетворився на кодекс честі дворянина, яким і є поет, і багато хто з його героїв.

До основних постулатів цього кодексу можна віднести такі: лицарем має бути благородна людина, яка може підтвердити своє походження (в «Сценах з лицарських часів» і виникає подібна проблема, тому що Франц, будучи близько знайомий з лицарями, мріяв опинитися в їхньому колі нарівні, в силу свого міщанського походження не міг досягти бажаного, хоч і шляхетністю душі перевершував своїх знайомих); лицар повинен карати, того, хто осмілиться образити Сюзерена, Прекрасну Даму або його самого, (цим виправдовуються нескінченні дуелі, подібну сцену можна знайти в «Кам'яному гості»: Дон Гуан і Дон Карлос); лицар повинен виконувати дане їм слово (у тих же «Сценах ...» лицарі виконують обіцянку, дану Клотільді, не вішати Франца, а натомість ув'язнюють його); лицар мусить бути галантним стосовно жінок і т.д.

Що ж до місця Прекрасної Жінки у долі лицаря, показовим прикладом апогею захоплення жінкою може вважатися знаменита балада О. Пушкіна «Жив у світі лицар бідний...», у якій герой обирає лише єдиний образ Богоматері, відкинувши інші, і доходить майже блюзнірства у своєму схилянні.

Намагаючись прослідкувати вітчизняну історію, лицар як воїн чи герой навряд чи стане перед нами з позитивного боку, прикладом тому було Льодове побоїще. Але у творах О. Пушкіна ми маємо можливість торкнутися історії опосередковано і побачити цілком реалістичні образи європейських героїв у російському осмисленні, такими, якими ми можемо уявити собі англосаксів чи іспанців, можливо навіть стереотипних, що насправді і є імагемами.

В Іспанії лицарський роман зберігав свою популярність набагато довше, ніж в інших країнах Європи. Кінцева фаза його існування ознаменувалася

створенням пародійного твору – «Хитромудрий ідальго Дон Кіхот Ламанчський» Мігеля де Сервантеса.

Як і інші твори Пушкіна, балада відкриває перед нами крайню міру певної якості, в даному випадку - служіння, коли в «Скупому лицарі» це срібллюбство, а в «Моцарті та Сальєрі» - гордість і заздрість, наприклад. Усе це сприймається як спроба автора простежити поступовий занепад духу справжнього лицаря.

І тут поета охоплюють і минулі досягнення, якими він відтворює сьогодення і які певним чином трансформуються у майбутньому. Можливо, тому перед читачем і постає Дон Гуан у «Кам'яному гості» зовсім не таким, яким його звикли зображати у своїх творах решта драматургів, тобто не у комічному (сатиричному) образі гульвіси, а іронічно, як завжди у сповідальному автобіографічному характері. Автор спостерігає за тим, що відбувається, як за собою. Не зайвим тут згадати і наявність схожого «донжуанського списку» самого поета, складеного в альбомі Е.Н. Ушакової. Сатира немає місця там, де поет висміює свої власні пороки, цим багато в чому пояснюється помірковано-іронічний характер тексту, дещо співчутливе ставлення до головного героя.

Тут можна лише повторити, що перед переконаним індивідуалістом, якщо він хоче стати «людиною великої судьби», не тільки російське (як ми бачили у «Дубровському»), але й західне суспільство ставило (як бачив Пушкін) і ставить аж до наших днів безліч перешкод і вимог, серед яких вічна й невмируща вимога лицемірства. Аби стати «людиною великої судьби», треба не лише правдами й неправдами виживати у жорстокому світі, а ще й примудритися зберегти себе, не зрадити ідеалу. Однак, як відомо, усе, що нас не вбиває, нас вчить, а що нас уб'є (як Анну та Гуана), навчить тих, хто про нас читатиме, як ми читаємо «іспанську» трагедію Пушкіна.

2.3. Рецепція Пушкіним британських імагем та імаготем («Панночка-селянка»)

Серед європейських імагем, які для Пушкіна та його героїв стали страгатагемами, були й такі, що парадоксальним чином учили, як не ховаючись і не лицемірячи пронести по життю прапор Високого Індивідуалізму, заповіданий просвітницькою та революційною Францією, не будучи при цьому (і не претендуючи бути) «людиною великої судьби». Нове англійське слово *comfort* вражало європейців, які цей напрочуд простий і, здавалось би, цілком досяжний ідеал індивідуального добробуту засвоювали переважно із творів красного письменства. Вільний вибір власної долі, впертий оптимізм, надійно захищений природними національними (притому дуже специфічними) іронією та гумором, – це, звісно, імагеми-страгатагеми британського походження.

Російська перекладацька традиція нараховує не одне століття існування. Ще задовго до відомих перекладів з англійської В. Жуковського («Сельское кладбище» – елегія Грея; «Шильонский узник» – балада Байрона та ін.), в Росії вже виходили нариси з «The Tatler» і «The Guardian» (єкатеринінська доба) [27, с. 187]. Хоч часто переклади з англійської здійснювалися через посередництво французької або німецької мов, інтерес публіки до культури Туманного Альбіона поступово зростав. Відповідно зростав і попит на твори англійської літератури. Якщо у XVIIIст. російського видавця в першу чергу цікавила повчально-просвітницька сторона текстів, то із часом дедалі більше значення набуває «культура почуття» – сентиментальна та передромантична поезія.

Два головні напрями романтизму - споглядальний та революційний. Представниками першого виступали: Вордсворт, Сауті, Кольрідж, другого: Байрон та Шеллі. І творчість цих поетів потрапила до Росії саме тоді, коли загальні захоплення у Європі вже стихли. Але саме тоді вони справили найбурхливіше враження у російських читачів. Це пояснюється духовною близькістю тем, що обрали англійські романтики, тем, що булт близькі російській людині: меланхолія, захоплення природою, душевні метання, любов до народних традицій тощо.

І вперше імена поетів Озерної школи з'явилися у карамзинському журналі «Вісник Європи» за 1818 рік. І швидше за все, О. Пушкін дізнається про них із статті саме цього видання. Припустити це можна, знаючи, що у тому номері було опубліковано його вірш «До Чаадаєва».

Через якийсь час російський поет вже сам згадує Сауті в одному з листів до Гнедича. Найімовірніше, що з його творчістю він сам був знайомий у вигляді перекладів В. Жуковського, який є першим перекладачем Сауті на російську.

Фактично, у 20-ті роки Пушкін взагалі відвертається від французької літератури, переключаючи свою увагу на англійську (не зайвим буде згадати, що англійську мову він почав вчити виключно заради одного Байрона, яким у той же час він палко захоплювався).

О. Пушкін вважає англійських романтиків законодавцями загального літературного смаку і виписує, наскільки це було можна, всі доступні йому британські переодичні видання. Але навряд чи варто це вважати чимось незвичайним, бо все російське інтелектуальне суспільство марило тоді Байроном.

Враховуючи видатний поетичний талант інших представників англійської поезії, не варто дивуватися чому серед багатьох саме Байрон отримав такий дивовижний успіх у Росії XIX століття. Загальна тенденція до незвичайного шукала в поеті, крім іншого, ще й незвичайної видатної особистості, незвичайної біографії та образу.

Отже, всенаростаюча увага до Англії торкнулася не тільки літератури. Таке явище як англomanія задіяла різні сфери життя, не обмежуючись лише текстом. Вона стала чимось на зразок стилю життя, новим витком сучасної моди.

У прямій залежності від цього особлива увага починає приділятися культурі англійського саду замість французького ландшафтного парку (про значення *усадьби* взагалі було сказано вище). У такому саду краще почувалося руссоїстській «природній людині»: її дозвілля тепер є неможливим без

ранішніх прогулянок *усадьбою*, «еднанням з природою» (особливого роду медитацією) [42, с. 33].

Англійський спосіб ведення господарства також входить у моду. Щодо освіти, тут також популярних французьких гувернерів і гувернанток подекуди заміняють англійські. Усе це у XIX ст. давало чимало нових тем для літератури, а в наш час – багато цікавого матеріалу для літературознавчої імагології.

У першій половині XIX ст. Англія у свідомості проєвропейськи налаштованих росіян – це насамперед країна свободи, симпатична як своїм політичним устроєм, так і культурним життям. Для Пушкіна, який усе життя мріяв вирватися за кордон, як найпершу мету омріяного паломництва уявляв собі Лондон [19, с. 15].

Ще під час південного заслання 1820 – 1824 рр. у юного поета виникає бажання краще знати англійську літературу, читати Байрона в оригіналі, він починає вивчати англійську мову. Згодом прекрасно перекладаючи з англійської, він так і не опанував її фонетику, читав англійські тексти на манер латини [68, с. 3].

Цей факт, як відзначає О. Долинін, значною мірою вплинув на пушкінське сприйняття англійської поезії. Однак це аж ніяк не заважало прямому впливу тематики, естетики і поетики деяких англійських творів на творчість Пушкіна (пор. «Пир во время чумы» – *The city of the plague* Вільсона, «Домик в Коломне» – поеми Байрона, «Борис Годунов» – трагедії Шекспіра, «Капитанская дочка» – романи Вальтера Скотта та ін.) [16, с. 9].

Деякі дослідники творчості Пушкіна (Є. Халтрін-Халтурина, В. Шаміна, Т. Прохорова) також проводять паралелі між «Панночкою-селянкою» («Барышней-крестьянкой») і романами Дж. Остін. Хоч жоден з цих дослідників не наводить жодного факту, що підтверджував би знайомство Пушкіна з творами англійської письменниці, однак їх непрямі аргументи у цілому можна вважати переконливими.

Йдеться насамперед про культ усього *picturesque* («живописного»). Цей епітет у першій половині XIX ст. був характерним як для характеристики

парку, так і для визначення персонажів полотен живопису, творів літератури. Англійський *picturesque* («живописний») сад культивує природність в усіх її проявах (замість «штучності» регулярних французьких парків): хаотичність у розміщенні дерев, квітів і кустарників, сприйняття глядачем (включення до, тим не менше, штучно створеного пейзажу) будь-якого зілля або каменю – усе мало створювати враження несподіваного, непередбачуваного, без жодного натяку на «порядок».

У літературі ж виникає мода на «живописну героїню», якій властиві невимушеність, свобода, природність в усьому (включно зовнішності та манер).

Так, новаторство Остін як автора роману «Pride and prejudice» («Гордість та упередження», 1813) у першу чергу полягає у створенні образу головної героїні Елізабет Беннет (Лізі). Це новий тип жінки, душа її щира, відверта, нештучна; така сама її зовнішність, яка ідеально пасує стилістиці «англійського саду». Лізі смугла та рум'яна (пор. пушкінську Лізу). Білило – цар жіночої вроди XVIII ст. – тут нарешті відступає на другий план, попросту зникає з портретів юних леді.

А от сорокарічна міс Жаксон (гувернантка, яку найняв для російської Лізі або Бетсі її батько Григорій Муромський) безнадійно відстала від тренду: Пушкін відзначає *искусственную белизну её лица*. Однак у душі загального тренду англomanії Муромський зауважує дочці: «*А знаешь ли что? Белила право тебе пристали; не вхожу в тайны дамского туалета, но на твоём месте я бы стал белиться; разумеется, не слишком, а слегка*».

Насправді ж, як ми бачимо в повісті, Лізі найбільше лічить природний селянський образ Акуліни: адже модну «природність» тут доведено до логічного кінця, модний Олексій Берестов просто шаленіє від «Акуліни», яка сполучає «простоту» любих йому справжніх селянок із шляхетністю справжньої леді.

Міс Жаксон двічі на рік перечитувала «Памелу» С. Річардсона, і напевно разом з ученицею (навіть чи в них були інші посібники для вивчення

англійської). Виявляється, для розуміння еволюції і сенсу сюжету «Панночки-селянки» корисно знати, що саме Ліза вчитала в Річардсона.

Містер Б., есквайр, роботодавець Памели, щиро захоплений її природністю, простотою, чесністю і тому подібними чеснотами дівчини – словом, усім тим, чим вабить Олексія «Акуліна». Отже, чи не вчитала Ліза Муромська з роману Річардсона певну стратегію дій, потрібних аби принаймні познайомитися із «загадковим» юнаком? Адже подруги-панночки їй жалілися, що Олексій не звертає на них уваги, а тимчасом власна Лізіна служниця Настя повідомляє панночці, що на неї молодий пан «аж дуже» звернув увагу, власне як і на інших юних селянок. Здавалось би, скласти два і два – і не треба читати Річардсона:

— *И в самом деле; наденьте толстую рубашку, сарафан, да и ступайте смело в Тугилово; ручаюсь вам, что Берестов уж вас не прозевает.*

— *А по-здешнему я говорит уметь прекрасно. Ах, Настя, милая Настя! Какая славная выдумка!* [47, с. 78]

Усе так. Однак не забудьмо, як саме Олексій поводить себе із селянками: «Поймаєт, и ну целовать!» Якими б не були наміри Лізи (хто може знати наміри дівчини, яких і вона сама ніколи не знає?), але точно не такі. Отже, образ юної, наївної та **внутрішньо шляхетної** служниці – саме образ Памели! – вплинув на Лізу при виборі способу такого знайомства. І далі, етап за етапом, англійська стратегія точно спрацьовує, отже Лізі залишається тільки подякувати своїй учительці англійської – не лише мови, а й – несподівано – літератури та культури (і не тільки культури використання білил).

Професор Оттавського університета Джон Даглас Клейтон, який ознайомився з рукописом цього підрозділу данної праці, зробив цінну підказку щодо переплетіння у сюжетно-імагологічному підґрунті «Панночки-селянки» двох жанрів – роману і комедії. Виявляється, в історії даної імаготеми таке переплетіння не було новим: ще 1803 р. французький письменник Робер Мартен Лесюїр написав комедію «Французька Памела, або Листування молодій селянки та молодого колишнього шляхтича». Важко сказати, чи був знайомий

Пушкін з цією комедією, проте у його «Панночці-селянці» задіяні суто театральні прийоми: перевдягання, виконання ролі, використання гриму і таке інше. Настя – типова комедійна субретка, а Ліза (Lise) – поширене ім'я героїні французької комедії.

Та за своєю, сказати б, магістральною жанровою природою «Панночка-селянка» є, безумовно, новелою, що веде свій родовід від анекдоту. Написана весело, іронічно, вона від початку націлена на щасливий фінал, хоч сама історія до самого цього фіналу виглядає все більш безнадійною. Молоді люди загралися. Жарт переходить у фарс. Фарс може обернутися трагедією. Хто ж врятує нових Монтеккі й Капулетті раніше, ніж сімейна ворожнеча приведе до непоправного? Звісно, той, на кого найменше сподівалися, – заєць. В іншій повісті Белкіна це була заметіль, яка й дала їй назву; за цією логікою дану повість слід було б назвати «Заєць».

Висновки до розділу 2

Структурна подібність двох повістей – «Панночки-селянки» й «Заметілі» – є більшою, ніж існує між іншими «повістями Белкіна». Це й зрозуміло, адже саме ці дві повісті були повідомлені Белкіну «девицею К. И. Т.», їм властива спільна «жіноча логіка» сюжету. А це змушує нас пильніше придивитися до зміни імагем, на яких власне й виховані Маша, Ліза та й сама умоглядна оповідачка – «девица К. И. Т.». І вже на основі аналізу характеру цієї зміни встановити, в який спосіб у свідомості російського читача, а головне – читачки пушкінської доби задовольнялися потреби у відповідних європейських імагемах (аж до іспанських) і якими, власне, були ці потреби.

«Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и, следственно, была влюблена» – це навіть ніяк спеціально не обговорюється «девицею К. И. Т.»: дівчина має бути закохана, а вже «предмет» знайдеться сам собою. Далі дівчина має вступити з «предметом» у листування, правила якого також диктуються романами, насамперед листами Юлії у Руссо, Памели у

Річардсона, листуванням молодої селянки та молодого колишнього шляхтича у Лесюїра і так далі, і тому подібним.

Втім Маші з повісті «Заметіль» французькі романи ажніскільки не допомогли добитися в житті свого дівочого щастя. Натомість їй допомогло Боже чудо, а головне – її власна віра у Найвищий Промисел. Машенька, звісно, творець свого щастя, проте тільки «у найвищому смислі», і «не во французском каком-нибудь» (як сказав би Достоевський), а у нашому, православному. І оскільки І. П. Белкіну очевидячки було не втямити, чи завше це так мало в нас працювати, а чи й наші дівчата все ж вміють самостійно, на свій власний розсуд, улаштувати своє щастя (а на свій власний розсуд – це й значило на «романічний» західний «манер», бо де ж було взяти «свій?»), то персонально для нього, І. П. Белкіна, та ж сама «девица К. И. Т.», «умудрённая» досвідом своїх численних подруг, насамкінець розповіла йому (а він насамкінець, як висновок із своїх «Повістей», розповів своїм читачам, а головне читачкам) історію у певному сенсі протилежну «Заметілі».

Слізавету Григорівну, героїню цієї останньої повісті, багато що зближує з Марією Гаврилівною з повісті «Заметіль». Крім того, що вони обидві звичайні повітові (*уездные*) панночки, про яких І. П. Белкіну розповіла така ж сама панночка (очевидно з того ж самого *уезда*), є й інші, сказати б, типові спільні риси. Обидві вони юні (до 20). Обидві завидні наречені. Обидві багато читають... І ось тут починаються відмінності.

Поза всяким сумнівом Ліза Муромська також прочитала весь тот звичайний дівочий **французький** репертуар, на який побіжно вказано у «Заметілі» й докладно – у «Євгенії Онегіні» (читання Татьяни Ларіної та її епістолярна французька проба пера «а ля Нова Елоїза»). Здавалось би, це «тлетворное влияние Запада» вже за межами «приличия» і може довести недурну ж в принципі дівчину, як наприклад грибоєдівську Софію Фамусову, до повного божевілля – про що й каже її обурений батько, вимагаючи спалити французькі книгарні. Так що ж тоді за батько такий Григорій Іванович

Муромський, що на обурення сусідів до французького виховання дочки додає ще й **англійське**?

З англomanії Григорія Івановича Муромського сміється весь повіт, включаючи й самого Івана Петровича Белкіна. Ось з якою непідробною іронією згадує він «мисс Жаксон, сорокалетнюю чопорную девицу, которая белилась и сурьмила себе брови, два раза в год перечитывала «Памелу», получала за то две тысячи рублей и умирала со скуки в этой варварской России».

Ще й наприкінці ХІХ ст.. російські поміщики так само будуть глузувати з «Дочері Альбіона» в однойменному оповіданні А. П. Чехова (*Живёт дурища в России десять лет, и хоть бы одно слово по-русски!.. Нос точно у ястреба... А талия? Эта кукла напоминает мне длинный гвоздь (пор. затянутую мисс Жаксон)...Мисс Тфайс облила Грябова презрением...И за людей нас не считает* і т. д.), що вказує не тільки на живучість (попри всі реформи) таких поміщиків, а й на живучість у російській культурі відповідної **англійської імагеми**.

Але справа у тім, що *дважды в год перечитывая «Памелу»*, міс Жаксон **вартувала** своїх двох тисяч принаймні тому, що читала Річардсона (і притому в оригіналі) напевно ж разом із своєю ученицею і напевно ж звертала її увагу на особливості британського епістолярного стилю порівняно із французьким. Простежуючи дальший сюжет пушкінської повісті й порівнюючи його із сюжетом епістолярного роману Річардсона, ми також мали змогу дослідити «стратегію» Лізи, продиктовану образом Памели, завдяки якій нашій героїні вдалося зірвати маску з «розчарованого» байронічного героя. Маску, про яку вона точно знала від вірної Насті, що вона легко знімається перед селянками. Маску, що її не вдалося зірвати з Олексія Берестова *уездным барышнем*, вихованим **тільки по-французьки**.

Алюзія (іпochасті пародія) на «Памелу» як епістолярний роман повністю розкривається у «навчанні» «Акуліни» та її листуванні з Олексієм. «Акулина видимо привыкала к лучшему складу речей, и ум её приметно развивался и образовывался», що водночас дивувало й захоплювало Олексія. Проте

пригадаймо: усе те ж саме дивувало та захоплювало й «шляхетних» персонажів Річардсона. Адже в їх початковому сприйнятті Памела – «не леді», аж ось уже й «взірцева» леді Деверс в захопленні від стилю й мудрості Памели, постійно просить її докладно описувати різні епізоди її життя і т. д.

Болдинські маленькі трагедії закінчуються англійським «Бенкетом підчас чуми», і там саме англійські імагеми, як «нове слово» в європейській літературі, працюють на підведення підсумків усього циклу. Однак чи не така сама роль і «Панночки-селянки» та її англійських імагем у – так само болдинських – «Повістях Белкіна»?

Проте є серед маленьких трагедій одна, яка не є ані стратегією, ані сценарієм. Ця трагедія розробляє імагему та імаготему Дон Жуана. Завдяки цим іспанським імагемі й імаготемі Пушкін спромігся вказати на той – десь, на краю Європи, нібито існуючий – справжній світ, де театр є мистецтвом, а не способом життя, кохання є пристрастю, а не заздалегідь спланованим (та ще й за чужим сценарієм) «щастям»...

Пушкін 1830-х років, якого, за глибоко засвоєною шкільною традицією, ми вважаємо зрілим, мудрим і т. д., усе ж належав до молодого покоління європейських письменників: він лише на 5 років старший від Жорж Санд. Це саме те покоління, яке бачило свою мету у пошуках справжнього, щирого життя. І серед останніх, за життя не виданих пушкінських творів – таких як «Дубровський» – є не просто випадково співзвучні цим сподіванням та змаганням молодих європейців, а й – як той самий «Дубровський» – свідомо змодельовані з метою експерименту з новими європейськими цінностями у російських умовах.

Щоправда, ці нові цінності є «усього лише» доведеним до логічного та емоційного кінця втіленням в особистому житті «до кінця» вільного європейця «старих» цінностей свободи, рівності й братерства, глобальному втіленню яких завадила бурхлива історія кінця XVIII – першої третини XIX ст. Проте бути «до кінця» вільною, на кшталт Валентини Жорж Санд, пушкінським героїням таки не вдалося.

Неподоланий комплекс фатальної несвободи – «російська спадщина», яка й до сьогодні стоїть нам (особливо жінкам) на заваді? Є про що замислитись...

ВИСНОВКИ

Дослідження, здійснене з метою розгляду рецепції європейських цінностей у творчості О. Пушкіна в аспекті імагології, показало надзвичайно активну роль західноєвропейських імагем та імаготем у низці ключових творів цього російського письменника, надзвичайно впливового у російській культурі в цілому.

Якщо у другій половині ХІХ століття так звана демократична критика з метою обмежити цей вплив уводить штучне розрізнення пушкінського та гоголівського «напрямів» (*направлений*) і блокує безмежне нав'язування культурних цінностей, пов'язаних із творчістю Пушкіна та навіть з його життям («Наше всё» - А. Григор'єв), то вже наприкінці того століття надзвичайно чесний і глибокий ціннісний аналіз цього культурного комплексу, здійснений у Пушкінській промові Достоевського, відкриває його сучасникам справжню динаміку й неоднозначність сприйняття «західних» цінностей у справді трагічному пушкінському житті, відбиток якого ми маємо в його творчості.

Спираючись на протиставлення Достоевського: пушкінська героїня – *не французская какая-нибудь*, – ми виходимо на ціннісний аспект імагеми «вільної жінки», на той початок історії російського жорж-сандизму, на який вказував ще О. І. Білецький у 1910-ті – 1930-ті роки. Спроби прочитання «Дубровського» Пушкіна у контексті «Валентини» Жорж Санд робилися і після цього, однак при цьому жорж-сандизм як імагема спеціально не виділявся й не розглядався.

Заповнюючи цю прогалину, ми вийшли саме на **полеміку** Пушкіна із Жорж Санд у ціннісному аспекті. Вона розпочинається там, де закінчується, а точніше – **не** закінчується «Дубровський». Адже право людини на особисте щастя, незважаючи на суспільний стан і батьківську спадщину, попри всі заборони та перепони; право жінки бути рівною чоловікові особистістю і так само самостійно обирати свій шлях – усі ці європейські цінності мають важливе значення як для Жорж Санд, так і для Пушкіна, і вперто прокладають героям дорогу до щастя через усі сюжетні перипетії. І лиш одну традиційну цінність, а

саме святість церковного шлюбу, Пушкін «не дарує» європейському прогресу. Наскільки езотеричною є вона для російської культури, видно і з Пушкінської промови Достоевського (натякаючи на неї, він раптом проголошує: *О, я не стану касатся* і т.д.).

Виникає цікава суперечність. **Естетично** Пушкін, як показує здійснена у нашій роботі спроба ціннісного аналізу «Кам'яного гостя», на боці Дон Гуана, він навіть не знаходить **етичних** аргументів для його «засудження»: навпаки, розглянутий на тлі персонажів-імагем другого плану, він отримує повне етичне виправдання. Однак **сюжетно** автор його «карає», він «карає» навіть його «спільницю» Донну Анну, яка у попередників у розробці даної імаготеми не тільки не була покарана, але навіть і спільницею не вважалася!

Аксіологічна сутність пушкінських сюжетів, на нашу думку, остаточно може бути встановлена на прикладі зіставлення й протиставлення ціннісно-імагологічних структур двох болдинських циклів: маленьких трагедій з одного боку, а з іншого – повістей Белкіна. Однакові щасливі фінали «Заметілі» і «Панночки-селянки» наступають незалежно від помилкового використання імагеми щасливого кохання (французької) у першій з названих повістей і правильного, «стратегічно» розрахованого використання імагеми щасливого кохання (англійської) у другій і – у циклі – останній. Болдинські маленькі трагедії закінчуються англійським «Бенкетом підчас чуми», і там саме англійські імагеми, як «нове слово» в європейській культурі, працюють на підведення підсумків усього циклу – і, що цікаво, така ж сама роль «Панночки-селянки» у циклі повістей Белкіна. *А юность не имеет нужды в at home, зрелый возраст ужасается своего уединения* – це вже не просто з чернетки (плану) незакінченого віршу, а ніби з чернетки (плану) трагічно обірваного життя... У чому причина такої «глибинної» англomanії? Це питання оставляємо для подальшого вивчення за межами даної праці.

Пушкін 1830-х років, якого, за традицією, ми вважаємо зрілим, мудрим і т. д., очевидно таким і був, хоч і належав до молодого покоління європейських письменників, будучи лише на п'ять років старший від Жорж Санд. Однак уже

у першому критичному наближенні до ціннісного ядра Пушкіна як особистості і Пушкіна як творця, нехтуючи попередженням не чіпати «наше всё» (йде ще від Достоєвського, чинне у російській культурі донині), робимо парадоксальний висновок про недослідженість цього колосального культурного явища, яке ось уже два століття стоїть у центрі уваги російських критиків, філософів, культурологів і, звичайно ж, філологів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Е. Г. «Каменный гость» и западноевропейская сюжетно-композиционная традиция. *Дискуссия*. 2011. Вып. 4. С. 44-46.
2. Александрова Е. Г. Библейские мотивы в художественной целостности трагедии А. С. Пушкина «Каменный гость». *Научный журнал КубГАУ*. 2010. Вып. 60. С. 583-596.
3. Александрова Е.Г. «Каменный гость». К проблеме понимания нравственно-эстетической концепции А.С. Пушкина. *Омский научный вестник*. 2010. Вып. 6 (92). С. 125-128.
4. Астамирова Л. С. Основы формирования концепции Англии и Лондона в сознании А. С. Пушкина: к вопросу реконструирования Лондонского городского текста русской литературы. Векторы благополучия: экономика и социум, 2011. № 1 (1). С. 578-584.
5. Багдасарова А. А. Испанский Пушкин. *Научная мысль Кавказа*. 2011. Вып. 1 (65). С. 109-113.
6. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Советская Россия, 1979. 318 с.
7. Белецкий А. И. Стихотворение «Я помню чудное мгновенье». Избранные труды по теории литературы. М.: Учпедгиз, 1964. С. 386 – 402.
8. Белый А. А. Ты ль это, Вальсингам: «Пир во время чумы». *Александр Сергеевич Пушкин:* веб-сайт. URL: <http://pushkin.niv.ru/pushkin/articles/belyj/valsingam.htm> (дата звертання 20.02.2021)
9. Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности - судьба культуры). *Пушкин: Исследования и материалы*. 1991. Т. 14. С. 73-96.
10. Болдова Т. А. Компаративистская имагология. Вестник Вятского государственного университета, 2006. № 14. С. 114-115.
11. Болдова Т.А. Компаративистска имагология. *Вестник Вятского государственного университета*. 2006. Вып. 14. С. 114-115.

12. Бондарев А. П. «Каменный гость» А. С. Пушкина. *Знание. Понимание. Умение*. 2007. Вып. 2. С. 74-84.
13. Бройтман С.Н. Теория литературы в 2 томах: уч. пособие. М.: Академия, 2004.
14. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. М.: Языки славянской культуры, 2001. 288 с.
15. Вейдле В.В. Пушкин и Европа. *Современные записки*. 1937. Вып. 63. С. 220–231.
16. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. СПб. : Типография М. О. Вольфа, 1880—1882.
17. Даренский В. Ю. Мировоззренческие основы поэтики А. С. Пушкина в анализе С. Франка. Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология», 2017. Т. 27, № 6. С. 922-930.
18. Долинин А. А. Как «Айвенго» учит искать компромисс и почему в книге столько фактических неточностей. *Arzamas*: веб-сайт. URL: <https://arzamas.academy/materials/1784> (дата звертання 19.02.2021)
19. Долинин А. А. Пушкин и Англия: Цикл статей. М: Новое литературное обозрение, 2007. 280 с.
20. Достоевский Ф.М. Подросток. СПб: Азбука-Аттикус, 2020. 480 с.
21. Жеребкова Е. В. Усадьба в русской литературе (вторая половина XVIII - первая половина XIX вв.). Дис. ... канд. филол. наук.:10.01.01. СПбГУ, 2012.
22. Жорж Санд. Валентина. Собр. соч.: В 9 т. Л.: Худ. лит., 1971. Т. 1. С. 277-534.
23. Захаров Н. В. Шекспиризм в творчестве А. С. Пушкина. *Знание. Понимание. Умение*, 2014. № 2. С. 235-249.
24. Звиняцковский. К познанию «тайной логики вещей». (Проблема «литература и действительность» в традициях школы Белецкого) *Collegium*. 2016. Вып. 25. С. 33–55. 20а. Звиняцковский. Аксиография Чехова. Винница: Нова книга, 2012. 416 с.

25. Иванова А. Д. О понятийном аппарате современной имагологии. *Вестник Вятского государственного университета*, 2016. № 11. С. 74-78.
26. Иофьев М. И. Профили искусства. М.: Искусство, 1965. 323 с.
27. Камалова С. Д. Специфика понятийного аппарата имагологии. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 2018. № 10-1 (88). С. 26-29.
28. Кафанова О. Б. Пушкин и Жорж Санд: творческий дискурс (факты и гипотезы). *Вестник Томского государственного университета*. 2006. Вып. 291. С. 81-88.
29. Кашурников Н.А. «Маленькие трагедии Пушкина»: проблемы циклового и символического смыслообразования. СПб: Петрополис, 2012. 62с.
30. Козлов, В. И. Жанровые ингредиенты «Сельского кладбища». *Вопросы литературы*. 2012. Вып. 3. С. 326-346.
31. Кореновская Л. Авторская речь в повести «Барышня-крестьянка» А. С. Пушкина. *Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки*, 2016. № 3. С. 96-101.
32. Коробьин Ю.А. Пушкин и Воронцов. 1962. *Domarchive*: веб-сайт. URL: https://www.domarchive.ru/reading-room/korobin_art/4281 (дата звертання: 20.02.2021)
33. Красильникова О.С. Парадокс восприятия «чужого» в русской культуре первой четверти XIX в. (на примере образа француза в войне 1812 г.). *Общество: философия, история, культура*. 2020 Вып. 9 (77). С. 134-137.
34. Лапина Т. С. Общее понимание культуры: социально-философское обоснование. *Философия и общество*, 2008. № 2. С. 54-70.
35. Лапина Т.С. Аксиология культуры. *Вестник культурологии*, 2008. № 1. С. 34-44.
36. Левин, Ю. Английская литература в России XVIII века. *Вопросы литературы*. 1996. Вып. 1. С. 185-204.
37. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. 270 с.

38. Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Таллин: Александра, 1992. 247 с.
39. Луков В. А. Имагология: тезаурусные расширения. Имагологические аспекты русской и зарубежных литератур. Киров: ООО «Радуга-ПРЕСС», 2012. 270 с.
40. Овчинникова С. Т. Проблематика «Пира во время чумы». А. С. Пушкин. Статьи и материалы. *Уч. зап. Горьковского ун-та*. 1971. Вып. 115. С. 41 – 53.
41. Ощепков А.Р. Имагология. *Знание. Понимание. Умение*. 2010. Вып. 1. С. 251-253.
42. Пашкуров А. Н. «Прогулка по усадебному парку» как мотив русской поэзии рубежа XVIII XIX веков (на материале цикла Ив. Долгорукова). *Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки*. 2008. Вып. 6 (150). С. 33-37.
43. Погребная Я. В. Типология интерпретаций образа Дон Жуана. Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 9 (63): в 3-х ч. Ч. 1. С. 41-45.
44. Поляков О. Ю. Й. Леерссен о репрезентации национальных образов в системе культуры. *Знание. Понимание. Умение*, 2015. № 3. С. 162-168.
45. Полякова О. А. Истоки отечественной имагологии. Концепт, 2016. № 7. С. 156-163.
46. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 7. Л., 1937.
47. Пушкин А.С. Избранные произведения: повести. Львов: Каменяр, 1988. 247 с.
48. Рум А.Р., Колесников Л.В., Пасечник Г.А. и др. Великобритания. Лингвострановедческий словарь. М: Русский язык, 1978. 480 с.
49. Рябчикова Е. Е. Имагология как раздел литературоведческой компаративистики. Слово.ру: Балтийский акцент, 2018. № 9, С. 52-59.
50. Сахарова (Замятина) Е.В. Садово-парковый топос «повестей Белкина» А. С. Пушкина в контексте развития русской повести первой трети

XIX в. Вестник Томского государственного университета, 2007. № 300-3. С. 11-14.

51. Скуратовская «Искусство пудры и румян». *Culture*: веб-сайт. URL: <https://www.culture.ru/materials/192849/iskusstvo-pudry-i-rumyan> (дата звертання 18. 03. 2021)

52. Соболева А. А. Круг чтения героев повести А. С. Пушкина "Барышня-крестьянка. Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2019. Т. 12, № 4. С. 351-355.

53. Сухарев А. В. Личность А. С. Пушкина в контексте западноевропейской и русской культуры. Вестник славянских культур, 2014. № 1 (31). С. 59-74.

54. Сухарев А. В. Этнофункциональный анализ ментальности А. С. Пушкина в историческом развитии России. Электронное научное издание Альманах Пространство и Время, 2014. Т. 5, № 1-1. 2 с.

55. Томашевский «пушкин и французская литература». *Studylib*: веб-сайт. URL: <https://studylib.ru/doc/2401425/pushkin-i-francuzskaya-literatura> (дата звертання: 03.03.2021)

56. Трыков В. П. Имагология и имагопоэтика. Знание. Понимание. Умение, 2015. № 3. С. 120-129.

57. Урнов Д. М. Романтизм. История всемирной литературы: В 9 т. М., 1989. Т. 6. С. 98.

58. Фетисова Т.А., Т. М. Фролова. Пути развития русского искусства XIX века. Европеизация или национальное самоопределение? Вестник культурологии, 2016. № 4 (79). С. 37-39.

59. Флобер Г. Саламбо. М.: АСТ, 2011. 352 с.

60. Халтрин-Халтурина. Английская эстетика «живописного» и «Барышня-крестьянка» А.С. Пушкина. Псков, 2006. С. 151-167.

61. Храпченко М.Б., Бердников Г.П., Гей Н.К., Бочаров С.Г., Подгаецкая И.Ю. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. 333 с.

62. Хроленко А.Т. Культура филологического труда. М.: Флинта, 2014. 268 с.
63. Цветкова М.В. Образы помещиков-англоманов в русской литературе XIX века. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2015. Вып. 2 (30). С. 106-111.
64. Чикалова И. Р. Наблюдения об Англии и англичанах в эгодокументах и отчетах российских путешественников (конец XVIII - начало XX вв.). «Запад-Восток». Научно-практический ежегодник , 2016. № 9. С. 18-35.
65. Шеметова Т. Г. Пушкинский миф: функционирование в современной литературе. Вестник Бурятского государственного университета. Философия, 2010. № 10. С. 201-207.
66. Широкова М.А. Творчество А.С. Пушкина как выражение синтеза языковых и культурных систем России и Европы. *Филология и человек*. 2018. Вып. 4. С. 23-36.
67. *Эштейн М. Н. Образ художественный. Литературный энциклопедический словарь.* М., 1987. С. 252-253.
68. Юзефович. Памяти Пушкина. Москва: Унив. тип. (М. Катков), 1880. 18 с.
69. Юрченко Т.Г. Имагология: вопросы теории. Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал, 2020. № 4. С. 13-20.
70. Якимович В. А. Имагологічний дискурс прози М. Матіос та Д. Рубіної. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Бердянськ, 2019.
71. Askroyd P. Albion. The Origins of the English Imagination. L., 2002. P. 251.
72. Schwiderska M. Das literarische Werk F.M. Dostoevskij saus imagologischer Sichtmitbesonderer Berücksichtigung der Darstellung Polens. München: Sagner, 2001. - S. 495.