

УДК 821.162.1+821.161.1

Маттиас Фрайзе  
Геттингенский университет (Германия)

### ЭДИПАЛЬНОСТЬ ПОЛЬСКОГО И РУССКОГО РОМАНТИЗМА

*Автор статьи предлагает оригинальный подход к хорошо известной теме сопоставления русского и польского романтизма (в частности, на примере сопоставления Пушкина и Мицкевича) на основе реконструкции смыслов «большого диалога» культур. В основу положена идея «эдипального отношения к миру», когда структуры поэм и значения символических планов оцениваются в категориях отношений матери – отца – сына.*

**Ключевые слова:** эдипальность, польский романтизм, русский романтизм, Пушкин, Мицкевич, «Дяды», «Медный всадник».

Для немецкого ученого тема народного духа проблематична. Она пахнет этноцентризмом, который на почве Германии когда-то приносил необычайные плоды... Есть, однако, аспект народности, который не только позволяет немецкому ученому, но и обещает поучительные результаты, – сравнительный анализ сходных культурных явлений разных наций. На основе таких сопоставлений, может быть, возможна типология культуры, которая идет дальше антиномий типа «восток – запад», определяющих лишь стереотипы национального мышления. Настоящее типологическое сравнение формирует не антиномии, а эквивалентности, т. е. оно фокусирует противоположности, сходства и смежности в их сложном взаимоотношении.

Культурное явление, которое особенно открыто сравнительному анализу, – европейский романтизм. Предполагается широкое сходство «романтизмов» разных национальных культур Европы (включая русскую). Вместе с тем, однако, очевидно, что, например, польский романтизм резко отличается от русского. О взаимоотношении этих двух «романтизмов» спорят давно, так как оно касается главных культурных героев (cultural heroes) данных наций – Пушкина и Мицкевича, которые, как известно, общались друг с другом в произведениях и лицом к лицу.

Настоящая статья не внесет никакого вклада в реконструкцию их дискуссии, тем более, что ученые на ее материале или культивировали миф о сердечной дружбе поэтов<sup>1</sup> или столкнули их лбами<sup>2</sup>. Ее задача – реконструкция не диалога писателей, а диалога культур. Для этой цели мы рассматриваем литературные тексты с точки зрения их имплицитной психологии. Это не значит, что мы постулируем коллективную психику людей, живших в другие времена. Зато мы предполагаем, что культуре можно признавать статус субъекта. Предпосылкой такого признания является диалогичное отношение к культуре другого времени. Только вступая с другой культурой в диалог, я осмысливаю её как связь между собой всех её проявлений, только тогда я признаю её как бы биографическое единство.

В этом отношении определенная парадигма культуры не отличается от индивидуальной личности – к культуре другого времени, как и к другому человеку, я могу обращаться или как к субъекту ее собственной установки или как к объекту моего взгляда, то есть или диалогично, или монологично. Если я рассматриваю прошлое время как объект моего познания, я не вижу правдивости его взгляда на мир, а только его, по сравнению с нашей якобы идеальной действительностью, недостатки. Я тогда интерпретирую временное расстояние между нами только как прогресс. С помощью диалогичного понима-

ния я могу понять не только чужое время, но и самого себя. Но чем конкретно отличается диалогическая культурология, диалогическая история литературы от монологичной?

Первое различие в том, что эпоха, которая для монологичного взгляда показывает чуждые стилистические приметы или странные для нас обычаи<sup>3</sup>, для диалогичного взгляда превращается в *установку*. Нам становится понятным, какую загадку ей надо было разгадать, чего она боялась и на что она надеялась. Я понимаю ее изнутри. Второе различие в том, что диалогичным взглядом на другое время мы понимаем, что в истории культуры решение одной проблемы неизбежно рождает новую, как для Тришки решение проблемы коротких рукав кафтана отрезанием фалд рождает проблему коротких фалд. Это касается и нашего времени – и мы решаем основную проблематику нашего времени – интегрировать чужие культуры – ценой обострения другой проблематики – в результате становится невозможным различать и расценивать. Это неизбежно, так как основные опции миропонимания в области культуры друг друга исключают. Мы знакомимся с этими основными опциями уже в раннем детстве. Первая из них – захватывать, пожирать мир (как ребенок пищу); другая – сливаться с миром (как симбиоз ребенка с матерью); третья – контролировать, управлять миром (как упрямство ребенка); четвертая же – открыть другости другого, открыть, что у него (нее), как у меня, внутренний мир, чем открывается и путь любви (как эдипальная любовь ребенка к матери).

В психологии раннего детства, по теории Мелани Кляйн<sup>4</sup>, вышеназванные четыре опции являются этапами социализации ребенка, этапами на пути к способности к диалогу с окружающим социальным миром. Так как перед культурой в целом стоят аналогичные задачи, каждой эпохе соответствует одна из этих опций, и последовательности опций в раннем детстве соответствует такая же последовательность эпох. Романтизме при этом соответствует четвертая фаза развития ребенка. У романтизма была задача восстановить диалог с миром, диалог с природой, открыть в природе ее собственную душу, общаться с ней, полюбить ее. Пантеизм романтизма наделяет природу статусом одушевленного субъекта, с которым Я состоит в постоянной диалогичной связи, пантеизм – это привязанность, любовь к матери. Таким образом, для романтизма в качестве четвертой опции открывается другость природы, т. е. природа получает новую культурную функцию – функцию собеседника.

Поэтому я называю романтизм эдипальным отношением к миру. Как ребенок в четвертой и последней фазе раннего развития раскрывается в диалоге, чтобы завоевать любовь матери или отца и таким образом включаться в сеть социальных отношений, так и в романтизме речь больше не идет о конфликте с отцом и об отстаивании своих ценностей. Культура оставила всё это позади в эпохе классицизма – времени трагедий, од, восхваляющих монархов, поучительных басен и едких сатир. В романтизме субъект тоскует по равному ему собеседнику, по настоящей любви, по ответной реакции.

Существенно для понимания любой эпохи – понимание внутренних конфликтов и стремлений ее героев. Герои романтизма принадлежат к двум мирам: к миру обыденности и к сфере смысла. В мире обыденности они одиноки, никто их не понимает, а в сфере смысла возможен существенный диалог без слов, существенная встреча с Другим. Герои романтизма передвигаются между этими мирами. «Волшебные слова» открывают двери, разделяющие их, но мир обывателей никуда не исчезает, рано или поздно в него придется возвратиться. Совсем иначе обстоит дело с ищущим уединения в своей внутренней сфере смысла модернистом, который в качестве фланёра наблюдает чуждый ему внешний мир и, как подводные растения Бальмонта, мечтает о видимом, но трансцендентном ему потустороннем мире. Граница между мирами для него непреходима. Установка романтизма различается и от миропонимания барокко, возводящего смысл в абсолют, по отношению с которым реальный мир – лишь иллюстрация, аллегория. В барокко один мир – зеркало другого, а в романтизме оба мира – реальные. Поэтому эдипальная любовь романтизма, которая тоскует по матери как по реальному Другому, отличается от любви

барокко, которая стремится к симбиозу с матерью, с которой субъект формирует один мир, и от любви модернизма, который ищет потерянную мать, без которой субъект заключен в своем мире.

Решающим фактором при осмыслении мира, которое осуществляется любой эпохой, являются семантические оппозиции и аналогии, из которых построено ее семантическое пространство. Из них создается ее модель мира, и только с их помощью можно понять эпоху изнутри. С точки зрения другого времени такая модель мира доступна прежде всего через реконструкцию семантического пространства произведений искусства. Чтобы литературовед понял эпоху изнутри, ему надо проанализировать семантические оппозиции и аналогии литературного произведения, а не любимые темы, подхваченные авторами, или политические и социальные тенденции, выраженные ими на тематическом уровне текстов.

Литературовед в поиске модели мира определенной эпохи работает как психоаналитик, который, чтобы понять структуру характера человека, должен абстрагироваться от тематического содержания его рассказа. Не обращая внимания на содержание текста, он как психоаналитик соблюдает принцип «свободно парящего внимания» (*gleichschwebende Aufmerksamkeit*), которое Фрейд советует психоаналитику в «Советах врачу при психоаналитическом лечении»<sup>5</sup>. Вместо содержания психоаналитик интересуется символикой, фигурами повтора и имплицитными аналогиями и оппозициями в речи пациента. В них скрывается его модель мира.

Тексты, для которых таким образом реконструируется фундаментально одна и та же модель мира, принадлежат к одной и той же эпохе. Какую роль, однако, играет при этом контекст национальной культуры? Является ли, например, европейский романтизм единым явлением или надо говорить не о романтизме в единственном числе, а лишь о разных национальных романтизмах? На этот вопрос нельзя ответить на общем плане, а только на основе сравнительного анализа символики, фигур повтора и имплицитных аналогий и оппозиций литературных текстов различных национальных культур, т. е. на основе типологической компаративистики.

В дальнейшем попытается выработать структурную аналогию между польским и русским романтизмом на материале «Дзядов» А. Мицкевича и «Медного всадника» А. Пушкина. Сопоставление этих текстов польского и русского романтизма преследует цель продемонстрировать, что развитие романтической эдипальности в контексте двух национальных литератур, несмотря на тогдашний политический антагонизм двух наций, который нашел свое выражение на тематическом пласте произведений польских и русских романтиков, приняло аналогичную форму.

В тематическом плане литературных произведений Мицкевича Россия выступает в качестве врага, угнетателя, нарушителя национального суверенитета. Например, действие так называемого экскурса третьей части драмы Дзяды (*Dziady*) происходит в Петербурге, и автор в ней не скупится на инвективы, направленные против российского царизма. Пушкин будто бы чувствует себя обязанным откорректировать взгляд Мицкевича на Россию и царя<sup>6</sup>. Инвективам, направленным против бесчеловечного царя у Мицкевича, видимо, противопоставляется введение в поэму «Медный всадник», которое представляет собой оду городу Петербургу и его создателю<sup>7</sup>. Все-таки именно эти два произведения на уровне их структур свидетельствуют о существенной аналогии между моделями мира Мицкевича и Пушкина – и вместе с тем польского и русского романтизма. Структурная аналогия между ними скрывается в специфическом осмыслении существенной для романтизма эдипальности.

Во второй части «Дзядов» Мицкевича один вызванный дух не желает ни разговаривать, ни возвращаться обратно в загробный мир. Как мы узнаем позже, он, находясь во власти безответной любви, вынужден был блуждать, как печальный вампир, по кладбищам. Поэтому и про него можно сказать, что говорит про себя этой же частью

«Дядюв» Видение: «Никто не в силах мне помочь. Я обречен на муки до скончания веков, ведь тому, кто никогда не был человеком, никто не в состоянии помочь»<sup>8</sup>. Стать человеком означает пройти социализацию, стать взрослым, способным вступить в отношения. Именно это и не сумел наш герой. И как будто бы этого было недостаточно для того, чтобы продемонстрировать патологическое состояние компульсивного повторения (*Wiederholungs-zwang*) этого несчастного, он появляется в четвёртой части в семье священника, на глазах у которого наш живой труп вонзает себе в грудь нож.

В этом и заключается особенность польского, но, как мы увидим, и русского типа романтизма: оба выражают не счастливое единение с природой, социальную или человеческую утопию, а блокаду, неудавшуюся социализацию, регрессию. Поэтому бунт не осуществляется ни в действительности, ни в сознании героя. Он ограничивается *структурой* произведения.

Центральная часть «Дядюв», «большая импровизация», помогает нам выявить причину этой неудачи – очевидно в ней отсутствие партнёра в диалоге. Бог, т. е. «абсолютный» другой, герою не отвечает. Конрад обречен к монологу без партнёра, и в рамках этой безответности ни социализация героя ни решение эдипальной проблематики эпохи состояться не могут. Самое начало третьей части «Дядюв» показательно в этом отношении. Герой спит, появляется его ангел-хранитель, который долгое время «оберегал ребенка от искушения и приключений»<sup>9</sup>. Пришло время стать взрослым, и перемена имени должна спровоцировать это взросление – безответно влюблённый Густав превращается в политического активиста Конрада. Этим внутренним переворотом совершился ли герой акт взросления, акт социализации? К сожалению – нет.

В своём монологе Конрад возвышается, как орел, над всем человечеством, и затем спрашивает себя: «Одиночество – я ли певец человечества? Где же тот человек, который уловит главный смысл моей песни?»<sup>10</sup> В этом прямо-таки классическом пубертатном поведении самовлюбленность сочетается с отчаянной потребностью найти Другого, который бы ответил ему. В монологе собственные мысли Конрада заменяют аргументы собеседника. Называя свои мысли «своими детьми», он не понимает, что рождение детей без существенного контакта с Другим невозможно. Предпосылка такого контакта – проходить через эдипальную фазу развития. Конрад, вместо вступления в конкретный социальный контакт или конфликт, мысленно обнимает – т. е. поглощает – весь народ.

Пубертатное чувство героя выражается и в следующих словах Конрада: «у меня такое чувство, что я, как вулкан, прячусь сам в себе, и только иногда, как клубы дыма, вылетают из меня слова»<sup>11</sup>. На самом деле, извержение этого вулкана не состоится. В своём псевдо-диалоге Конрад бросает вызов Богу-Отцу, которому он доверял и которого он любил как сын<sup>12</sup>. Он упрекает его за недостаточное проявление отеческой любви и интерпретирует его упорное молчание как отцовское неприятие. Диалогизированный монолог Конрада не ставит под сомнение отцовскую власть, преодоление которой могло бы открыть ему путь к любящему совокуплению с матерью, т. е. к настоящей встрече с народом, а вместо этого ведёт к регрессии.

В фрагменте первой части «Дядюв» девушке по имени Ева (!), в одиночестве мечтающей о неизвестном ей нашем герое, находящемся на расстоянии 1000 км от нее, является видение. Она видит ожившие розы и нарциссы, но наш нарцисс поджал хвост перед Богом, он не станет Адамом для этой Евы, плод с Дерева познания останется несорванным. И в экскурсе «Памятник Петру I» расправа над фигурой отца не состоялась. Вместо этого ей противопоставляется другое знаменитое монументальное изображение всадника – памятник любимому народом и любящему и благословляющему его в ответ отцу – Марку Аврелию. Недружелюбному отцу противопоставляется любящий – в этой тоске по любящему отцу скрывается отказ лирического субъекта от эмансипации. Кто же тогда у Мицкевича расправляется с ненавистным тираном? Это мы узнаём в части, которая

называется «Петербург в день перед наводнением 1824 года». Это делает не сын, а мать, в образе одушевленных ветров, облаков и моря. Путешественник, которого занесло сюда из Литвы, внимает её голосу. Бог же, напротив, предостерегает царя от угрожающего ему наказания. Можно сделать вывод: отсутствие отцовской любви, которую снова и снова требует от него сын, препятствует взрослению и определяет «регрессивный» вариант романтической эдипальности – бегство от грозного отца обратно в соединение с матерью.

Проблематика Пушкинской поэмы «Медный всадник» аналогична «Дядям». Мелкий чиновник Евгений мечтает о том, как он женится на своей Параше, от которой его в данный момент отделяет прибывающая в Неве вода. Ревущая подобно дикому зверю вода выходит из берегов, волны «лезут в окна», выброшенные на берег «челны» бьют кормой стекла, по улицам плывут гробы, которые принесло с размытого кладбища. Евгений сидит на мраморном льве недалеко от памятника Петру I. и смотрит на противоположный берег, туда, где живёт его Параша. После того как вода отходит, хижина Параша и овдовевшей ее матери исчезла. Евгений сходит с ума. Хижину Параша и её матери позже находят на песчаном берегу, а на её пороге – остывшее тело Евгения.

Долгое время поэма рассматривалась исследователями-пушкинистами в свете оппозиций: старая Россия – новая Россия, самодержавие – народ, городская культура – природная стихия. Если следовать этой схеме, как продемонстрировал А. Иваницкий<sup>13</sup>, то текст порождает целый ряд противоречий. Во-первых, протестующая стихия щадит всадника, но при этом весь этот ее протест символически направлен против Петра. Во-вторых, вместо Петра в итоге жертвой буйства стихии становится «маленький человек», при этом он принадлежит к угнетенному социальному слою<sup>14</sup>. В-третьих, наводнение – это следствие строительства за пределами границы между сушей и морем, и возникает вопрос, чем является произведение Петра – созданием или разрушением? В-четвёртых, согласно интерпретации Иваницкого, Евгения надо рассмотреть одновременно в качестве предшественника и преемника Петра – предшественника, потому что он является представителем допетровского патриархального уклада, а в качестве преемника, потому что как житель Петербурга он – наследник создания Петра (в этом он равнозначен царю Александру, который растерянно наблюдает за буйством стихии с балкона своего дворца). Иваницкий пытается устранить эти апории с помощью сложных семиотических операций. Если же рассматривать знаки, которые содержатся в тексте, в свете эдипального характера базовой структуры эпохи, то напрашивается более приемлемая и простая интерпретация.

Петр I. как укротитель водной стихии, символизирует основателя патриархата. Вместе с тем Москву, столицу женского рода, он заменил Петербургом, городом мужского рода; органический деревянный мир старой Руси заменился неорганическим гранитом Петербурга. Казалось бы, построив свой город, как говорится во введении и часто цитируется – Петр прорубил окно в Европу, на Запад, открыв границы Просвещению, Современности, но на самом деле городом, основанным «под морем», он хотел укротить воду – женскую стихию<sup>15</sup>. Наводнение демонстрирует, что это ему в конечном итоге не удалось. Деревянные лодки – как будто бы те же, что и в начале введения, – убого плывут по Неве вниз по течению – проламывают решетки береговых ограждений и пробивают дворцовые окна.

В наводнении архаичный деревянный мир празднует свое воскресение, даже деревянная хижина Параша (что примечательно – в ней живут одни женщины) приходит в движение и плывет по реке. И не упоминается ни смерть, ни трупы женщин – дом пропал; когда его обнаруживают, на пороге лежит лишь мертвый Евгений – как будто бы его попытка проникнуть в этот храм женского начала стоила ему жизни. Кроме того, наводнением Нева превратилась в непреодолимую границу между Женщиной и Мужчиной, могущественная Мать запрещает пересечение границы, препятствует взрослению, не позволяет стать мужчиной, и поэтому Евгений обречен на помрачение рассудка.

Но что же Петр? Евгений как бы становится равнозначен ему, ведь во время потопа он восседает на спине мраморного льва, а в поле его зрения находится медный всадник. Очевидно, Евгений пытается имитировать отца, укротителя стихии, но это ему, как и царю Александру, не удается. Попытка имитации отца свидетельствует о еще не состоявшемся освобождении от его власти, о еще несостоявшемся взрослении.

Кроме того, лев это не конь. Лев в поэме назван диким зверем, также диким зверем названа в ней выходящая из берегов Нева<sup>16</sup>. Евгений в своем умопомешательстве охарактеризован как «ни зверь, ни человек». Петр восседает на укрощенном им животном, в то время как Евгений сидит верхом на необузданном звере, которое равнозначно ревущей Неве, он подчиняется матриархату, в то время как отец остается недвижим, поворачивается к нему спиной. Только после того как сын угрожает ему, он начинает преследовать его и изгоняет его назад в объятия матери, толкает его на смерть в материнском чреве.

Таким образом, бунт сына ни в польском, ни в русском романтизме выразится не в отказе сильному отцу от имени самостоятельной, уверенной в себе личности сына, но в его регрессии под власть сильной матери. Причиной регрессивного характера психологической структуры польского и русского романтизма является не особенная мощь отца, а наоборот, его социальная (не политическая!) слабость или его отсутствие. Как раз отсутствие или слабость отца потом подхватывается русским и польским реализмом в теме «безотцовщины» (Тургенев, Достоевский, Чехов, Ожешкова, Запольска).

Если у читателя создалось впечатление, что это лишь выборочные наблюдения над отдельными текстами, то я подкрепило их указанием на другие центральные произведения этой эпохи. Например, Печорин (лермонтовский «Герой нашего времени») по многим признакам является пубертирующей фигурой. В первой главе романа между ним и Азаматом, который в приступе настоящего пубертатного мятежа за коня продает свою сестру и провоцирует смерть своего отца, существует явная аналогия. Наше знакомство с Печориным происходит через Максима Максимовича, чья личность обозначена как явно слабая, «женская» фигура отца. Печорин ищет конфликтов, он провоцирует, потому что в его жизни отсутствуют авторитеты. Построить отношения с купленной им Бэлой он не способен, для него она – красивый объект, только лишь собственность, от которой он, попользовавшись, избавляется. Жалость к самому себе, внутренняя пустота, байронизм и здесь оказываются отчаянной попыткой найти партнера для диалога, который был бы способным ему противостоять не как объект, а как другой субъект. Постоянный самоанализ Печорина – это в конечном счете неудачная субституция социализации. Самоанализ не может быть диалогическим и поэтому не может привести к формированию личности, а лишь разлагает внутреннюю структуру собственного Я.

Или возьмем, например, Словацкого. Главный герой его произведения «Кордян» является заговорщиком против Царя, но и его эдипальный бунт терпит неудачу, так как, стоя с оружием в руках перед спальней царя, которого он намеревается убить, – это как раз архетипично эдипальная сцена – он падает в обморок. Вместо взросления Кордян, как пушкинский Евгений, теряет рассудок.

Драма *Небожественная комедия* Красинского повествует и об ошеломляющих надломленных отношениях отца и сына. Сын, от которого отец отвернулся, полностью попадает под власть матери, которая определила, что из него будет не деятель, а поэт, а под этим она подразумевает отказ от контакта с реальным миром. Сын теряет зрение и живет в темнице, где он слышит голоса проклятых, в то время как его отец терпит поражение в последнем сражении дворянства против сметающего все на своем пути пролетариата. С Другим он связан лишь на уровне отождествления. Ему невозможно приписать ни диалог, ни эдипальный конфликт. Сын не захватывает власть, он даже не пытается это сделать, он беспомощен перед лицом вырвавшихся на свободу необузданных сил стихии и гибнет из-за внутренних противоречий.

В неспособности героев польского и русского романтизма стать взрослыми виновна не фигура сильного отца, которая не позволила бы им взрослеть, а неспособность героев освободиться от тайной власти матери, которая в славянских культурах как бы сохранилась с архаичных времен матриархата и которая актуализировалась в эпохе романтизма. Если даем себе отчет в эдипальной структуре славянского романтизма, тогда мы, во-первых, несмотря на поверхностные антагонизмы понимаем общую совместную структуру польского и русского романтизма, и, во-вторых, романтизм нам уже не чужд как «соотносительное приличие», мы глубоко понимаем его внутреннюю проблематику, без нужды отождествления себя с его идеями. Романтизм понятен нам как собеседник, и хотя его проблемы – не наши проблемы, в диалоге с ним мы взрослеем в культурном плане.

### Примечания

<sup>1</sup> Ср. об этом мифе Witold Kośny: Die Kanonisierung der Dichterfreundschaft zwischen Aleksandr Puškin und Adam Mickiewicz // Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature 54.1–3 (July 1 – Oct 1 2003). С. 211–225.

<sup>2</sup> Это касается отнюдь не только ученых из России или Польши. См. например статью: Mickiewicz and Pushkin – two views of the city // Symposium on Romanicism, an interdisciplinary meeting, ed. P. Deguise, New London 1977. С. 69–74 американского профессора хорватского происхождения Марьян Деспалатович, который обстоятельно хвалит Пушкина за счет Мицкевича. О толковании диалога Пушкина и Мицкевича в научной литературе крайне поучительна статья Меган Диксон (Megan Dixon) Pushkin and Mickiewicz in Moral Profile // Pushkin Review/Пушкинский вестник 4 (2001). С. 15–36, напр. С. 16: «... for Russians, Pushkin will almost always remain the hero, the one who was doing things the more sane – and less hysterically patriotic – way while for Poles, Mickiewicz is the hero, the more morally committed one, less eccentric and not capable of political betrayal».

<sup>3</sup> Ср. заметки О. Э. Мандельштама о взгляде на прошлые культуры как на «соотносительное приличие» в: Вокруг <разговора о Данте> // Собр. соч. Т. 3. М., 1994. С. 399. Освободившись от такого взгляда, «подлинным строителем очередных исторических формаций» (там же) в понимании Мандельштама можно стать только на основе диалогического отношения к прошлому.

<sup>4</sup> Ср. ее статью «Некоторые теоретические выводы, касающиеся эмоциональной жизни ребенка» (Klein, Melanie (Riviere, Joan, ed.), Developments in psychoanalysis. London, 1952. Перевод на русск. яз. на сайте <http://psychoanalysis.pro/lib.html>. Переводчик С. Г. Дурас).

<sup>5</sup> В: Sigmund Freud. Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung [1912]. В: Studienausgabe, Ergänzungsband (Band 11), Schriften zur Behandlungstechnik. Frankfurt am Main 1975. С. 175–176.

<sup>6</sup> Большинство исследователей сосредоточиваются на биографических аспектах отношений Пушкина и Мицкевича. Те ученые, которые противопоставляют творчество поэтов, обсуждают согласие и разногласие, выраженное на тематическом уровне их произведений, как, например, Д. П. Ивинский: Пушкин и Мицкевич, история литературных отношений. М., 2003. Богуслав Дорпат (Rosja w twórczości poetuckiej Adama Mickiewicza // Ruch literacki 39. № 3. 1998. 357–365) говорит об «огромном влиянии» творчества Пушкина на произведения Мицкевича после «российского опыта» последнего, но он не приводит никаких конкретных примеров или сравнительных анализов. В итоге он повторяет старые упреки, что Пушкин якобы оправдывает деспотизм царя. Совсем ненаучна монография Михаила Ткачева: Мицкевич и Пушкин. Минск, 2003. Убедительно, однако, М. Гордин в статье «Величие ничтожного героя» (Вопросы литературы. 1984. № 1. С. 149–167) указывает на «хитрость» Пушкина, который ссылкой на стихотворение «Памятник Петру Великому» Мицкевича рекомендует чтение текста, в котором царь

откровенно обвиняется в деспотизме. Символика сцен и объектов в текстах Пушкина и Мицкевича, однако, до сих пор не противопоставлялась.

<sup>7</sup> Обзоры исследований о соотношениях «Дядов» и «Медного всадника» можно найти в Waclaw Lednicki: Pushkin's 'Bronze Horseman', Berkeley 1955 и в Jerzy Świdziński: Adam Mickiewicz w opiniach rosyjskich i radzieckich, Poznań 1992. Определенные аспекты рассматриваются в Roberto Monforte Dupret: Pushkin y Mickiewicz. Enemigos íntimos // Eslavística Complutense 10 (2010). С. 147–162; Jurij Družnikov: Puškin i Mickiewicz. Dva pristupa problemu domoljublja // Književna Smotra (Zagreb), 34. 2–3 [124–125] (2002), 5–12.

<sup>8</sup> Adam Mickiewicz, *Dziela*, tom 3, Warszawa 1995. С. 27 [здесь и далее перевод мой. – М. Ф].

<sup>9</sup> Там же. С. 125.

<sup>10</sup> Там же. С. 156.

<sup>11</sup> Там же. С. 160.

<sup>12</sup> Ср.: Adam Mickiewicz, *Dziela*, tom 3, Warszawa 1995. С. 164: «Słuchaj, jeśli to prawda, com z wiarą synowską / Słyszał, na ten świat przychodząc, / Że Ty kochasz».

<sup>13</sup> А. Иваницкий: Медный всадник – обобщенный негатив имперской культуры // Wiener Slawistischer Almanach 38. 1996. 5–35.

<sup>14</sup> Этому аргументу можно, однако, возражать одним соображением М. Гордина. Гордин с ссылкой Пушкина на «Олешкевича» Мицкевича указывает (Величие ничтожного героя // Вопросы литературы. 1984. № 1. С. 160) на скрытое согласие Пушкина и Мицкевича насчет парадоксальности «Божьего наказания». У Мицкевича читаем: «Ci w niskich domkach nikczemni poddani / Naprzód za niego będą ukarani; / Bo piorun, w martwe gdy bije żywioły, / Zaczyna z wierzchu, od góry i wieży, / Lecz między ludźmi naprzód bije w doły / I najmniej winnych najpierwej uderzy...» (Олешкевич. Строки 121–126 // Adam Mickiewicz, *Dziela*, tom 3, Warszawa 1995. С. 304). Другими словами, это определенное противоречие надо ставить в счет не автору, а Богу.

<sup>15</sup> Ср.: Ю. М. Лотман, который в статье «Семиотика Петербурга и проблемы семиотики города» (Учен. зап. Тартуского госун-та. Вып. 664 = Труды по знаковым системам. 18) на с. 94 указывает на аспект агрессии против природы основанием Петербурга. Об этом также у И. Л. Альми: Образ стихии в поэме Медный всадник, тема Невы и наводнения // Болдинские чтения. Вып. 4. Горький, 1979. С. 16–27; С. В. Денисенко: Конфликт человека и стихии в поэме «Медный всадник» // Филология. № 1. Краснодар, 1993. С. 42–45.

<sup>16</sup> И. М. Тойбин (Система образов в «Медном всаднике» // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 44. № 3. 1985. С. 225–232) относит характеристику льва, на котором сидит Евгений, только к психике самого Евгения. Кроме противопоставления гранита и моря, Тойбиным не поясняется ни один из образов, анализируемых в настоящей статье.