

---

---

## РЕЦЕНЗИИ

---

---

### ТАЙФУН В СТАКАНЕ КРЫМА И ДЕВА НА СКАЛЕ

Кошелев В. А. Таврическая мифология Пушкина:

Литературно-исторические очерки.

Великий Новгород — Симферополь — Н. Новгород: ООО «Растр»,  
2015. 303 с.

В рецензии наглядно показаны достоинства аналитического метода известного российского литературоведа В. А. Кошелева, проявившиеся и в его новой книге: естественное сочетание нестандартных подходов к классическим произведениям с поистине художественным языком изложения результатов научного поиска, не разрушающим шедевр научным волапоком, а показывающим возможности широкого диалога литературоведческой науки с литературным творчеством. Наряду с этим выход книги В. А. Кошелева даёт возможность автору рецензии внести новые подробности для понимания феномена Крымского текста как такового.

*Ключевые слова:* А. С. Пушкин, Таврида, Крым, Крымский текст, Байрон, С. С. Бобров, К. Н. Батюшков.

Коллега из Киева, известный филолог, в своём блоге сводит содержание этой книги к препирательству её автора с автором этих слов по поводу самого существования Крымского текста как такового. Это, конечно, не так. Если текста «нет», то и суда нет. Что такое *отрицание* какого бы то ни было текста по сравнению с *присвоением*, как это попытался сделать другой бывший коллега, недавно тоже с необычными претензиями поехавший в Киев и объявивший там, что настоящий автор этого термина — он, хотя его собственные аспиранты ссылались при обращении к этой проблематике исключительно на мои работы...

Следовательно, не текст, но миф, его на Пушкина тоже хватает. Если в Петербурге тогда нужно было прилагать усилия для усвоения иного (европейского) «образа» и «образования», то в Крыму, краю ожившей европейской исторической мифологии, они открывались как бы непосредственно. Это не искусственное окно, а прямое, не нуждающееся в заклеивании каким-то «текстом». Не зря в «Кавказском пленнике», который дописывался в Крыму (вот, кстати, коллизия — а это тоже в какой-то мере Крымский текст, или «альпинистка моя, скалолазка моя» — исключительно Кавказский?), Пушкин впервые в своём творчестве употребил слово *европеец*. Именно так был назван оказавшийся в плену герой поэмы, вроде бы никакого «окна» не рубивший. И в «Бахчисарайском фонтане» Пушкин творчески ориентировался на основанный Байроном жанр европейской «восточной» поэмы — вот оно, жанровое «окно в Европу»!

Особый интерес в книге представляет воссоздание оставшегося в черновиках и набросках замысла не написанной, вдогонку Семёну Боброву, поэмы «Таврида». Один из первоначальных вариантов описания полуострова:

Где светлой роскошью природы  
 Оживлены холмы луга  
 И лавровые своды.

Но вот последний стих наконец заменён собственно «крымской» деталью: «Где скал нахмуренные своды».

Ориентация на батюшковскую элегию «Таврида» обнаруживается во фрагменте «За нею по наклону гор», переработанную потом в онегинскую строфу. В «Тавриде» — «наклон гор», в «Онегине» — «море пред грозой». В обоих случаях пейзажная деталь служит фоном и «переходом» для упоминания о «ножках». Земной Элезий, земля, одушевлённая любовью, ценнее небесного рая. Не зря Пушкин потом напишет князю Николаю Голицыну в Артек: «Там колыбель моего “Онегина”». «Колыбель» в данном случае, по словам автора, ограниченное пространство, в котором развивается младенец. То есть не только территориальное, в определённом смысле она может быть сопоставлена с ограниченным пространством строфы, которое придаётся разветвлённым рассуждениям. «Колыбелью» стала раскачивающаяся в своих вариантах «Таврида».

Земной Элезий, земля, одушевлённая любовью, ценнее небесного рая. А что такое рай? Это полное соответствие воображения и действительности. Иван Муравьёв-Апостол, книга которого «Путешествие в Тавриду в 1823 году» сопровождала Пушкина в ходе «повторного», творческого путешествия по Крыму, любовался «предметами природы, так сказать, искусству подражающей». В Байроне Пушкина, как и Батюшкова, привлекала идея противопоставления «суетной» и преходящей человеческой красоты — и вечной, устойчивой красоты «дивной природы», «владычицы» всего земного, символом которой в романтическом сознании оказывалось море — «огромный океан». Сам же Пушкин встретился в Крыму с «природой, удовлетворяющей воображение».

Но воображение от такого удовлетворения не успокаивалось, а вдохновлялось на постижение новых уровней бытия. Таврический миф приобретал свою иерархию эстетических ценностей. Вчитаемся же вместе с автором в Пушкина, в раннюю, журнальную публикацию стихотворения «Буря»:

Ты видел деву на скале  
 В одежде белой над волнами,  
 Когда, бушующая в бурной мгле,  
 Играло море с берегами,  
 Когда луч молний озарял  
 Её всечасно блеском алым,  
 И ветер воил и летал  
 С ея летучим покрывалом?  
 Прекрасно море в бурной мгле  
 И небо в блесках без лазури;  
 Но верь мне: дева на скале  
 Прекрасней волн, небес и бури (с. 64).

Тем самым зафиксирован важный эстетический поворот размежевания, в частности, с носителем предшествующей «буреломной» эстетики, упомянутым выше поэтическим Колумбом Крыма С. С. Бобровым (ок. 1765–1810).

Включая «Бурю» в своё книжное собрание, Пушкин — вот мастер-класс и для студентов Литературного института! — заменил в 7-м стихе вполне

бобровское слово «воил» на «бился» (а впоследствии указал слово «воил» в числе своих пяти грамматических ошибок), датируя стихотворение 1825 годом. «Ни уточнить, ни опровергнуть эту датировку мы не имеем возможности: никаких автографов “Бури” не сохранилось», — поясняет автор (с. 64). Впрочем, общий контекст буквальной «крымизации» своих тематически крымских стихотворений, написанных позже посредством мемориальной диалектики воспоминания и воображения, позволяет предположить, что в данном случае дата указана верно. Во время «внутренних бурь» и внешне «счастливейших минут жизни» было не до стихов.

Ранее словесную семантику этого стихотворения, представленную «в обнажённой пластичности зрительных восприятий», рассмотрел В. В. Виноградов: «Сама картина рисуется так, что вся природа, наблюдаемая как бы в трёх поясах — внизу (море), на уровне фигуры девы (ветер) и над нею (небо в блесках молний), подчинена образу девы, концентрируется вокруг него, на нём сосредоточивая свои действия, проявляя своё отношение к нему, создавая игру красок вокруг него <...> Дева на скале, как прекрасная статуя, возвышается над разыгравшейся стихией <...> Именно в этом уверении в превосходстве красоты девы над красотой “волн, небес и бури” находят своё символическое выражение чувства восторженного преклонения лирического я перед “прекрасной девой”. Стилистическая затаённость этого восхищения, приобретающая трагическую напряжённость от ярких красок романтического пейзажа, ещё острее подчёркивает силу страсти и восторга» (с. 64–65). Так откуда же на крымской скале среди бури взялась эта самая *дева*?

В. Кошелев считает нужным подробно рассмотреть недавно разгоревшуюся полемику по этому поводу, участники которой, для утверждения своей позиции, представили серию избыточных доказательств, и мы *по-крымоведски* вполне солидарны с Вячеславом Анатольевичем и по этому вопросу.

Застрельщиком её оказался тот самый до недавнего времени крымский филолог В. П. Казарин, который в ряде своих статей о «Буре» предположил искать действительные «следы путешествия поэта по Тавриде в 1820 г.», как ему представляется, восстановил события, «породившие» это стихотворение. Он козырнул извлечённым из архива Военно-морского флота документом о страшном тайфуне, обрушившемся на Севастополь 27 августа 1820 г. Буря эта от Севастополя двигалась на восток и в ночь с 27 на 28 августа прошла над домом Ришелье, где жили Раевские и Пушкин. По мнению В. П. Казарина, именно эта буря, «во время ночной прогулки (или свидания)» представила для Пушкина отражённую в его стихотворении картину. Обычный для данного исследователя, делившего организацию студенческого поиска новых фактов с политическими амбициями, ползучий эмпиризм, который сам по себе отрицает на корню запоздалые концептуальные претензии на присвоение чужих концептов.

Однако и с эмпирической достоверностью, как установил авторитетный исследователь локальных текстов русской литературы М. В. Строганов (с которым, кстати сказать, у меня была вполне содержательная полемика, но уже по сущностной структуре Крымского текста, а не по факту его наличия/отсутствия, тем более авторства концепта): «Можно ли представить ночную прогулку, — замечает он по этому поводу, — когда тайфун, о приближении которого было известно, отнёс на “довольное расстояние” будку с часовым, подхватил на воде четырнадцативёсельный катер с людьми и перенёс его по

воздуху на середину бухты, из воды выбрасывал на берег камни весом до 650 килограммов, всасывал морскую воду на высоту до 10 метров и выгонял её на берег на 20 метров, вырвал с корнями до 50 молодых дубов, рушил стены толщиной до 90 сантиметров, срывал и скатывал верхний слой земли?». По справедливому, — согласен с В. Кошелевым, — мнению этого полемизирующего исследователя, невозможно представить, чтобы в «Буре» изображался реальный природный катаклизм.

М. В. Строганов тоже связал «Бурю» с Крымом — но не с Крымом реальным, а с Тавридой мифологической. Приведя множество выписок из античных источников (Страбон, Геродот, Овидий) и из известных Пушкину сведений русских авторов (П. Сумароков, Гераков, Бобров, Муравьев-Апостол), он сопоставил «деву на скале» с «тайнственной» и «грозной» «девой Тавриды» — Ифигенией (миф о которой отразился в послании «Ч-ву»).

В. А. Кошелев предлагает свою корректирующую версию этого мифа, начиная с вопроса: как Пушкин представлял себе общий мифологический образ *Девы*, который в его творчестве 1820-х годов принимал символические очертания?

«Культ Девы во всех изводах мировой мифологии объединяет два основных признака: непорочность и красоту. В классическом мире греческого Олимпа в облике Девы выступает Артемида, дочь Зевса и Лето, сестра-близнец Аполлона. Согласно мифу, Артемида выступает целомудренной богиней-девой охоты и живой природы, покровительницей деревьев и владычицей зверей. Если её брат Аполлон приравнивался к богу Солнца, то Артемида (Диана) была богиней Луны (и часто отождествлялась с Селеной).

Артемида особенно почиталась как богиня девственной чистоты и целомудрия, обладавшая агрессивным и решительным характером. Разгневавшись на царя Калидона, она наслала на него страшного вепря. Она убила мучительной смертью Мелеагра. Юный охотник Актеон, нечаянно подсмотревший омовение богини, был ею превращён в оленя и растерзан псами. Она же превратила в медведицу свою спутницу охотницу-нимфу Каллисто — за то, что та нарушила обет целомудрия. Были тотчас убиты и разные персонажи мифов, пытавшиеся посягнуть на нее: “пожиратель быков” Буфак и охотник Орион...

Целомудрие строго охраняется агрессивной Девой — и это наполняет её облик далеко не положительными коннотациями. Так, в мировой демонологии есть представление о Белой Деве: дева в белых одеждах является людям перед смертью. Всё это опять же всходит к архаическим представлениям: “Облака-ткани приготавливаются богиней загробного (= небесного) царства и сопровождающими её грозowymi гениями; как существа стихийные, как цверги и мары, души усопших принимают участие в этой работе и сами облакаются в изготовленные ткани. Длинные, белые, развевающиеся по ветру сорочки небесных дев и эльфов — не что иное, как метафора облачных одеяний, озарённых летним солнцем. В применении к теням блуждающих мертвецов одеяния эти получили значение гробовых саванов. Наши русалки, показываясь на Троицкой неделе, выпрашивают себе при встрече с бабами и девками белых рубах и намиток, и доньне крестьянки вешают для них по деревьям мотки ниток, полотенца и сорочки” (А. Н. Афанасьев). Отметим, что и в пушкинском стихотворении “дева на скале” является не иначе, как “в одежде белой”, развевающейся по ветру» (с. 66).

Нередкое слово *дева* часто приводится у Пушкина в сопровождении уточняющих слов; он разделял, например, «*деву красоты*» (ср. в «стихах Ленского»: «Придѣшь ли, дева красоты, / Слезу пролить над ранней урной» — VI, 126), «*деву силы*», «*деву веселья*», «*пермесскую деву*» (музу), «*деву гор*», «*деву рая*», «*Пречистую деву*» и т. д. Чётко разделялись понятия «*девы*» и «*жѣны*» — ср. в «Вакхической песне» (1825): «Да здравствуют *нежные девы* / И *юные жѣны*, любившие нас!» (II, 420). «Жена» рождает представление о земной любви; «дева» — исключительно о целомудренной нежности.

Позднее, в «Опровержениях на критики» (1830), Пушкин иронически упомянул претензию к пятой главе «Онегина» критика Б. М. Фѣдорова, который «жестoko выговаривал мне за то, что я барышень благородных и, вероятно, чиновных назвал *девчонками* (что, конечно, неучтиво), между тем как простую деревенскую девку назвал *девою*: “В избушке распевая, дева / Прядѣт...”» (с. 67).

Пушкина тем самым раздражает эстетическая глухота критика: если «*девчонки*» представлены у него исключительно как персонажи бытовой «картинки», то прядущая Дева сближена с мифологическим образом Девы Судьбы. Многочисленные изводы этого мифа представлены в книге того же А. Н. Афанасьева («Поэтические воззрения славян на природу»).

Мифология Таврической Девы привлекла Пушкина и при работе над посланием «Ч-ву» («К чему холодные сомненья?..»). В окончательном варианте возникла «провозвестница Тавриды» — то есть Ифигения. Однако поэт не сразу пришѣл к этому обозначению — в вариантах автографа читаем: «Здесь Дева грозная Тавриды», «Когда невольница <?> Тавриды» (II, 908–909). «Невольница» — то есть исполняющая волю Артемиды, которая и оказывается грозной «Девой Тавриды».

То есть свой, пушкинский миф Тавриды поглотил даже античный как его составную часть. Вот сила воображения гения, в том числе и воображения социального. «Ч... , помнишь ли бывшее? / Давно ль с восторгом молодым / Я мыслил имя роковое / Предать развалинам иным?» «Развалины иные» — это «обломки самовластья» как лучший материал для написания «имѣн». Но теперь пришло понимание, что лучше воспользоваться проверенным «камнем, дружбой освященным».

Развалины незавершенного текста освящены мифологической дружбой. Хорошо, что этот текст всесторонне реконструируется.

А. П. Люсый