

**Лазарь Флейшман,**

**Поэзия как проза**

Нарратор в пушкинской «Полтаве»

(Lazar Fleishman, Poezija kak proza. Narrator v puškinskoj "Poltave")

aus:

Analysieren als Deuten

Wolf Schmid zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A.  
Hansen-Löve

S. 299-335

## **Impressum für die Gesamtausgabe**

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>.

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>.

ISBN 3-9808985-6-3 (Printausgabe)

© 2004 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

# Inhalt

<b>Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis</b> .....	11
Schmid'sche Äquivalenzen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
<b>Kein Elfenbeinturm für Wolf Schmid</b> .....	19
15 Jahre Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis <i>Ulrich-Christian Pallach (Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg)</i>	
<b>Critique of Voice</b> .....	31
The Open Score of Her Face <i>Mieke Bal (Amsterdam)</i>	
<b>Towards a Cognitive Theory of Character</b> .....	53
<i>Willem G. Weststeijn (Amsterdam)</i>	
<b>Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität</b> .....	67
<i>Reinhard Ibler (Marburg)</i>	
<b>«Теснота стихового ряда»</b> .....	85
Семантика и синтаксис <i>Michail Gasparov (Moskau)</i>	
<b>О принципах русского стиха</b> .....	97
<i>Vjačeslav Vs. Ivanov (Moskau, Los Angeles)</i>	
<b>Эстетика тождества и «железный занавес» первого Московского царства</b> .....	111
<i>Marija Virolajnen (St. Petersburg)</i>	
<b>Семантический ореол «локуса»</b> .....	135
Выбор места действия в художественном тексте <i>Tat'jana Civ'jan (Moskau)</i>	

<b>Из истории сонета в русской поэзии XVIII века</b> .....	151
Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета <i>Vladimir Toporov (Moskau)</i>	
<b>Фантазия versus мимезис</b> .....	167
О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории <i>Renate Lachmann (Konstanz)</i>	
<b>„Korinnas Reiz macht mir das Herze wund“</b> .....	187
Zum quasinarrativen Element in Franciszek Dionizy Kniaźnins „Erotica“ (1779) <i>Rolf Fieguth (Fribourg)</i>	
<b>Zur Poetik von Schota Rustaweli</b> .....	219
<i>Winfried Boeder (Oldenburg)</i>	
<b>Литература по ту сторону жанров?</b> .....	231
<i>Igor' Smirnov (Konstanz)</i>	
<b>О поэтике первых переживаний</b> .....	259
<i>Jost van Baak (Groningen)</i>	
<b>Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение</b> .....	277
<i>Aleksandr Ćudakov (Moskau)</i>	
<b>Поэзия как проза</b> .....	299
Нарратор в пушкинской «Полтаве» <i>Lazar Fleishman (Stanford, California)</i>	
<b>Poetry and Prose</b> .....	337
Pushkin's Review of Sainte-Beuve's "Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme" and the Tat'iana of Chapter Eight of "Evgenii Onegin" <i>David M. Bethea (Madison, Wisconsin)</i>	
<b>«Не бось, не бось»</b> .....	353
О народном шиболете в «Капитанской дочке» <i>Natalija Mazur (Moskau)</i>	

<b>Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde</b> .....	365
Einige Thesen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
<b>Где и когда?</b> .....	407
Из комментариев к «Мертвым душам» <i>Jurij Mann (Moskau)</i>	
<b>Сатирический дискурс Гоголя</b> .....	417
<i>Valerij Tjupa (Moskau)</i>	
<b>Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers</b> .....	429
F. M. Dostoevskijs „Belye noči“ <i>Riccardo Nicolosi (Konstanz)</i>	
<b>“Les jeux sont faits”</b> .....	449
Money and Roulette as a Literary Communicative Device in “The Gambler” <i>Boris Christa (Queensland, Australia)</i>	
<b>Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»</b> .....	461
<i>Galina Potapova (St. Petersburg)</i>	
<b>От «говорили» к «как-как-фонии»</b> .....	483
Отчуждение языка в «Даме с собачкой» <i>Peter Alberg Jensen (Stockholm)</i>	
<b>Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau Čechov’scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast’e“</b> .....	499
<i>Matthias Freise (Salzburg, Göttingen)</i>	
<b>Narration als Inquisition</b> .....	513
Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytka. Očerk novejšej inkvizicii“ <i>Erika Greber (München)</i>	
<b>Рождение стиха из духа прозы</b> .....	541
«Комаровские кроки» Анны Ахматовой <i>Roman Timenčik (Jerusalem)</i>	

<b>Кубовый цвет</b> .....	563
Из комментария к словарю Набокова <i>Aleksandr Dolinin (Madison, Wisconsin)</i>	
<b>Подводное золото</b> .....	575
Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова <i>Savely Senderovich, Elena Shvarts (Ithaca, NY)</i>	
<b>Zur Kohärenz modernistischer Texte</b> .....	591
Schulz' „Nemrod (Sklepy cynamonowe)“ <i>Robert Hodel (Hamburg)</i>	
<b>«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого</b> .....	617
К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии <i>Vladislav Skobelev (Samara)</i>	
<b>„Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens</b> .....	631
Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung <i>Rainer Grübel (Oldenburg)</i>	
<b>Пушкин как персонаж лирической поэзии «ленинградского андеграунда»</b> .....	665
<i>Vladimir Markovič (St. Petersburg)</i>	
<b>Das ABC der russischen Katastrophen</b> .....	689
Tat'jana Tolstajas Roman „Kys“ <i>Christine Gölz (Hamburg)</i>	
<b>Schriftenverzeichnis von Wolf Schmid</b> .....	719
<b>Autorinnen und Autoren</b> .....	735

## Поэзия как проза

### Нарратор в пушкинской «Полтаве»

Лазарь Флейшман

*Полтава* и сейчас продолжает, кажется, возбуждать столь же сильное недоумение, какое вызывала у современных Пушкину читателей. Соединение любовно-психологической с историко-политической линией выглядит натянутым; озадачивает соскальзывание в мелодраматизм, с одной стороны, и в преувеличенный патриотический пафос, с другой. Симптоматично, что даже те из современников Пушкина, кто принадлежал к охранительно-консервативному лагерю и не мог не разделять провозглашенную в *Полтаве* историко-политическую платформу, не были удовлетворены поэмой, при том, что вышедший за четыре года до того *Войнаровский* Рылеева, выдвинувший принципиально новое, ощутимо сочувственное изображение Мазепы, был встречен всеобщим восторгом. Не разрешает загадок и эпилог с его контрастом двух эпох — периода, рисуемого в поэме, и времени ее написания («Прошло сто лет...»): стоило ли прибегать к разветвленной новеллистической фабуле для декларирования вывода о том, что забвения избежали лишь дело Петра и созданное им государство? Замечательные труды классиков русского литературоведения, посвященные изучению обстоятельств возникновения и процесса создания *Полтавы*, ее отношения к жанрам романтической поэмы и классицистической эпопеи и ее западноевропейского контекста,<sup>1</sup> рассеять недоумение не смогли. По-

---

<sup>1</sup> См. в первую очередь: *Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над «Полтавой» // *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Ленинград, 1975; *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин // *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные лите-

видимому, ключ к странностям произведения следует искать в других его сторонах.

Мы полагаем, что «двойственность» характеризует не только тематику и композицию поэмы, но и способ повествовательного воплощения их. Новизна метода высказывания проявляется, в сущности, с первых строк первой песни, как только определенно устанавливается, что изложение фабулы осуществляется не «автором», а передоверено отделенному от него и временем, и кругозором лицу. На появление такой «промежуточной» инстанции в зачине *Полтавы* указывают три обстоятельства. Во-первых, само по себе обращение к «настоящему» времени («Богат и славен Кочубей...») в произведении, освещающим далекое историческое прошлое, сигнализирует о том, что функция сообщения поручена особому, отличному от автора, субъекту. Во-вторых, стилистическая окраска начального сегмента (строки 1—15 и далее), в которой находят черты «народно-песенного» строя,<sup>2</sup> отражает деформированность нейтрально-авторской позиции. И, наконец, примечания, с беспрецедентной назойливостью загромождающие уже первый «абзац», устанавливают двойную перспективу, навязывая сопоставление двух различных хронологически-культурных пластов — эпохи, описываемой в тексте в рамках грамматического «настоящего времени», и исторической оценки и верификации сообщаемого с точки зрения эпохи, к которой принадлежит автор.

Художественная функция примечаний к *Полтаве* обратила на себя внимание исследователей. Ю. М. Лотман подчеркнул эффект создания «диалогических» отношений в общей структуре поэмы, создаваемый как этими сносками, так и контрастом между лирическим посвящением, с одной стороны, и всем остальным текстом произведения. Та-

---

ратуры. Ленинград, 1978; *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. Москва, 1957.

<sup>2</sup> См.: *Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над «Полтавой». С. 120. Ср.: *Одинокое В. Г.* Поэтика русских писателей XIX в. и литературный процесс. Новосибирск, 1987. С. 101—103, а также замечания П. В. Анненкова о «простоте народного рассказа» в описании Марии в кн.: *Анненков П. В. А. С. Пушкин.* Материалы для его биографии и оценки произведений. Санкт-Петербург, 1855. С. 195.



кие диалогические отношения, возникающие между его составными частями, явились, по Лотману, средством разрушения традиционной монологичности, свойственной жанру романтической поэмы 1820-х годов.<sup>3</sup>

Эти наблюдения можно дополнить и детализировать. Соотношение примечаний и основного повествования ощутимо не только в плане противостояния «поэзии» и «прозы» — то есть основного текста поэмы и приложения (в виде сносок) к нему, — но и, так сказать, на «микро-уровне». Если первая сноска «Василий Леонтьевич Кочубей, генеральный судья, один из предков нынешних графов» по своему содержанию лишь уточняюще «поддакивала» фразе, содержащейся в первом стихе поэмы — «Богат и славен Кочубей» (подчеркивая заодно временную дистанцию по отношению к ней), то сноска 3, комментирующая заключительное предложение того же первого сегмента («Прекрасной дочерью своей | Гордится старый Кочубей»): «У Кочубея было несколько дочерей; одна из них была замужем за Обидовским, племянником Мазепы. Та, о которой здесь упоминается, называлась Матреной» — радикально усложняла всю нарративную ткань произведения.<sup>4</sup> Контраст между сообщаемым в стиховом тексте и сообщаемым в прозаическом к нему комментарии выражался в нескольких планах, причем роль сноски вовсе не была сведена к подтверждению либо пояснению сообщаемых сведений. Акцентируя расхождение поэтического высказывания и исторической действительности, примечание 3 как бы предостерегало против наивно-доверчивого отношения к содержащейся в повествовании информации. Действительно, Мария еще не названа — это произойдет только через строку, в следующем,

---

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту) // Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960—1990. «Евгений Онегин». Комментарий. Санкт-Петербург, 1995. С. 228—236; Одинокое В. Г. Поэтика русских писателей XIX в. и литературный процесс. С. 106—107. Ср.: Чумаков Ю. Н. Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину» // Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. Санкт-Петербург, 1999. С. 41—51.

<sup>4</sup> Пушкинские тексты приводятся по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Москва; Ленинград, 1937—1949.

втором сегменте, а автор в примечании торопится предупредить, что имя это — вымышлено. Настраивая читателя на скептический лад к сообщаемому в поэтическом повествовании, контраст двух разных «правд» демонстрировал «зазор» между конечным, абстрактным автором произведения и посланным им на сцену лицом, в простодушном прославлении добродетелей Марии в стихах готовым пренебречь «низкой» реальностью. Лицо это выявляет признаки, позволяющие отнести его к такому явлению художественной коммуникации, которое в науке получило название «нарратор».<sup>5</sup>

По мере развертывания текста обнаруживается, что внутри самой речи нарратора может происходить стилистическое «раздвоение». Детали портрета Марии (ст. 17—29) даются в двойном регистре: характеристика героини перебивается сравнениями, заимствованными из народно-поэтического репертуара, причем осуществляется это с особой настойчивостью, цель которой, по-видимому, — создать впечатление, что апологетическая характеристика данного персонажа — не столько плод авторского всеведения, сколько конденсированное выражение народной «молвы». Кульминацией «молвы» и выступает оглушительная новость, увенчивающая сегмент, отведенный на портрет Марии: «За ней сам гетман сватов шлет». Стих этот удостоен очередного авторского примечания (№ 4): «Мазепа в самом деле сватал свою крестницу, но ему отказали». По сравнению с предыдущей сноской (о дочерях Кочубея), оно преследует, казалось бы, в корне противоположную цель: в ней не опровергается, а напротив, подтверждается («в самом деле») сообщаемое нарратором. Но фактически и здесь достигается тот же эффект подрыва безусловной авторитетности стихотворного повествования. Как и в предыдущей сноске, здесь бросается в глаза намерение обогнать, предупредить утверждения нарратора. Ведь и о том, что Мария — крестница Мазепы, и о том, что родители на его

---

<sup>5</sup> Шмид В. Нарратология. Москва, 2003. С. 65—66. Л. С. Сидяков отмечает в *Полтаве* и в *Евгении Онегине* «тенденцию к усилению объективности повествования при сохранении субъективного отношения к его предмету». См.: Сидяков Л. С. «Полтава» и «Евгений Онегин» (К характеристике повествовательной системы исторической поэмы Пушкина) // Пушкин: Исследования и материалы. Ленинград, 1979. Т. 9. С. 114.

сватовство ответили возмущенным отказом, стихотворный текст скажет чуть позже. Создается впечатление, будто автор примечаний соперничает с нарратором в возможности первым преподнести читателю релевантную информацию и стремится довести ее в действительно подлинном, ни чем не искаженном — в отличие от нарратора — виде.

Другой аспект формируемой стихотворным текстом категории нарратора раскрывается в катрене, следующем за фразой о сватовстве Мазепы:

Он стар. Он удручен годами,  
Войной, заботами, трудами;  
Но чувства в нем кипят, и вновь  
Мазепа ведает любовь.

Голос нарратора теперь заметно отличается от предшествующих абзацев: он окрашен точкой зрения самого Мазепы или кого-то близкого к нему, подобно тому, как в предшествующем сегменте его окрашивала позиция, близкая семейству Кочубея. Становится очевидным, что текст нарратора существует не сам по себе, не в чистом, дистиллированном, беспримесном виде, а лишь вкупе с «прибавкой», возведенной то к одному персонажу, то к другому, осложняющей его высказывания элементами внутреннего мира того или иного персонажа. Даже следующий за этим четверостишием и содержащий его своеобразное обобщение кусок (ст. 45—56 — от «Мгновенно сердце молодое» до «И с жизнью лишь его покинет») можно рассматривать, как сентенцию, произносимую либо с точки зрения самого Мазепы, либо с позиции, сочувственной по отношению к сватающемуся старику.<sup>6</sup> По контрасту с таким потенциально-сочувственным отношением, дальнейший текст будет о связи Мазепы с Марией говорить с гораздо большим негодованием, в бескомпромиссно-осуждающем тоне.

Как бы то ни было, высказывания нарратора, при всем различии оттенков его позиции, обнаруживают одну важную общую черту: в них совершенно нет ровной, беспристрастной нейтральности. Нарратору свойственна постоянная мимикрия, последовательные перевоплоще-

---

<sup>6</sup> Сентенцию эту можно отнести к явлению, именуемому в нарратологии «несобственно-прямой речью». Ср.: Шмид В. Нарратология. С. 223.

ния в того или иного изображаемого персонажа или в того или иного наблюдателя, по-разному приближенного к герою. Например, когда о Мазепе говорится:

Но сердца жар уж не остынет  
И с жизнью лишь его покинет —

то в этой уверенной декларации улавливаются черты внутреннего монолога (извне описываемого) героя.

То, что повествовательный голос подвергается «заражению» речью персонажей, демонстрируется и пассажем, сразу следующим за описанием обморока Марии:

Она опомнилась, но снова  
Закрыла очи — и ни слова  
Не говорит. *Отец и мать*  
*Ей сердце ищут успокоить,*  
*Боязнь и горесть разогнать,*  
*Тревогу смутных дум устроить...*

Понятно, что перечень болезненных состояний героини сформулирован с точки зрения заботливых родителей, не ведающих о том, что на самом деле происходит в ее душе, и не подозревающих о возможности сговора «младой преступницы» с гетманом.

Не всегда легко установить «закулисное» происхождение каждой реплики нарратора. Невозможно, например, с уверенностью приписать следующую сентенцию:

Не только первый пух ланит  
Да русы кудри молодые,  
Порой и старца строгий вид,  
Рубцы чела, власы седые  
В воображенье красоты  
Влагают страстные мечты.

— сколько-нибудь определенному индивидуальному персонажу. Словесное выражение такого взгляда немислимо в устах ни родителей Марии, ни ее самой, ни Мазепы. Афоризм как бы повисает в воздухе, претендуя на роль наивно-невинной рефлексии по поводу известия о ночном исчезновении Марии из отчего дома и об обнаружении утром «следа осьми подков». При этом игровая «смещенность» высказыва-

ния сохраняется, сколь ни бесплодны были бы попытки возвести его происхождение к тому или иному конкретному источнику.

Тем знаменательнее факт обретения повествованием открытой, прямолинейной оценочной позиции непосредственно вслед за таким «безличным» афоризмом, — при описании реакции родителей Марии на побег (или похищение) дочери, только что превозносимой как «девица скромная и разумная»:

И вскоре слуха Кочубея  
Коснулась роковая весть:  
Она забыла стыд и честь,  
Она в объятиях злодея!  
Какой позор! Отец и мать  
Молву не смеют понимать.  
Тогда лишь истина явилась  
С своей ужасной наготой.  
Тогда лишь только объяснилась  
Душа преступницы младой.

Такое сгущение оценочных слов несвойственно зрелой поэтике Пушкина. В раннем его творчестве резкая оценочность несла строго определенную *жанровую* функцию и встречалась лишь в политической сатире и лирике. Но за пределами этих жанров такой, как в *Полтаве*, гипертрофии оценочности, не было у него никогда.<sup>7</sup> Понятно, что нарочитая концентрация оценочных высказываний призвана подчеркнуть полное согласие нарратора с реакцией персонажей (Кочубея и его жены) на описываемые происшествия.

Но замечательно, что внутри того же самого сегмента (абзаца) нарратор, только что безоговорочно стоявший на стороне возмущенных родителей Марии, вдруг отходит от проклятий по адресу Мазепы и обнаруживает иную, гораздо более сочувственную (или «понимающую») по отношению к нему позицию, — при том, что Мария заклеимлена как «младая преступница»:

---

<sup>7</sup> «Это самая оценочная поэма Пушкина», — заявляет Лотман. См.: Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту). С. 235.

Тогда лишь стало явно,  
 Зачем бежала своенравно  
 Она семейственных оков, [...]  
 Зачем так тихо за столом  
 Она лишь гетману внимала,  
 Когда беседа ликовала  
 И чаша пенилась вином;  
 Зачем она всегда певала  
 Те песни, кои он слагал,  
 Когда он беден был и мал,  
 Когда молва его не знала;  
 Зачем с неженскою душой  
 Она любила конский строй,  
 И бранный звон литавр, и клики  
 Пред бунчуком и булавой  
 Малороссийского владыки...

Нарраториальный голос пропущен сразу через несколько «фильтров»: и бурное негодование родителей, и их запоздалое осмысление прежде не обращавших на себя внимание особенностей поведения дочери, и странности (в глазах непредвзятого, здравомыслящего наблюдателя) ее восторженного отношения к гетману. Конечное перифрастическое обозначение («Малороссийского владыки») явно тяготеет больше к «слову» Марии и Мазепы, чем к «слову» родителей. Отсюда и заметное смягчение пейоративности. Автор спешит подчеркнуть его, сопроводив стих «Те песни, кои он слагал» собственным примечанием. В этом (5-м) примечании Пушкин говорит: «Предание приписывает Мазепе несколько песен, доньше сохранившихся в памяти народной. Кочубей в своем доносе также упоминает о патриотической думе, будто бы сочиненной Мазепою. Она замечательна не в одном историческом отношении». Вновь «обгоняя» течение повествования (предвосхищая введение в фабулу мотива «доноса Кочубея» и упоминание «песен гетмана» в конце поэмы), сноски эта удостоверяет незаурядную художественную ценность поэтической продукции «злодея».

На этом фоне непосредственно следующий за процитированным сегмент текста вновь поражает усилением оценочности. В сегменте изображен Кочубей, пришедший в ярость и перебирающий формы отщепенца в поисках самой страшной из них.

Богат и славен Кочубей.  
 Довольно у него друзей.

Свою омыть он может славу,  
Он может возмутить Полтаву;  
Внезапно среди его дворца  
Он может мщением отца  
Постигнуть гордого злодея;  
Он может верною рукой  
Вонзить... но замысел иной  
Волнует сердце Кочубея.

Оборванная фраза («Вонзить...»), свидетельствуя и о спонтанности произносимого слова, и о нежелании говорящего выдать свои тайные помыслы, служит неопровержимым доказательством, что приведенный абзац представляет собой несобственно-прямую речь Кочубея. Замечательно, что введена она посредством повторения той самой формулы, с какой начиналась поэма («Богат и славен Кочубей»). Этим не только подтверждается предположение, что автономизация повествователя по отношению к «абстрактному автору» имеет место с самого зачина, но и определенно указывается, чья именно точка зрения лежала в основе того восторженного любования богатством и мощью Кочубея. Установлением параллели с картиной довольства, которой открывалась песнь, новый кусок в варьированном виде проводил все тот же мотив «всемогущества» героя.

Именно сюда, перед тем, как раскрыть «замысел иной», Пушкин решил вставить развернутое авторское отступление («Была та смутная пора» и т. д.). Приостанавливая фабульное изложение, оно еще сильнее отсрочивало сообщение о том, как именно собирается расправиться Кочубей со своим заклятым врагом. Для такого авторского отступления Пушкин решил воспользоваться куском, с которого он начал работу над *Полтавой* и который вводил в текст широкую историческую ретроспекцию. На время прервав излияния нарратора, кусок этот все же сохранял принцип оценочности. Настораживает, однако, в нем тенденция взаимной аннигиляции противостоящих друг другу элементов, подчас и на узком пространстве одного стиха или одной фразы. Сталкиваясь друг с другом в подвижном, релятивистском «конвейере», оценки теряют какую бы то ни было безусловность, «безапелляционность». См., например:

*Венчанный славой бесполезной  
Отважный Карл скользил над бездной.*

— где горделивому «венчанный» противостоит трезво-разочаровывающее «беспольный», а героическому «отважный» — грозное «над бездной». Ср. с тем, как говорится о нетерпеливых молодых оппонентах гетмана:

Так, своеволием пылая,  
Роптала юность удалая,  
Опасных алча перемен [...]

Эпитет «удалая» произнесен как бы лагерем, глубоко симпатизирующим порывам «юности», а определение «опасных», наоборот, появляется с целью ее удержать и предостеречь. Или — о Мазепе — после вставного рассказа о молодом казаке, доставившем донос в Москву:

Грозу не чуя между тем,  
Неужасаемый ничем,  
Мазепа козни продолжает.  
С ним *полномощный* езуит  
Мятеж народный учреждает  
И *шаткой* трон ему сулит.

— где архаизированное «полномощный», с одной стороны, и скептически-неуверенное «шаткой» — с другой, вступают в ироническую конфронтацию. Иллюзия ясно и твердо выраженной авторской позиции, вызываемая соблюдением принципа оценочности, разрушается введением отрезвляющих «антител», обусловленным молниеносной сменой точки зрения.

В *двойном* оценочном освещении в историческом отступлении заходит и разговор о Мазепе. С одной стороны:

Друзья кровавой старины  
Народной чаяли войны [...]  
Вокруг Мазепы раздавался  
Мятежный крик: пора, пора!  
Но старый гетман оставался  
Послушным подданным Петра.  
Храня суровость обычайну,  
Спокойно ведал он Украйну,  
Молве, казалось, не внимал  
И равнодушно пировал.



А с другой — вводится столь же яркое, как приведенный портрет спокойного, властного, беспредельно лояльного Москве «старого гетмана», описание зреющей против него оппозиции «юношей»:

Он изнемог; он слишком стар;  
Труды и годы угасили  
В нем прежний деятельный жар.  
Зачем дрожащею рукою  
Еще он носит булаву?

Однако оказывается, что ни одна из двух этих версий изображения Мазепы не точна, и им обеим противостоит «суммирующий» комментарий, из коего явствует, что неколебимая верность царю и решительный отказ польститься на любые искушения «юношей» — не более, чем лицемерная маска, скрывающая коварное двуличие и цинизм.

При этом границы между сегментами разных сюжетных уровней оказываются размытыми. То, что вторглось в повествование, как авторская внефабульная вставка, незаметно преобразуется в «текст нарратора» (вернувшегося к изложению фабульной интриги), а историографический экскурс столь же плавно перетекает в подробное описание душевного мира персонажа — Мазепы. С нарратором происходят странные метаморфозы. С одной стороны, он подхватывает «авторский» текст (каковым выглядело историографическое отступление), узурпирует его, подчиняя собственной стилистике. А с другой — стукот страстных, гневных филиппик и пейоративных характеристик гетмана, достигающих кульминации к концу фрагмента («Что он не ведает святыни» и т. д.), заставляет на фоне следующего за тем «абзаца» заподозрить, что чрезмерная их эмоциональность вызвана непосредственным соседством со злобными размышлениями о Мазепе Кочубея. Очевидно, речь нарратора и здесь дана не в чистом виде, а, так сказать, в предвосхищении воздействия на нее одного-единственного лица, способного разгадать истинную сущность Мазепы, — смертельного его врага Кочубея. И все это служит цели обоснования той страшной кары, которую со свирепым сладострастием задумал Кочубей для крестника и губителя своей дочери.

Для большей убедительности мысли Кочубея даны в форме прямой речи, обособленной от сегмента, находившегося в ведении «нарратора». Из общей повествовательной ткани они четко выделены закавыченной цитатой. Она служит окончательным подтверждением, что

своей прозорливостью относительно истинной, предательской, злодейской сущности Мазепы (только притворявшегося «послушным подданным Петра») нарратор оказывается целиком обязанным не исторической ретроспекции (на что, казалось бы, намекало «авторское» отступление), но исключительной, безграничной, беспощадной пронизательности Кочубея, сумевшего вовремя разгадать («проникнуть») тщательно замаскировавшегося коварного врага. Впрочем, уже через абзац уясняется, что и «проникать» особой надобности Кочубею не было, так как оба непримиримых врага — с далеких дней — ближайшие боевые друзья, причем

Пред Кочубеем гетман скрытный  
 Души мятежной, ненасытной  
 Отчасти бездну открывал  
 И о грядущих измененьях,  
 Переговорах, возмущеньях  
 В речах неясных намекал.

Более того, в плане характерологическом Кочубей предстает в некотором роде двойником Мазепы: наряду с мстительностью, жестокостью, садистским предвкушением мук «в руках московских палачей», уготовляемых врагу, ему свойственна та же степень вероломного лицемерия и скрытности, которая столь сильно возмущала нарратора в гетмане.

Сообщив о Кочубее, что «предприимчивую злобу | Он крепко в сердце затаил», нарратор способ цитирования речи персонажа избирает, как бы приспособиваясь к его поведению. Происходит это в форме сочетания «косвенной» и «прямой» речи, причем интерференция совершается в рамках фрагмента, отграниченного кавычками (как если бы это было дословным воспроизведением прямой речи):

«В бессильной горести, ко гробу  
 Теперь он мысли устремил.  
 Он зла Мазепе не желает;  
 Всему виновна дочь одна.  
 Но он и дочери прощает:  
 Пусть богу даст ответ она,  
 Покрыв семью своим позором,  
 Забыв и небо и закон...»

Такое явление В. Шмид называет «свободной косвенной речью».<sup>8</sup> Находится оно в разительном контрасте с предыдущим случаем непосредственного «цитирования» слов того же Кочубея, выдержанным во вполне традиционном духе («Нет, дерзкий хищник, нет, губитель!» и т. д.). Зачем же Пушкину вдруг понадобилось свернуть от прямой к «свободной косвенной» речи? Очевидно, целью его было усилить одновременно два разных аспекта цитируемого «слова» — и его аутентичность (что удостоверялось кавычками), и неадекватность, притворность заявляемого (что выражено было использованием 3-го лица). Явление это можно трактовать и в ином, столь же внутренне-противоречивом, плане — и как максимальное приближение нарратора к заявляемой героем позиции (точность передачи ее — в кавычках), и как стремление снять с себя ответственность за произносимое (переключив его в форму 3-го лица).

Симптоматично, что тот же прием свободной косвенной речи Пушкин употребляет и по отношению к антагонисту Кочубея — Мазепе. Происходит это при сообщении о письме, посланном Мазепой Петру в ответ на известие о полученном в Москве доносе. Письмо приводится в кавычках, но текст опять-таки поставлен в 3-м лице.

Мазепа, в горести притворной,  
К царю возносит глас покорный.  
«И знает бог, и видит свет:  
Он, бедный гетман, двадцать лет  
Царю служил душою верной...»

И все же наиболее возмутительные (с точки зрения автора) строки в этом обращении к царю — требование расправы с доносчиками — вынесены за пределы «цитируемой речи», раскавычены и перепоручены гневному нарратору:

И с кровавыми слезами,  
В холодной дерзости своей,  
Их казни требует злодей...

---

<sup>8</sup> Шмид В. Нарратология. С. 219.

Как ранее в примере с Кочубеем, так и теперь в случае с Мазепой в тексте контрастно сопоставлены две заковыченных тирады героя, в одной из коих (послание к Петру) — свободная косвенная, а в другой (внутренний монолог) — прямая речь с восстановленным 1-м лицом:

Он говорит: «В неравный спор  
Зачем вступает сей безумец?  
Он сам, надменный вольнодумец,  
Сам точит на себя топор.  
Куда бежит, зажавши вежды?  
На чем он основал надежды?  
Или... но дочери любовь  
Главы отцовской не искупит.  
Любовник гетману уступит,  
*Не то моя прольется кровь*».

Тот факт, что Пушкин *дважды* прибегает к столкновению двух контрастных разновидностей «цитируемого высказывания», апробируя такой подход в отношении каждого из антагонистов, свидетельствует об осознанности использования данной нарративной стратегии, задача которой — в отделении в речи персонажа (публичной или внутренней) действительного и подлинного от фальшивого и лицемерного.

Наряду с различными градациям адекватности воспроизведения прямой речи героев обыгрываются в тексте и разнообразные формы эмфатичности высказываний нарратора. Последний берет на себя функцию оценивания и комментирования персонажей и проявляет исключительно высокую степень пристрастности, эмоциональной вовлеченности в события.

Чьей казни?.. старец непреклонный!  
Чья дочь в объятиях его?

— откликается потрясенный и разгневанный нарратор на свое собственное сообщение о требовании казни Кочубея, выдвинутом в письме Мазепы к Петру. Негодующая эта реплика адресована не непосредственно персонажу (как можно было бы ожидать из-за восклицания «старец непреклонный!»), а как бы «поверх его». Причина этого раскрывается ремаркой:

Но хладно сердца своего  
Он заглушает ропот сонный.

Так уясняется, что эмоциональные реплики, вопросы и восклицания нарратора содержат намек на действительные или гипотетические укоры совести самого Мазепы, если не прямо воспроизводят их. Тогда сразу следующую за этим цитату можно расценивать, как продолжение все того же внутреннего монолога, как выражение того же «сонного ропота» персонажа:

Он говорит: «В неравный спор  
Зачем вступает сей безумец? [...]»

Вся тирада, посвященная реакции Мазепы на весть о доносе и охватывающая два «абзаца» (строки 405—461), состоит, таким образом, из трех различных речевых пластов: а) свободная косвенная речь («И знает бог, и видит мир»); б) укоряющий комментарий нарратора, заодно сообщающий о «сонном ропоте сердца» (или попытке его усыпить); в) прямая речь гетмана, выступающая своего рода «ответом» на эти укоры собственной совести. Трем различным методам речевого портретирования персонажа соответствует разная степень дистанцированности нарратора от своего героя.

Поведав круг мыслей гетмана, нарратор обращается к героине и дает характеристику ее поведения со столь же горячей заинтересованностью и страстным осуждением, какие проявились в только что разобранном речевом портрете Мазепы. Но и на сей раз речь его лишена гомогенности и распадается на разные пласты. *Один* из них фигурирует как непосредственная адресация нарратора к Марии, его попытка побудить ее вовремя «одуматься»:

Мария, бедная Мария,  
Краса черкасских дочерей!  
Не знаешь ты, какого змия  
Ласкаешь на груди своей.

За несколько лет до *Полтавы* Пушкин употребил сходный прием в 3-й главе *Евгения Онегина*, предварив письмо Татьяны, в контексте «металитературного» отступления (противопоставления старинных и новейших романов), предостережением игриво-пародийного характера:

Татьяна, милая Татьяна!  
С тобой теперь я слезы лью;  
Ты в руки модного тирана  
Уж отдала судьбу свою.

Понятно, что и в *Полтаве* подобное прямое обращение к героине не могло восприниматься вне стилизаторского налета. А в *другом* тот же нарратор, со столь же бурным негодованием отрешивается от героини («Что стыд Марии? что молва?»), чтобы подготовить читателя к известию о том, что «уж узнала вся Украина», но что остается неизвестным, «кубийственной тайной» — для Марии.

Не ограничиваясь разнообразием экспериментов с формами организации речевой характеристики нарратора, Пушкин решил воспользоваться в *Полтаве* и чисто-драматическими сценами. Удельный вес их здесь значительно больше, чем в *Бахчисарайском фонтане* и *Цыганах*, уже хотя бы из-за того, что в общей структуре произведения столь существенная роль была предоставлена нарратору. Поминутно оценивающий поступки и скрытые мотивы своих героев, активно проявляющий себя и откликающийся на излагаемые события нарратор в драматизированных сценах второй песни внезапно отодвинут в сторону и низведен на статус бессловесного, молчаливого созерцателя. Но и в моменты его возвращения в текст полномочия его ныне несколько ослаблены. Это бросается в глаза в сегменте, следующем за сценой допроса и пытки Кочубея<sup>9</sup> и за изображением сладко спящей, ни о чем не подозревающей Марии. Сегмент начинается вторичным проведением пейзажного пассажа («Тиха украинская ночь», стих 286 и далее), где мыслям узника Кочубея, переданным при первом проведении этого пассажа, противопоставлены переживания Мазепы. Функция нарратора теперь кажется сведенной к беспристрастной регистрации происходящего, а моральная оценка и суд целиком вверенными окружающему ландшафту:

Но мрачны странные мечты  
 В душе Мазепы: звезды ночи,  
 Как обвинительные очи,  
 За ним насмешливо глядят,  
 И тополи, стеснившись в ряд,

<sup>9</sup> Изображение самой пытки опущено повествователем (так же, как «отменена» подобная сцена и при допросе «башкирца» в *Капитанской дочке*, VIII, 1, 318—319). Оно заменено восклицанием: «О, ночь мучений!», объединяющим нарратора и персонажа.

*Качая тихо головою,  
Как судьбы, шепчут меж собою.  
И летней, теплой ночи тьма  
Душна, как черная тюрьма.*

В продолжении пассажа все отчетливее обнаруживается, что этот бесстрастный голос нарратора вбирает в себя мысли Мазепы, причем демонические, злодейские черты в герое, столь настойчиво подчеркнутые в первой песни, сейчас — накануне казни — умеряются изображением терзающих героя угрызений совести. Кульминации такой поворот в развертывании психологического анализа Мазепы достигает в строках о его реакции на «слабый крик... невнятный крик» (крик Кочубея, подвергаемого пытке), услышанный из крепости, и о воспоминаниях юности, вызванных происходящим:

*И на протяжный слабый крик  
Другим отвечивал — тем криком,  
Которым он в весельи диком  
Поля сраженья оглашал,  
Когда с Забелой, с Гамалеем,  
И — с ним... и с этим Кочубеем  
Он в бранном пламени скакал.*

Перенесение центра тяжести с прямолинейных суждений на более сдержанное, объективированное изображение характеризует и сцену казни. Прозрачная категоричность выражения нравственной позиции исчезает, при том, что уровень «присутствия» повествователя остается прежним. При этом возникает впечатление, что самому нарратору невдомек, до какой степени полон противоречий процесс наблюдения и описания им повествуемого эпизода. С одной стороны, он кажется радостно любующимся праздничным возбуждением толпы, с нетерпением предвкушающей красочное зрелище: «Толпы кипят. Сердца трепещут». Перекликается с этим и поведение палача на помосте:

*По нем гуляет, веселится  
Палач и алчно жертвы ждет;  
То в руки белые берет,  
Играючи, топор тяжелый,  
То шутит с чернию веселой.  
В гремучий говор все слилось:  
Крик женский, брань, и смех, и ропот.*

При появлении телеги с Кочубеем и Искрой толпу, однако, словно подменило:

[...] В тревоге  
Все взоры обратились к ней.

— и

За упокой души несчастных  
Безмолвно молится народ,  
Страдальцы за врагов [...].<sup>10</sup>

Последнее определение — «страдальцы за врагов» — вводит в пределах речи повествователя иную перспективу: «слово» зрителей («толпы») — пусть и испытывающих христианское сострадание, но несколько не сомневающих ни в преступлении, совершенном жертвами («враги»), ни в оправданности и законности жестокой кары. «Слово» толпы оказывается чисто ситуативным, оно целиком привязано к данному единичному моменту. При этом остается гадать, чем оно обусловлено — полнотой ли искренней эмоциональной реакции или же ритуальной предрешенностью поведения. Как бы то ни было, воссоздаваемое нарратором отношение «толпы» вступает в явное противоречие с его собственным, здесь же данным, определением Кочубея как «безвинного». Фабульная проблематичность этого эпитета обострена тем обстоятельством, что он проецируется на сцену допроса и пытки, на «ночь мучений». Правда, определение «безвинный» не столько восходит к самому нарратору, сколько, по всей видимости, отражает мысль о собственной судьбе сидящего в телеге героя — недаром его

<sup>10</sup> Сопоставление с поразившей воображение Пушкина сценой казни в рылеевском *Войнаровском*, показанной через воспоминания Мазепы: «„Вот, вот они!.. При них палач!“ | — Он говорил, дрожа от страху — | „Вот их взвели уже на плаху, | Кругом стенания и плач... | Готов уж исполнитель муки; | Вот засучил он рукава, | Вот взял уже секиру в руки... | Вот покатила голова... | И вот другая! Все трепещут! | Смотри, как страшно очи блещут!..“» ярко показывает, сколь безмерно усложнено изображение в *Полтаве* присутствием нарратора. (Цит. по изданию: *Рылеев К.* Полн. собр. соч. / Ред., предисл. и примеч. Ю. Г. Оксмана. Вступ. ст. В. Гофмана. Ленинград, 1934. С. 227.)



характеристика несколько разнится с характеристикой находящегося рядом его товарища:

В ней, с миром, с небом примиренный,  
Могущей верой укрепленный,  
Сидел безвинный Кочубей,  
С ним Искра тихой, равнодушный,  
Как агнец, жребию послушный.

Многообразие и изменчивость повествовательных прерогатив нарратора проявляются и в том, сколь различно он может толковать, казалось бы, одну и ту же деталь. Так физическое состояние тишины, воцарившейся в поле, представлено поначалу, как «безмолвная молитва» толпы, а затем, после восшествия Кочубея на плаху, просто как напряженное ожидание — «Как будто в гробе, тьмы людей | Молчат». Перед нами — разные степени осведомленности нарратора, или, говоря иначе, разные уровни сведения его функций к объективной фиксации факта.

Но и в занятой нарратором позиции чистого регистрирования деталей косвенно выражено его отношение к описываемому. См., например:

Свершилась казнь. Народ беспечный  
Идет, рассыпавшись, домой  
И про свои заботы вечны  
Уже толкует меж собой.

Пронзительный смысл этого беглого замечания состоит в утверждении непрочности и мимолетности сочувствия «страдальцам» со стороны толпы.

Конец второй песни обыгрывает параллели с мотивами первой песни. Таинственное исчезновение Марии после казни Кочубея (с неясно-тревожными намеками: «Все было пеною покрыто, | В крови, растеряно, избито») фигурирует как второй ее «побег», параллельный описанному в начале поэмы. Концовка второй песни («И мать одна во мрак изгнанья | Умчала горе с нищетой») образует иронический отзвук зачина первой («Богат и славен Кочубей»).

Тем более странно выглядят вступительные строки песни третьей:

Души глубокая печаль  
 Стремиться дерзновенно в даль  
 Вождю Украины не мешает.

Законченный злодей, гнусный развратник, закоренелый лжец, виновник гибели старого друга, не вызывавший, кажется, ничего кроме отращения и благородного негодования, внезапно удостоен уважительно-серьезной, едва ли не воодушевленно-апологетической характеристики. Последняя, впрочем, мгновенно исчезает, как только нарратор переходит к притворной болезни Мазепы:

Он, окружась толпой врачей,  
 На ложе мнимого мученья  
 Стоная молит исцеленья.  
 Плоды страстей, войны, трудов,  
 Болезни, дряхлость и печали,  
 Предтечи смерти, приковали  
 Его к одру. Уже готов  
 Он скоро бренный мир оставить;  
 Святой обряд он хочет править.  
 Он архипастыря зовет  
 К одру сомнительной кончины,  
 И на коварные седины  
 Елей таинственный течет.

В то время, как «*мнимое мученье*» и «*сомнительная кончина*» недвусмысленно указывают на саркастическое, гневно-разоблачительное отношение нарратора к лицемерным уловкам своего героя, процитированный пассаж включает в себе и добросовестное изложение (лживых) уверений Мазепы («Предтечи смерти приковали | Его к одру» и т. п.). Происходит взаимопроникновение резко-негативной по отношению к своему герою позиции нарратора и несобственно-прямой речи персонажа, стремящегося внушить другим определенную, правдоподобную версию своего физического состояния. Механизм упрощенно-«плакатного» изображения Мазепы сталкивается с завуалированным, «подводным» разрушением его. Можно сказать, что «двуличие», «лицемерие» поминутно меняющего позицию нарратора образует своеобразную параллель поведению героя, как оно описано в данном куске.

Убедительный пример нестабильности позиции нарратора, представляют и строки:

Пламя пышет,  
Встает кровавая заря  
Войны народной. —

заставляющие предполагать, что «заря» была долгожданным событием для него самого. Между тем, действительный политический контекст, к которому это обозначение принадлежит, подготовлен строками первой песни:

Украина глухо волновалась.  
Давно в ней искра разгоралась.  
Друзья кровавой старины  
Народной чаяли войны.

— где не только самый термин «народная война»<sup>11</sup>, но и эпитет «*кровавая* старина» создают прямую перекличку с цитируемой фразой.<sup>12</sup> Ясно поэтому, что «народная война» в третьей песни — не слово нарратора, а «цитата», восходящая к «друзьям кровавой старины».

Не менее «стереоскопическим» оказывается эффект стилистической игры, сопровождающей описание срочных мер, провозглашенных Москвой в ответ на известие о переходе Мазепы на сторону Карла. Фраза «Кто опишет | Негодованье, гнев Петра?» выглядит не более, чем риторическим вопросом, означающим всего лишь, что гнев монарха не поддается никакому описанию. Но в сноске 26 Пушкин дает пространную цитату из *Журнала Петра Великого*, в которой скрупулезно перечисляются все предпринятые царем шаги, — которые сразу вслед за этим приводятся и в стихотворном тексте. С точки зрения своей содержательности, обширная цитата в сноске оказывается не более, чем «тавтологией», — достаточно было бы и простой библиографической ссылки на источник. Она предварена фразой, направ-

---

<sup>11</sup> Историк Бантыш-Каменский употреблял гораздо более осторожные термины — «царствовавшее тогда беспокойство на Украине», «возникшее смятение в Малой России». См.: *Бантыш-Каменский Д. Н. История Малой России, со времен присоединения оной к Российскому государству при Царе Алексее Михайловиче, с кратким обозрением первобытного состояния сего края*. Москва, 1822. Ч. 3. С. 133.

<sup>12</sup> Спустя несколько строк эта же «народная война» получит, в связи с упоминанием о казни Чечеля, совсем иное определение: «бунт осиротелый».

ленной на то, чтобы удостоверить восхищение автора шагами Петра: «Сильные меры, принятые Петром с обыкновенной его быстротой и энергией, удержали Украину в повиновении».

Этой благонамеренности соответствует умилительная картина в стихотворном тексте:

С берегов пустынных Енисея  
Семейства Искры, Кочубея  
Поспешно призваны Петром.  
Он с ними слезы проливает.  
Он их, лаская, осыпает  
И новой честью, и добром.

— нисколько, при всей «благополучности» развязки, не снимающей недоумения, вызванного сопоставлением с событиями второй песни. Трогательное (и «поспешное») проявление человечности вождя вставлено в ряд государственных акций, продиктованных политическими расчетами:

Гремит анафема в соборах;  
Мазепы лик терзает кат.  
На шумной раде, в вольных спорах  
Другого гетмана творят.

Книга Бантыша-Каменского не могла оставить у Пушкина ни малейших иллюзий относительно свободы волеизъявления и стихийности («вольные споры») при избрании Скоропадского. Не могли укрыться от его саркастического взгляда и те колебания и опаска, с которой Скоропадский принял, под давлением московских властей, «сотворение» его гетманом.<sup>13</sup> Исход русско-шведской войны был далеко не ясен, и новый гетман никакого восторга от неожиданного возвышения не испытывал.

Именно для контраста с многочисленными проявлениями в поэме неустойчивой семантико-стилистической позиции нарратора и введен эпизод, посвященный Полтавской битве. В нем Пушкину нужно было общей «колеблющейся» ткани повествования противопоставить ос-

---

<sup>13</sup> *Бантыш-Каменский Д. Н.* История Малой России. Ч. 4. С. 2—5.

тров незыблемой твердости, упрощенной прямолинейности абсолютных оценок и принципов. Отделение нарратора от автора соблюдается и здесь, и оно снова обеспечивается средствами стилизации. Но, в отличие от всего остального текста, архаизация повествования, воспроизведение политико-моральных ценностей и представлений петровской эпохи облечены здесь в строго определенные жанровые черты, вобрав в себя безнадежно скомпрометированные к концу 1820-х годов приемы «торжественной оды» и эпопеи. Они несли с собой предельное «упрощение» как развернутой в тексте стилистической игры, так и формулируемой им политической позиции. Было бы, однако, ошибкой придавать этому куску центральное значение — в контексте поэмы в целом батальный эпизод представлял собой лишь полифонически детерминированную модификацию беспрерывно блуждающей в тексте, бесконечно изменчивой, «хамелеонообразной» речевой маски нарратора.

Этот кусок понадобился и в чисто композиционных целях — для создания эффектного контраста к драматизированной сцене ночной беседы Мазепы и Орлика перед битвой. В ней гетман, томимый предчувствиями проигрыша, признается в роковой ошибке, совершенной в результате ложного политического выбора. Оглашенный в его исповеди роковой случай, ставший на всю жизнь причиной утаенной вражды с царем и сделавший сложившуюся ситуацию трагически безысходной, до крайности сужает конфликт: дело, оказывается, сводится к личной ненависти и оскорблению, нанесенному московским царем («Царь, вспыхнув, чашу уронил | И за усы мои седые | Меня с угрозой ухватил»), а не к большим национально-историческим или политико-этическим коллизиям. Пушкин позднее отстаивал психологическую правомерность такого объяснения (<Возражение критикам «Полтавы»>, 1830; XI, 164—165). Но, конечно, подчеркивание «сниженности» или «ничтожности» — и именно «накануне» Полтавской битвы — нужно ему было для усиления композиционного контраста. То, что двигали поэтом потребности сюжетно-конструктивного характера, а вовсе не отвлеченные домыслы (либо, с другой стороны, стремление к исторической точности), доказывается сравнением с тем, как данный эпизод освещался в главном для него (и большинства его современников) источнике сведений о Мазепе — в книге Бантыша-Каменского. «Начало измены и бесславия Мазепы» историк возвел именно к этому

эпизоду, причем ясно указал, что столкновение возникло из-за намерения царя урезать автономию Малой России.<sup>14</sup>

Механизм последовательного сопоставления противоречивых стилистических пластов обнаруживается даже в разделе поэмы, который кажется совершенно к этому непригодным, — в батальном эпизоде, предполагавшем безусловную монолитность идеологической и художественной позиции говорящего. Более того, проявляется этот механизм в тот триумфальный момент сражения, когда эмоциональное участие нарратора в описываемом событии достигает кульминации, получая выражение в местоимении «мы»:

Но близок, близок миг победы.  
Ура! мы ломим; гнутся шведы.  
О славный час! о славный вид!  
Еще напор — и враг бежит.

Появление этого местоимения в повествовании не только свидетельствует о полном единстве взглядов говорящего и государственных интересов, как последние воплощены Петром, но и обусловлено презумпцией непосредственного присутствия на описываемом месте, при описываемых событиях. Казалось бы — никаких «разноречий» между нарратором и «автором» при таком ликующем «мы» не следует и ожидать.

---

<sup>14</sup> Сославшись на «словесное предание», а также на Вольтера, Бантыш-Каменский сообщает: «Повествуют, будто Государь объявил ему однажды за обеденным столом о своем желании преобразовать Козаков в регулярное войско и ввести в Украину Российские обычаи. Мазепа стал оспаривать сие намерение, говоря, что еще не время тревожить Малороссиян. Петр назвал его изменником и, схватив за усы, произнес следующие слова: *нет, пора уже мне за вас приняться. От сего возродилось негодование в Предводителе Козаков, а от негодования последовала измена*». И хотя историк отрицает достоверность этого показания, а, с другой стороны, заявляет, что, даже если Петр такое намерение, действительно, питал, это все равно не оправдывало бы предательства, — не подлежит сомнению, что его рассуждения были продиктованы (отчасти в силу цензурных условий) желанием умалить значение попыток Петра поправить украинские вольности задолго до войны со Швецией и принизить стремление Мазепы отстоять независимость края. См.: *Бантыш-Каменский Д. Н. История Малой России. Ч. 3. С. 78—79.*

Между тем с экзальтированной позицией нарратора стихотворного текста поэмы Пушкин сталкивает в гражданском отношении безупречно тождественную, но стилистически отличную позицию, формулируемую в примечании 32: «Благодаря прекрасным распоряжениям и действиям кн.[язя] Меншикова, участь главного сражения была решена заранее. Дело не продолжалось и двух часов. *Ибо* (сказано в Журн[але] Петра Великого) *непобедимые господа шведы скоро хребет свой показали, и от наших войск вся неприятельская армия весьма опрокинута*. Петр впоследствии времени многое прощал Данилычу за услуги, оказанные в сей день генералом кн.[язем] Меншиковым». Очевидно, что сноски эта имеет чисто стилистическое задание. Если бы не упорное стремление Пушкина к стилистической игре, сама по себе информация, заключенная в примечании, нимало не оправдывала бы его появление. Чем насущнее ощущалась поэтом необходимость во введении в текст славословия, выдержанного в духе ломоносовской торжественной оды<sup>15</sup> и эпопеи<sup>16</sup>, тем острее была надобность и в прозаическом «противовесе» высоким жанрам, причем в противовесе столь же отдаленном от художественных норм пушкинской эпохи, сколь анахронистичными выглядели тогда эти поэтические жанры. Ссылкой на цитату из *Журнала* игра в авторском примечании не ограничивается; она осложнена элементами несобственно-прямой речи Петра, в которой с лукавой, комической скрупулезностью контрастно сталкиваются обозначения, отражающие два разных, полярно противоположных отношения царя к Меншикову: приватно-фамильярное (Данилыч) и официальное (генерал кн. Меншиков). Так прямолинейный одический ме-

---

<sup>15</sup> Упомянув об устойчиво-отрицательном отношении Пушкина к Ломоносову и одической традиции, Гуковский заявляет: «Утверждение такой традиции в творчестве Пушкина 1828 года неожиданно и невероятно». См.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 103; ср.: *Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над «Полтавой». С. 119—120; *Коплан Б. И.* Полтавский бой Пушкина и оды Ломоносова // Пушкин и его современники. Ленинград, 1930. Вып. 38—39. С. 113—121.

<sup>16</sup> *Соколов А. Н.* «Полтава» Пушкина и «Петриады» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Москва; Ленинград, 1939. Т. 4—5. С. 57—90.

тод описания подвергается разнообразным формам стилистической игры.

Из третьей песни новеллистическая линия поначалу кажется безвозвратно изгнанной переключением повествования на батальную панораму. Возвращение ее совершается ступенчато, в виде нескольких сигналов в тексте, предшествующих появлению героини и ее последней беседе с возлюбленным. *Во-первых* — в прямой речи Мазепы: в разговоре с Орликом накануне Полтавской битвы, раскаиваясь в решении вступить в союз с Карлом, Мазепа дает своему выбору странное объяснение:

Был ослеплен его отвагой  
И беглым счастьем побед,  
*Как дева робкая.*

Как справедливо отметил Д. Д. Благой, это сравнение представляет собой завуалированную отсылку к «ослеплению» Марии личностью Мазепы.<sup>17</sup> Ср. в первой песни:

Что для нее мирские пени  
[...]  
Когда с ней гетман забывает  
Судьбы своей и труд, и шум,  
Иль тайны смелых, грозных дум  
Ей, *деве робкой*, открывает?

При этом, конечно, остается гадать, действительно ли — для Пушкина — Мария «робка» или такая квалификация нужна гетману, чтобы подчеркнуть контраст между «девой» и его «смелыми думами», в одном случае, и глубину своего падения, в другом.

*Вторым* моментом, предвосхищающим возвращение Марии в фабулу поэмы, является текст нарратора: эпизод с покушением на гетмана молодого казака в разгар Полтавской битвы. Войнаровский сражает его прежде, чем тот успевает приблизиться с саблей к Мазепе. Этот фабульный момент изображает, так сказать, «предательство» (совершаемое молодым казаком) внутри «предательства» (измены Мазепы

---

<sup>17</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). Москва, 1967. С. 288.



Петру). То, что данный эпизодический персонаж — тот же самый казак, который фигурировал во «вставке» в первой песне, описывавшей отправку доноса Кочубея в Москву, становится очевидным по концовке этой сцены:

Был мрачен помертвелый лик,  
И имя нежное Марии  
Чуть лепетал еще язык.

Но и *третье*, наиболее развернутое из этих «предварительных» проведений темы Марии в фабуле 3-й песни, дано опосредствованно, через описание опустелого, заброшенного хутора, вдруг узнанного Мазепой во время побега его с Карлом после поражения под Полтавой. Сообщено это в форме адресации нарратора к герою:

Святой невинности губитель!  
Узнал ли ты сию обитель,  
Сей дом, веселый прежде дом,  
Где ты, вином разгоряченный,  
Семьей счастливой окруженный,  
Шутил бывало за столом?  
Узнал ли ты приют укромный,  
Где мирный ангел обитал,  
И сад, откуда ночью темной  
Ты вывел в степь... Узнал, узнал!

— в которой отчий дом Марии прямо не назван, а лишь констатируется его «узнавание» персонажем. Описание совместного бегства Мазепы с Карлом вообще дано, как смутное воспоминание какой-то прежней истории (собственно, той самой фабульной линии, которая образует стержень всей *Полтавы*). В нарраториальном тексте при этом всплывают аллюзии на восклицания матери. Ср.: «Невинной крестницы своей» (в первой песне) и «Святой невинности губитель» (здесь); или: «Спаси отца, будь ангел нам» (свидание с дочерью перед казнью Кочубея) и «Узнал ли ты приют укромный, | Где мирный ангел обитал?» Попутно сцена побега сообщает нам другую, ранее «опущенную» (не увиденную или не описанную — «Никто не знал, когда и как | Она сокрылась...») половину эпизода похищения Марии в самом начале поэмы. Будучи оформленным, как прямое обращение нарратора к герою («Святой невинности губитель!»), кусок этот на деле приобретает оттенок укоров *внутреннего голоса*, терзаемой совести зло-

дея. Между этим внутренним голосом и голосом нарратора устанавливается диалог. В ходе его, несмотря на то, что нарратор удерживает имя (Мария), герой отгадывает, о ком идет речь («Узнал, узнал!»). Эллипсис знаменует собой переход к последнему драматизированному эпизоду в тексте — встрече Мазепы и неожиданно оказавшейся на родном пепелище Марии.

Сцена эта представляет собой, в сущности, монолог героини, тогда как реплики Мазепы редуцированы до кратких восклицаний, вводящих или перебивающих этот монолог. Речь безумной Марии в сжатом виде излагает «смещенную» версию основных событий фабулы: бегство вместе с Мазепой, описанное в первой части, представлено, как побег, который предстоит «сегодня», гибель отца и его седая голова объявлены плодом «злоречья» матери, а казнь аттестована, как «праздник». Особенную пронзительность этим метаморфозам должен был создавать упомянутый в черновых рукописях мотив родительского благословения на свадьбу при отрицании тождества жениха и крестного отца:

Сегодня свадьба — разрешили  
Идет невеста под <венец>  
Отец и мать <меня> простили  
Жених не крестный мой отец. (V, 300)

Последнее исчезновение Марии — вслед за ночным разговором — образует параллель мотиву ее бегства с возлюбленным в песни первой. Ср.:

И с диким смехом завизжала,  
И легче серны молодой  
Она вспрыгнула, побежала  
И скрылась в темноте ночной.

— и:

Не серна под утес уходит,  
Орла послыша тяжкий лет;  
Одна в снях невеста бродит,  
Трепещет и решенья ждет.

— и, по наблюдению Д. Д. Благого, может расцениваться, как «третий» побег героини в поэме: после «похищения», состоявшегося в

первой песни, и исчезновения, происшедшего вслед за казнью, во второй.<sup>18</sup>

Финальный эпизод с безумной Марией восстанавливает утраченное, казалось бы, в третьей песни равновесие между «историко-политической» и «новеллистической» линиями поэмы. То, что автор стремился к их полифоническому переплетению, доказывается «эпilogом» (заключительным куском, начинающимся стихом «Прошло сто лет»). Смысл этого эпилога не сводится к вынесению конечного авторского вердикта, к выражению Пушкиным утверждения об абсолютной исторической правоте дела Петра («Лишь ты воздвиг, герой Полтавы, | Огромный памятник себе»). Он строится на противопоставлении темы «огромного памятника» различным и разнообразным проведением мотива «памяти» в приложении к судьбе остальных действующих лиц поэмы. Как и ранее, в концовках (эпilogе) *Кавказского пленника*, *Бахчисарайского фонтана* и *Цыган*, Пушкин в конце *Полтавы* вводит совершенно иную, суммирующую точку зрения, предлагающую новую версию изложенного в произведении и бросающую на него прощальный интимно-автобиографический свет. Н. В. Измайлов отметил единичное появление «я» в черновиках заключения поэмы: «Напрасно гетмана могилу | Я [в думу погружен искал]» (V, 307).<sup>19</sup> И все же от искушения ввести авторское «я» с резким переключением повествования в лично-автобиографический план, подобно тому, что происходило в южных поэмах, Пушкин на сей раз удержался.

Отказ от введения «персонально-авторской» перспективы в эпилоге объясняется, видимо, как раз тем, что центром всей работы над произведением оказались эксперименты с варьированием облика нарратора. Завершая стихотворное повествование и сталкиваясь с необходимостью противопоставить остальному тексту альтернативную, «подытоживающую» форму высказывания, Пушкин и тут придерживается тактики устранения авторского голоса. Вот почему авторское «я» в пассаже о бесплодных поисках могилы Мазепы заменено условным,

---

<sup>18</sup> *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). С. 296.

<sup>19</sup> См.: *Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над «Полтавой». С. 86; *Сидяков Л. С.* «Полтава» и «Евгений Онегин». С. 111.

сентиментально-элегическим «пришлецом унылым». Поэтому же и отчет о месте упокоения Кочубея и Искры сопровождается примечанием, где дословно приведена надгробная надпись (в силлабических стихах и прозе) в Киево-Печерской лавре. Никакой содержательной необходимости в цитировании эпитафии у Пушкина не было — ведь он ее попросту списал из вышедшей за шесть лет до написания *Полтавы* книги Бантыша-Каменского.<sup>20</sup> Но стремление к утаиванию собственного, авторского голоса посредством стилистической игры заставила его и при завершении поэмы соотнести ее текст с трогательно-наивными силлабическими виршами столетней давности, как бы усматривая в самой их «старомодности» высшую гарантию точности сообщаемых фактов и обоснованности их моральной оценки, как она сформулирована нарратором. Так как эта 34-я сноска была последней среди примечаний, она служила подлинным «концом» произведения и, следовательно, должна была нести особый вес.

Однако к поэзии, притом к поэзии стародавней, Пушкин апеллирует не только в конце, обозначенном сноской, но и в концовке собственно стихотворной части произведения. При этом завершающие стихи возвращают в эпилог призрак нарратора:

Но дочь преступница... преданья  
Об ней молчат. Ее страданья,  
Ее судьба, ее конец  
Непроницаемую тьмою  
От нас закрыты. Лишь порою  
Слепой украинский певец,  
Когда в селе перед народом  
Он песни гетмана бренчит,  
О грешной деве мимоходом  
Казачкам юным говорит.

Почему Мария здесь названа «дочь преступница»? Ведь по содержанию повествования более уместным было бы видеть в ней несчастную жертву, погубленную злодеем «святую невинность». Перед нами несомненный рецидив стилистики, отданной в распоряжение нарратора,

---

<sup>20</sup> Бантыш-Каменский Д. Н. История Малой России. Ч. 3. С. 231.

в своей наивной страстности на каждом шагу спешившего отождествить себя с моральными суждениями родителей «грешной девы».

Строки эти образуют репризу, конденсированный конспект всей поэмы.<sup>21</sup> Одновременно они являются и завуалированным опровержением только что высказанного утверждения о бесследном исчезновении в Лете всех, кроме Петра, героев повествования. Вопреки злорадно-удовлетворенной констатации «Забыт Мазепа с давних пор», оказывается, что память о нем и Марии все же сохранена, хотя бы и только поэзией. Не предложив читателю никакого собственного морального вывода или урока из сообщенного в поэме рассказа, Пушкин как бы ссылается на авторитет «слепого украинского певца», подменяя его судом («О *грешной* деве мимоходом») свой собственный. Кобзарь этот — такой же «субститут» автора, как и чуть раньше «пришлец унылый». Декларации «правильных» нравственных оценок (надгробная хвала Кочубею и Искре и оглашаемая из года в года в той же «торжествующей святыне» анафема Мазепе) противостоит беззаконный, непредсказуемый и неумирающий мир ценностей, воссоздаваемый поэзией.

Не является ли наше прочтение *Полтавы* попыткой ревизовать хорошо изученные особенности общественно-политической и исторической концепции Пушкина, сложившейся со второй половины 1820-х годов, и поставить под сомнение его апологию исторической роли Петра, «державные» основы его политического мировоззрения и т. д.? Нет, наш разговор относится к совершенно другой сфере рассмотрения: не политическая философия и идеология, а художественная логика зрелого Пушкина, существующая если и не независимо, то в сложном переплетении с логикой политического мышления. В этом свете поэма предстает как беспрецедентная до того в творчестве Пушкина экспериментальная лаборатория, испытательный полигон для проверки в стихе всего спектра возможностей нарраториальных модифика-

---

<sup>21</sup> Его можно рассматривать, как третий (и последний) случай «резюмирования» фабулы — в ряду с двумя другими, промелькнувшими в той же третьей песни: воспоминания, нахлынувшие на Мазепу при виде разоренного гнезда Кочубея, и исковерканный вариант истории с побегом из отчего дома и сватовством — в бреду Марии во время их последней встречи с гетманом.

ций речевого высказывания. Почему об одном и том же персонаже в поэме с одинаковой убежденностью говорится то как о «красе черкасских дочерей», то как о «девице скромной и разумной», то как об «ангеле мирном», то как о «преступнице молодой», то как о «деве бедной», «деве несчастной»? Потому что ситуационная привязка этих определений осуществляется «нарратором», не замечающим внутренних расхождений или противоречий между ними, и потому что эта ситуационная адресованность пропущена через фильтр того или иного персонажа, через его сознание и речевую характеристику. Игра точками зрения приводит к тому, что из всех данных в поэме наиболее уничижительно-суровая характеристика Карла вложена накануне Полтавского сражения в уста его союзника, Мазепы.

Ближе всего радикальная реформа семантико-повествовательной системы повествовательного текста, предпринятая в *Полтаве*, была к двум важнейшим произведениям поэта 1820-х гг., в которых выкристаллизовывалась новая система глубинного поэтического релятивизма, — к *Цыганам* и *Евгению Онегину*. С *Цыганами* ее роднит (наряду с портретированием героя «байроновского» типа) тенденция создания иронических переключек посредством внешне безобидных и случайных повторов «мигрирующих» терминов. Так, например, в первой песни о Марии говорится:

Она любила конный строй,  
И бранный звон литавр, и клики  
Пред бунчуком и булавой  
Малороссийского владыки... (ст. 124—127)

Позднее «бунчук» всплывает в молве, разнесшейся об измене Мазепы:

К ногам он Карлу положил  
Бунчук покорный (песнь 3, ст. 44—45), —

с тем, чтобы в конце перейти на Карла:

И бросил шпагу под бунчук (ст. 447) —

пусть это и *разные* бунчуки: в первых случаях бунчук гетмана, а в последнем — бунчук паши. Подобная миграция кочующих терминов, с

контрастным изменением семантики или неожиданным переключением их в чужеродный контекст, в *Цыганах* превращалась едва ли не в главный метод поэтической работы.<sup>22</sup>

С *Евгением Онегиным* повествование в *Полтаве* сходно обыгрыванием подвижности дистанции между нарратором, автором и героем, последовательно проводимым принципом мгновенных стилистических сдвигов и отказом «исправить» бесчисленные «противоречия». Но функции этих черт здесь иные — они осложнены историко-хронологической приуроченностью высказывания, перемещением его в далекую старину, в начало XVIII в., на сломе великорусского и малороссийского культурных массивов и традиций, игрой на тонких контрастах «москальской» и «украинской» стихий. И так же, как *Евгений Онегин* явился необходимым этапом на пути к прозе, лабораторным полем для зрелого Пушкина стало и исследование потенциалов речевых метаморфоз «нарратора» в *Полтаве*.

Но вправе ли мы вообще приписывать существование нарратора стихотворным — пусть и повествовательным — текстам в том же смысле, как оно формирует словесную ткань произведений прозаических? В своей монографии Вольф Шмид ссылается на *Евгения Онегина* как на образец сложного взаимодействия плана нарратора и плана персонажа,<sup>23</sup> но очевидно, что стихотворное повествование с трудом поддается трактовке при помощи нарратологического инструментария. По этому поводу в другой своей работе Шмид замечает: «В поэмах меньше, чем в прозе, развит принцип перспективности. Структурная функция точки зрения, т. е. приема умножения аспектов мира, в поэтическом повествовании принадлежит другому явлению, не чисто нарративному — многоязычию и многостилию».<sup>24</sup> Нельзя снимать со счетов, разумеется, и другие специфические — версификационно-проодические — факторы отбора вербального материала. И все же в при-

---

<sup>22</sup> Флейшман Л. С. К описанию семантики «Цыган» // *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes* / Ed. by N. Å. Nilsson. Stockholm, 1979. Pp. 94—109.

<sup>23</sup> Шмид В. Нарратология. С. 231—232.

<sup>24</sup> Шмид В. Нарратология Пушкина // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999. Материалы и исследования. Москва, 2001. С. 300.

ложении к пушкинской *Полтаве* нарратологический анализ кажется не только легитимным, но и предопределенным самой природой авторского эксперимента. Различные виды текстовой интерференции здесь не просто спорадические аномалии, но систематический принцип, регулирующий и «текст нарратора», и «текст персонажа», и «текст автора». Под маской плоскостной, «лубочной» оценки она обеспечивает слову беспримерную гибкость и синтетичность, поддержанную подчеркнутым контрастом двух разных культурных эпох — эпохи автора и эпохи персонажей. Именно «полифоничность», легшая в основу самого замысла поэмы, и осознанная тенденция к отделению «нарратора» от автора повлекли за собой совершенно немислимую в нормальных условиях для Пушкина гипертрофию оценочности и заставили его обратиться к портрету «злодея», к понятию, чуждому ему за пределами политической лирики и сатиры. Потому он и сгустил до крайней степени оценку, что это позволяло ему дискредитировать самый принцип оценочности, приурочив ее к выставленному на авансцену говорящему. Г. А. Гуковский отметил, что в *Полтаве* Пушкин отошел от романтического принципа изображения героя, сливающегося с автором (*Кавказский пленник*, *Цыганы*), и впервые контрастно сопоставил героев, как самостоятельные силы.<sup>25</sup> К этому следует добавить и другой, неразрывно связанный с ним, но еще более радикальный аспект пушкинской эволюции — то, что в *Полтаве* (с гораздо большей определенностью, чем в *Евгении Онегине*) нарратор «эмансипировался» от автора.

На пути к этой цели Пушкин, при конструировании поэтического повествования, без колебаний шел наперекор доступным ему историческим документам. В *Полтаве* отражается коренная убежденность поэта в том, что историческая достоверность в поэзии не обязательно означает лояльности историческим документам (которые, как утверждал Тынянов, «врут, как люди»). Многое, что вошло в «новеллистическую» линию поэмы, противоречило доступным ему историческим свидетельствам. Обстоятельства отправки доноса Кочубея в Москву, детали его поведения на допросе и его мгновенное покаяние в «руках

---

<sup>25</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 88.



московских палачей» — как они были изложены в монографии Бантыша-Каменского,<sup>26</sup> — либо не получили никакого отражения, либо подверглись крайнему искажению у нарратора, озабоченного, кажется, всемерным очернением Мазепы. В сущности, поэму можно рассматривать как своеобразную поправку к версии, изложенной в хорошо известном современникам Пушкина историческом труде. И, словно в порядке компенсации этого, произведение было снабжено обильными выписками и сносками, призванными уточнить, дезавуировать или подкрепить излияния нарратора.

Но столь же радикальному пересмотру подверглась у Пушкина и интерпретация событий и персонажей в поэзии тех его предшественников, кто взялся за тему Мазепы. Дело не только в том, что к версии Рыльева в *Войнаровском*, изображающей Мазепу борцом за национальную свободу, у Пушкина были чисто исторические претензии.<sup>27</sup> Гораздо важнее были претензии художественного порядка, и «вневременному» (в своем задании) изображению героя в декабристском ключе он противопоставил «архаическое», в духе столетней давности, «проклятие» гетману. Наглядно отступая от исторических фактов, оно оказывалось зато верным исторической эпохе Мазепы и Петра в другом, более глубоком, отношении, — воскрешая картину патриархальных нравственно-политических понятий и принципов более бережно и точно, чем поэма Рыльева. Именно на фоне *Войнаровского* проступает особенно явственно новаторский подход Пушкина к повествовательной поэме, многоплановость портретирования, достигаемая путем обособления нарратора от «абстрактного» автора, беспрецедентное богатство игры градациями нарраториальных тонов и оттенков.

Столь же решительный характер имела и внесенная Пушкиным корректура к изображению Мазепы у Байрона. Давая едва ли не самое концентрированное в долермонтовский период воплощение мрачного,

---

<sup>26</sup> Бантыш-Каменский Д. Н. История Малой России. Ч. 3. С. 98—119. Ср.: Костомаров Н. И. Мазепа. Москва, 1992. С. 205—226; Оглоблин О. Гетьман Іван Мазепа і Москва // Іван Мазепа і Москва. Історичні розвідки і статті. Київ, 1994. С. 39—43; Крамар С. Справа Кочубея й Іскри // Іван Мазепа і Москва. Історичні розвідки і статті. С. 85—107.

<sup>27</sup> Ср.: Измайлов Н. В. Пушкин в работе над «Полтавой». С. 116—117.

демонического «байроновского» персонажа и в последний раз обращаясь к «байроновскому» типу в своем собственном поэтическом творчестве,<sup>28</sup> Пушкин берет героя, который в галерее персонажей английского поэта олицетворял собой не демонического хищника, а смягченный, «благородный» тип. Другими словами, он усугубляет в Мазепе условно-«байронические» черты как бы вопреки Байрону!<sup>29</sup>

Замечательно, что гиперболизация «злодейских» качеств в Мазепе идет рука об руку с аналитическим исследованием его характера.<sup>30</sup> Не будь в распоряжении Пушкина всего многообразия способов демонстрации несовпадения между нарратором и автором, такое соединение оценки и аналитизма было бы невозможным. Но в *Полтаве* оценочность и психологический анализ совпали друг с другом — потому, что оценка — лишь внешне стабильна и категорична, тогда как на глубинном уровне — локализована, релятивизирована и подвергнута проверке в каждом из своих элементов.

Принципиальная новизна повествовательной манеры в поэме бросает дополнительный свет на смысл утверждения Пушкина, что *Полтава* «самая зрелая из всех моих стихотворных повестей» и что в ней «все почти оригинально» (XI, 158). *Полтава* оказалась одиноким явлением, изолированной вершиной в русской литературе по той же причине, по какой единственным остался, несмотря на множество подражаний или продолжений, «роман в стихах»: обе эти вещи значительно

<sup>28</sup> См.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Ленинград, 1978. С. 138.

<sup>29</sup> Babinski H. F. The Mazeppa Legend in European Romanticism. New York; London, 1974. P. 32. Как парадокс, отметил это в байроновском *Mazene* и сам Пушкин: «Но не ищите тут [...] его мрачного, ненавистного, мучительного лица, которое проявляется во всех почти произведениях Байрона, но которого (на беду одному из моих критиков) как нарочно в Мазепе именно и нет». — <Возражение критикам «Полтавы»> (XI, 165).

<sup>30</sup> По словам В. М. Жирмунского, «ни в одной из ранних поэм изображению душевного мира героя, его прямой характеристике, не уделяется так много внимания» (Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. С. 209). Отметив, что психологическая тема в *Полтаве* становится исторической еще в большей степени, чем было в *Борисе Годунове*, Г. А. Гуковский называет ее «историко-психологической поэмой». См.: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 92—93.

опередили уровень поэтического мышления своего времени, и открытия, совершенные в них, были взяты на вооружение прозой.