

RU

«Фламандской школы пестрый сор» как конструктивный принцип романа в стихах «Евгений Онегин»

Шведова С. О.

Аннотация. Цель исследования – охарактеризовать конструктивный принцип романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в аспекте визуальной поэтики и в контексте художественного метода, ознаменовавшего переход к зрелому пушкинскому творчеству. Этот переход обозначен в тексте романа посредством формулы «фламандской школы пестрый сор». Она неоднократно комментировалась исследователями, усматривавшими в ней то авторскую декларацию эмпирического бытописания, то, напротив, полемику с уже зарождающимся в русской литературе конца 1820-х – 1830-х годов натурализмом. Научная новизна исследования состоит в преодолении дихотомии «декларация/полемика с натурализмом» путем конкретизации образного наполнения формулы «фламандской школы пестрый сор» в тексте романа, выявлении его семантического потенциала и описании взаимодействия текста с визуальными источниками «фламандщины», что позволяет уточнить сложившиеся в филологической науке представления о реализме зрелого Пушкина. Результаты исследования: выявлена и описана система мотивов, репрезентирующих «фламандский код» в главе «Отрывки из путешествия Онегина»; установлены философско-эстетические связи пушкинского текста с живописным контекстом; интерпретирована связь художественного языка барочной живописи с установками пушкинской «поэзии действительности».

EN

“The Flemish School’s variegated dross” as a constructive principle in the novel in verse “Eugene Onegin”

S. O. Shvedova

Abstract. The research aims to characterize the constructive principle of A. S. Pushkin’s novel “Eugene Onegin” in the aspect of visual poetics and in the context of the artistic method that marked the transition to mature Pushkin’s work. This transition is indicated in the text of the novel by the formula “The Flemish School’s variegated dross”. It has been repeatedly commented on by researchers who saw in it either the author’s declaration of empirical description of everyday life, or, on the contrary, a polemic with naturalism already emerging in Russian literature of the late 1820s-1830s. The scientific novelty of the research lies in overcoming the dichotomy of declaration vs. polemic with naturalism by specifying the figurative content of the formula “The Flemish School’s variegated dross” in the text of the novel, identifying its semantic potential and describing the interaction of the text with the visual sources of “Flemishness”, which allows us to clarify the concepts of mature Pushkin’s realism that have developed in philological science. Research results: a system of motifs representing the “Flemish code” in the chapter “Excerpts from Onegin’s Journey” was identified and described; philosophical and aesthetic connections of Pushkin’s text with the picturesque context were established; the connection of the artistic language of Baroque painting with the settings of Pushkin’s “poetry of reality” was interpreted.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена как возросшим в филологической науке последних лет интересом к исследованию визуальной культуры (в частности, в аспекте её взаимодействия с литературой), так и отнюдь не исчерпанным вопросом о специфике реалистической поэтики Пушкина, декларированной в романе в стихах «Евгений Онегин». Изучение природы словесного образа в его связях с внелитературным художественным контекстом помогает по-новому взглянуть на процесс формирования эстетических основ русского реализма XIX века.

Задачи исследования:

- 1) выявить в «Отрывках из путешествия Онегина» мотивы, содержащие отсылки к образному репертуару фламандско-голландской живописи XVI – XVII вв. и описать смысловое наполнение этих мотивов;
- 2) установить причины включения «фламандского кода» в образную систему «Евгения Онегина»;
- 3) сделать вывод о том, как отразилось характерное для этой школы живописи строение художественного образа в нахождении одного из конструктивных принципов реалистической поэтики Пушкина.

Ключевыми методами стали: типологический, благодаря которому были выявлены мотивные параллели между фламандской бытовой живописью и романом А. С. Пушкина «Евгений Онегин»; культурно-исторический, позволивший описать смысловое наполнение выявленных мотивов в живописи; структурно-семантический, давший возможность интерпретировать значение этих мотивов в последней главе произведения и их конструктивную роль в романе в целом.

Теоретическую базу исследования составили работы в области поэтики стихотворного текста (Тынянов, 1924), взаимодействия в поэтике Пушкина словесного и визуального образов (Мазур, 2018), исследования типологических перекличек в организации художественного пространства в романе «Евгений Онегин» и станковой картины (Чумаков, 1999), изучения художественного языка европейской живописи XVI-XVII вв. (Соколов, 1994; Звездина, 1997). Обращение к историко-культурному и структурно-семантическому методам позволяет описать конструктивный принцип взаимодействия разнородных начал в словесном образе у Пушкина: поэтической семантики, эмблематики и символики, укорененных в общекультурной памяти, элементов эмпирико-бытового происхождения.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов в практике вузовского преподавания истории русской литературы, а также при разработке курсов, имеющих культурологическую направленность.

Обсуждение и результаты

Вынесенная в заглавие статьи пушкинская формула появилась в тексте последней главы романа – «Отрывки из путешествия Онегина» – в следующем контексте:

<18>

Иные нужны мне картины:

Люблю песчаный косогор,

Перед избушкой две рябины,

Калитку, сломанный забор,

На небе серенькие тучи,

Перед гумном соломы кучи –

Да пруд под сенью ив густых,

Раздолье уток молодых;

Теперь мила мне балалайка

Да пьяный топот трепака

Перед порогом кабака.

Мой идеал теперь – хозяйка,

Мои желания – покой,

Да щей горшок, да сам большой (курсив автора. – С. III.).

<19>

Порой дождливою наведни

Я, завернув на скотный двор...

Тьфу! прозаические бредни,

Фламандской школы пестрый сор! <...> (Пушкин, 1937, с. 200-201).

(Для удобства упоминания в тексте статьи при цитировании «Отрывков» использована нумерация строф в автографе «Странствия» (приводится по: Томашевский, 1937, с. 495-506)).

Согласно плану издания романа, составленному в 1830 г. в Болдино, эта глава называлась «Странствие» и первоначально была обозначена как восьмая, за ней располагалась IX-я, «петербургская» глава «Большой свет» (Томашевский, 1937, с. 532). Текст «Странствия» состоял из 34 пронумерованных строф; он создавался в период с осени 1829 г. по осень 1830 г. и включал в себя, наряду с новыми, также строфы, написанные в более раннее время. Например, «одесские» строфы, о которых далее пойдет речь, были написаны в 1825 г. в Михайловском и опубликованы в журнале «Московский вестник» в 1827 году под заглавием «Одесса» (14 пронумерованных строф, III-V пропущены (Пушкин, 1827, с. 113-118)). Отказавшись от печатанья «Странствия» в первой, поглавной редакции романа, Пушкин подверг ее переработке и значительному сокращению (до 18 строф), снял нумерацию (строф и главы в целом), а затем включил в отдельное (второе по счету) издание 1833 г. под заглавием «Отрывки из путешествия Онегина» (Томашевский, 1937, с. 488-490, 502-503, 661; Лотман, 1995, с. 731-743). Прочитанный выше текст вошел в «Отрывки» из рукописи «Странствия» с некоторыми поправками. Так, формула «фламандской школы пестрый сор» первоначально звучала иначе – «фламандской школы гадкий сор» (Томашевский, 1937, с. 503).

Указанное место неоднократно привлекало внимание исследователей, поскольку в нем справедливо усматривали декларацию новых, реалистических принципов пушкинского творчества, утверждение приоритета реальности, «правды жизни» и преодоление шаблонов романтической поэтики. Однако более детальное описание этих принципов в контексте понятия «фламандская школа» обнаруживает существенные разночтения. Так, в одной из первых работ, посвященных этой теме, – статье К. А. Шимкевича «Пушкин и Некрасов» (1926) – фламандское направление рассматривается как грубо натуралистическое, а пушкинское следование ему усмотрено в пародийно-снижающей функции по отношению к языковой норме и образности высокой (романтической) поэзии. Подход Шимкевича, чрезвычайно интересный в отношении предлагаемых параллелей и сближений, не кажется, однако, нам исчерпывающим, поскольку сводит проблему пушкинского реализма всецело к «путям отрицания и снижения» (Шимкевич, 1926, с. 337). Невозможность подобного сужения вытекает уже из того факта, что сам Пушкин уловил принципиальную новизну в данной ему И. В. Киреевским характеристике: как поэта, стремящегося «воплотить поэзию в действительности» (1979, с. 63), и в ответ предложил более емкую формулу: «Пушкин, поэт действительности» (Пушкин, 1949, с. 104). Более подробно об этом (Мейлах, 1969, с. 15-22). Несколько позднее ее подхватил и преобразовал В. Г. Белинский, характеризуя уже гоголевское творчество как «реальную поэзию», т. е. «поэзию жизни действительной» (1953, с. 267, 284, 289-290). Во всех трех случаях внимание к подробностям реальной жизни отнюдь не вступало в противоречие с «поэзией». Выраженное в этих суждениях сложное понимание «поэзии» – не как лирики или стиха, а в смысле преображающего эстетического воздействия на материал «действительности» – оказало сильнейшее влияние на формирование русского реализма второй половины XIX в.

Противоположный, как представляется, подход предложила в небольшом комментарии к фразе «фламандской школы пестрый сор» Н. И. Михайлова (2002). С ее точки зрения, формула должна быть отнесена, в первую очередь, к Ф. В. Булгарину, создававшему в романе «Иван Выжигин», по собственной характеристике, картины во «вкусе фламандской школы» (1830, с. 1), содержавшие описание в том числе и скотного двора. «Пушкин отрицает натуралистическое бытописание Ф. В. Булгарина. “Иные картины”, которые нужны автору “Онегина” <...> – иные не только по отношению к его собственному романтическому творчеству, но и по отношению к нравственно-сатирической бытописательной прозе Булгарина» (Михайлова, 2002, с. 143). Вопрос о том, чем же отличается пушкинская «поэзия действительности» от булгаринских «картин», исследовательница не комментирует, но, вообще говоря, об этом (как и о разнице в подходах к бытописанию у Булгарина и Гоголя) исследователи размышляли много (Кузовкина, 2004). Рамки статьи не позволяют, однако, развернуть полную историю вопроса. Хотелось бы предложить один из способов его решения, сфокусировавшись на характере **образного выражения действительности** в «Отрывках».

Прежде всего, необходимо определить содержание формулы «фламандская школа». В пушкинское время она служила собирательным наименованием фламандской и голландской живописи XVI-XVII веков. В первую очередь, подразумевались бытовой жанр, пейзаж и натюрморт, еще не отделившиеся друг от друга в полной мере и составлявшие единую образную систему (Соколов, 1994, с. 19). С конца XVII в. голландские художники этого направления получили название «малых голландцев» (Краткий словарь терминов..., 1961, с. 88). Однако важное для искусствоведа различие между живописью северных и южных Нидерландов (процесс их отделения друг от друга продлился около столетия и завершился лишь к середине XVII в.) никак не акцентировалось русскими авторами, поэтому определения «фламандское» и «голландское» чаще всего использовались как синонимы (Вожик, 2024, с. 58) (в нашем изложении мы будем использовать их так же). Е. И. Вожик (2024, с. 65) убедительно продемонстрировала, что в русской культуре XIX в. сложился определенный тип рецепции нидерландской живописи и вытекающий из него своего рода «вербальный канон» – готовые формулы, клише, обладавшие высокой степенью воспроизводимости и устойчивым смысловым наполнением. В плане оценки эти клише могли использоваться по-разному (в диапазоне от отрицания рабского натурализма до провозглашения поэтичности обыденной жизни (Вожик, 2024, с. 70-71)). Но вне зависимости от симпатий и антипатий принципиально важно то, что сама формульность упоминания «фламандской школы» стала способом эстетико-философской рефлексии, выходившей далеко за пределы интереса к живописи: речь шла о способах отражения действительности в искусстве (Вожик, 2024, с. 54) и литературе, неслучайно к целому ряду русских писателей – В. Т. Нарезному, А. Е. Измайлову, Н. В. Гоголю и др. – применялась формула «русский Теньер» (офранцузенная форма имени фламандского живописца Давида Тенирса Младшего (1610-1690)). Таким образом, пушкинская формула «фламандской школы пестрый сор» и весь ее контекст (вплоть до восклицания: «тьфу!»), действительно, должны были восприниматься как некая эстетическая декларация, а не просто указание на диапазон актуальных для зрелого Пушкина бытовых и простонародных «сюжетов». Упоминания о том, что сельский пейзаж, купающиеся в пруду утки, «пьяный топот трепака перед порогом кабака» и пресловутый скотный двор, поданные в соответствующей стилистической манере, вполне соответствуют тематическому репертуару фламандских и голландских жанристов, повторяются во многих работах, начиная с уже цитированной статьи Шимкевича, выявляющего соответствующие мотивы и за пределами «Отрывков», в «деревенских» главах Онегина. Однако, провозглашая «Иные нужны мне картины», Пушкин в «Отрывках» все же замыкает скопление мотивов деревенского простонародного быта в полторы строфы (цитированные выше <18> и часть <19>). Описание одесского дня Автора, занимающее полглавы, выполнено в несколько иной стилистической манере и почти не связано с простонародной тематикой, что может показаться не вполне последовательным, если исходить из отождествления «фламандщины» с картинами жизни сельских или городских «низов», как это делали исследователи (Бродский, 1950, с. 336).

Однако на самом деле «одесские» строфы «Отрывков» чрезвычайно примечательны именно в контексте мотивно-тематического диапазона нидерландской живописи.

Одно из самых богато детализированных описаний одесского дня Автора – трапеза в ресторане Оттона:

Но мы, ребята без печали,
Среди заботливых купцов,
Мы только устриц ожидали
От цареградских берегов.
Что устрицы? пришли! О радость!
Летит обжорливая младость
Глотать из раковин морских
Затворниц жирных и живых,
Слегка обрызгнутых лимоном.
Шум, споры – легкое вино
Из погребов принесено
На стол услужливым Отоном;
Часы летят, а грозный счет
Меж тем невидимо растет (Пушкин, 1937, с. 204).

В описании присутствуют такие детали, как вино, устрицы, лимон, воспроизводится атмосфера непринужденной дружеской пирушки («шум, споры»), в соседних строфах упоминаются трубка («потом за трубкой раскаленной»), кофейня, казино (Casino), театр («очарования» которого не ограничены музыкой, не менее важно описание красавицы в ложе, окруженной толпой «рабов»-воздыхателей) и (после окончания спектакля) поданная не без самоиронии сцена спонтанного уличного «музицирования»:

Сыны Авзонии счастливой <речь идет об итальянских жителях Одессы. – С. Ш.>
Слегка поют мотив игривый,
Его невольно затвердив,
А мы режем речитатив (Пушкин, 1937, с. 205).

Перечисленные мотивы представляют собой топосы, устойчивые типы изображений в голландско-фламандской жанровой живописи: «завтрак», пирушка, «концерт», театр, азартная игра, курение трубок, прогулка, ухаживание. Все они объединены темой «земных наслаждений», получавшей в искусстве XVI-XVII вв. двойственное освещение: с одной стороны, они свидетельствовали об уязвимости человеческой природы, ее подверженности соблазнам, с другой – передавали атмосферу радостного «вкушения» бытия, «выступали концентрированным выражением движущейся материи, круга жизни, совершающей свой вечно повторяющийся путь от умирания к обновлению» (Соколов, 1994, с. 25). В пушкинском описании центр тяжести сдвинут, вне всяких сомнений, ко второму полюсу (не случайно «одесские» строфы оформлены как композиционное кольцо, последняя одностроочная строфа – «Итак, я жил тогда в Одессе» – возвращает нас к началу фрагмента), однако связь с философско-морализаторской основой мотивов «земных наслаждений» сохраняется и образует своего рода мерцающий подтекст, выводящий тему «вкушения» за рамки эмпирически-бытового содержания. Так, процитированная выше строфа о поедании устриц усиленно перифрастична и метафорична, а значит, при всей своей предметной точности, предполагает возможность рождения индифференциальных смыслов. И они легко обнаруживаются при обращении к работам искусствоведов, посвященным фламандско-голландским натюрмортам и жанровым сценам. Последние включали в себя обязательный символическо-аллегорический план: «...Произведение искусства, воспроизводя с точностью, доходящей до натурализма, реальные предметы, должно было одновременно выявлять истинный, скрытый порядок вещей» (Звездина, 1997, с. 10). Сложное переплетение смыслов обнаруживается, в частности, в символике устрицы и раковины, частых мотивах голландских «роскошных» (pronk stilven) натюрмортов и сцен «угощения устрицами». Во-первых, дороговизна устриц, вкупе с их живописностью, перламутрово-влажным блеском раскрытой раковины, непременным сопровождением в виде бокала светлого вина создавали атмосферу рафинированного наслаждения, намекавшего на возможность еще более чувственных радостей, прямое изображение которых было табуировано: «Весьма распространенный в голландском искусстве XVII в. сюжет угощения вином и устрицами традиционно символизирует попытку обольщения или содержит намек на любовные отношения между мужчиной и женщиной <...>» (Соколова, 2023, с. 57). «Согласно литературным источникам XVII в., устрицы считались афродизиаком, возбуждающим аппетит и сладострастие» (Соколова, 2023, с. 79). Во-вторых, «раковины служили символами бренности плоти» (Звездина, 1997, с. 24), как и разрезанный лимон, кислый сок которого свидетельствовал об обманчивой привлекательности его золотистой шкурки (Звездина, 1997, с. 43). Устрицы у Пушкина названы «затворницами», что актуализирует семантику освобождения от плотской «скорлупы», однако освобождение устрицы от раковины происходит в момент ее физической смерти (поскольку устрицы едят живыми) – барочная «логика» легко примиряла противоположные смысловые планы (т. е. устрица и ее раковина одновременно напоминали и о радостях плотской жизни, и об освобождении от нее). Точно так же пушкинское поэтическое слово сопрягает разные ассоциативные «ходы»: не очень благозвучное слово «обжорливая» соединено с возвышенными поэтизмами «летит» и «младость», а несколько отталкивающее «глотать ... затворниц жирных и живых» уравновешено чувственно-ликующей интонацией строфы в целом. Обоснованность применения барочного культурного кода подтверждается концовкой строфы «Часы летят, а грозный счет / Меж тем невидимо растет», также рассчитанной на одновременное прочтение в бытовом (ресторанный счет) и символическом планах (часы как memento mori, т. е. «счет», предьявляемый в конце

жизни за невоздержанность) (последнее отмечено магистранткой филологического факультета РГПУ им. А. И. Герцена А. И. Матузиной в диссертации, написанной под руководством С. О. Шведовой). Тонкий шлейф чувственного соблазна ощущается и в других подробностях «одесского дня»:

в посещении кофейни –

... за трубкой раскаленной ...

Как мусульман в своем раю,

С восточной гущей кофе пью (Пушкин, 1937, с. 203)

(здесь уместно вспомнить о чувственной природе исламского Рая);

наслаждении музыкой Россини –

Он звуки льет – они кипят,

Они текут, они горят,

Как поцелуи молодые,

Все в неге, в пламени любви <...> (Пушкин, 1937, с. 204);

и, конечно же, в комической и одновременно волнующей любовной сцене в театре –

А ложа, где красой блистая,

Негоцианка молодая,

Самолюбива и томна,

Толпой рабов окружена?

Она и внемлет и не внемлет

И каватине, и мольбам,

И шутке с лестью пополам...

А муж – в углу за нею дремлет,

В просонках фора закричит,

Зевнет – и снова захрапит (Пушкин, 1937, с. 205).

Связь с сюжетно-мотивным репертуаром «фламандской школы» обнаруживается и в других строфах «Отрывков»: описание Макарьевской ярмарки вполне соответствует своим сатирическим тоном принципам изображения «ярмарочных» сюжетов в голландской живописи, а саркастическое описание больных на кавказских водах – другому распространенному комическому сюжету бытового жанра – сценам посещения врачом больного. Прогулка, разговор купцов, подметание пола (у Пушкина «маркёр... с метлой в руках») – все эти мотивы находят свои параллели в голландской живописи, как и поэтические картины южного портового города, и завершающий «Отрывки» великолепный пейзаж ночного побережья.

Убедиться в репрезентативности перечисленных мотивов можно по небольшой выборке из эрмитажного каталога голландской живописи XVII–XVIII вв. (Соколова, 2017; 2023) и с сайта Государственного Эрмитажа (ГЭ) (<https://www.hermitagemuseum.org/>). Устрицы в раскрытых **раковинах** можно увидеть как в натюрмортах («Десерт» Я. Д. де Хема; «Завтрак с устрицами» А. Адриансена), так и на жанровых картинах («Завтрак» Г. Метсю; «Угощение устрицами» Ф. ван Мириса); кроме того, в натюрмортах часто изображались и другие, **экзотические, раковины** («Натюрморт с золоченым кубком» В. К. Хеды; «Раковины», «Тарелка с плодами и раковины» Б. ван дер Аста). **Лимон**, чаще всего со срезанной по спирали шкуркой, был неизменным атрибутом «роскошного» натюрморта («Завтрак с крабом» В. К. Хеды; «Десерт» В. Калфа; «Закуска (натюрморт с крабом, фруктами и часами)» А. ван Бейерена), а кроме того, изображался как часть напитка в бокале (Г. тер Борх «Бокал лимонада»). Бокал с вином можно увидеть в огромном количестве голландских натюрмортов, но существовала и жанровая сцена **«угощения вином»** в компании или поодиночке (приведем в пример две одноименных картины под названием «Сцена в кабачке» Д. Тенирса-младшего; «Угощение» и «Гуляк» Я. Стена; «Гуляку» И. Кудейка; полотно «Молодая женщина, угощающая кавалера вином» К. ван Брекенелла). Изображение **трубок** для курения встречается также повсеместно и в натюрмортах (П. Клас «Трубки и жаровня»), и в жанровых сценах (можно упомянуть многочисленных «Курильщиков» Д. Тенирса-младшего, А. ван Остаде, Я. Стена, В. К. Хеды, К. Дюсарта, Я. Моленара). Существовало даже специальное название для сцен, изображающих курение, – табакки (от фр. tabagie – комната для курения). Менее частотным было изображение экзотических **кофеен** (К. Трост, «Зал кофейни»; персонажи картины также пьют вино и курят). Изображения **азартных игр** становились основой разнообразных «сцен в кабачке», где персонажи играют **в карты** («Игра в карты» Д. ван Ромбаутса, Я. Стена, А. ван Остаде, Д. ван дер Хагена; «Крестьяне в кабачке, играющие в карты» и «Картежники» Д. Тенирса-младшего), **в кости** («Игра в трик-трак» В. К. Дейстера, Я. Стена; «Угощение» Я. Стена), **в орлянку** («Игра в орлянку» Д. Тенирса-младшего). Тема **музирования** могла трактоваться как светская («Концерт» Питера де Хоха, Д. ван Бабюрена; «Дуэт» И. ван Гела) или простонародная («Дуэт» Д. Тенирса Младшего; «Сельский концерт» А. ван Остаде; «Летний праздник» Я. Стена; «Концерт» Я. Охтервелта), но почти всегда предполагала иронию или сарказм. Реже можно увидеть изображение **театра** (И. Беркхейде «Театральное представление на площади») или сцену **подметания пола** (П. Янсценс «Комната в голландском доме»).

Прокомментируем и некоторые сельские мотивы, о которых шла речь выше. **Скотный двор и птичник** были самыми излюбленными типами изображений (приведем в пример лишь малую часть таких эрмитажных картин: «Фермы» П. Поттера, Ф. Рейкхалса, Я. ван Рейсдала; «Пейзаж с фермой и птицами» Я. Вейнантса, Д. Вейнтрака; «Птичий двор» Р. Саверея, А. ван Олена; «Утки у пруда» Й. Спрейта). Особый интерес в контексте <18> строфы у Пушкина представляет полотно Ян Вейнантса «Пейзаж с **песчаным косогором**», в котором

присутствуют и **утки в пруду**, и сломанное дерево, и живописные тучи – тип пейзажа, вообще характерный для этого художника: «Сочетание мотивов, включающих широкий дюнный ландшафт, водоем и немногочисленные стаффажные фигуры <...> неоднократно встречается в творчестве художника» (Соколова, 2017, с. 287). «Пьяный топот трепака перед порогом **кабака**» находит параллель в живописном сюжете под названием «кermесса» – изображении сельского праздника и танцующих крестьян («Пейзаж с крестьянами перед кабачком», «Пейзаж с деревенским кабачком», «Деревенский праздник» Д. Тенирса Младшего; «Деревенский праздник» К. ван Мандера I; «Крестьянская пирушка» Ф. Ваувермана; «Ярмарка», «Балаган на ярмарке» Б. ван Схейндела; kermессы И. К. Дрохслота). «Крестьянское общество с музыкантами перед гостиницей (herberg) – один из излюбленных сюжетов А. ван Остаде» (Соколова, 2023, с. 198). У многих художников встречаются изображения крестьянских семей (например, «Крестьянская семья» того же Остаде).

Наконец, некоторые голландские художники, чьи картины также представлены в Эрмитаже (Я. Б. Веникс, И. Лингелбах, Х. ван Миндерхаут, Я. де Хейсх), специализировались на «видах средиземноморских гаваней с романтическим освещением и элегантными фигурами» (Соколова, 2023, с. 63). А. ван дер Нер создал целый ряд лунных пейзажей с водной поверхностью. Поэтому и финал «Отрывков» оказывается не так далек от фламандских мотивов, как может показаться на первый взгляд.

Безусловно, встает вопрос об источнике и степени знакомства Пушкина с живописью этой школы. Хотя эрмитажное собрание стало доступно широким массам лишь с 1852 г., в пушкинское время при директоре галереи Ф. И. Лабенском «был введен допуск публики по билетам, выдаваемым хранителям, причем лицам хорошо известным мог выдаваться постоянный билет» (Пиотровский, 2000, с. 35). Именно о таком билете говорится в письме В. А. Жуковского Пушкину от 4-10 марта 1832 г.: «Посылаю тебе билет Эрмитажный; он на всю вечность. Его при входе отдавать не должно» (Переписка А. С. Пушкина, 1982, с. 114). «Отрывки» к этому моменту были уже написаны, однако исключить возможность посещения Пушкиным галереи раньше, например, в послелицейскую пору или в 1828 году, нельзя. Кроме того, «картины фламандских живописцев можно было найти и едва ли не в каждой частной коллекции художеств» (Вожик, 2024, с. 59), потому что особый интерес к этой школе сохранялся на протяжении XVIII – первой половины XIX в.

Еще более существенно, что для людей пушкинского времени непосредственное знакомство с картинами было далеко не единственным (и подчас не основным) способом формирования представлений о живописи. Существовало множество изданий, как русских, так и иностранных, посвященных фламандской школе: снабженные иллюстрациями каталоги, содержащие словесные описания картин, справочники и путеводители по известным галереям, публикации в журналах с описанием частных коллекций, сборники литографий – это и многое другое способствовало популяризации фламандского искусства (Данилов, 1915; Вожик, 2024). К наблюдениям исследователей хотелось бы добавить, что известные картины часто воспроизводились на предметах декоративно-прикладного искусства. Например, в ГЭ хранятся тарелка, рисунок которой воспроизводит центральный фрагмент «Завтрака» Г. Метсю, чашка с блюдцем со сценами по мотивам картин А. ван Остаде, вазы с росписью по картине Я. Стена «Игра в трик-трак», а также по картинам К. ван Брекенлампа, П. Поттера, К. Дюсарта и др. Неоднократно копировалась на вазах Императорского фарфорового завода картина Ф. ван Мириса I «Угощение устрицами» (Соколова, 2023, с. 80).

Таким образом, апелляция к фламандской школе в литературе пушкинского времени была далеко не случайной и опиралась на довольно хорошее представление о ней. В то же время, упоминая о теньеризме какого-нибудь писателя, «фламандских коровах» и «голландских мужиках», пишущие чаще всего имели в виду не конкретные произведения, а обобщенное понимание этого художественного направления (Вожик, 2024, с. 65). То же самое можно заметить и в отношении пушкинского романа: фиксируя преломление описанных мотивов в тексте «Отрывков», необходимо говорить не об экфрасисе отдельных картин, а о топике, общих местах, типичных для полотен фламандских и голландских художников. Однако, в отличие от готовых клише культуры того времени, сводивших образную систему фламандской школы к натуралистическому письму, пушкинский текст отнюдь не замыкается в плоскость прямолинейного эмпиризма. Сложность взаимодействия разных образных составляющих – предметной точности, поэтической и культурной символики – можно продемонстрировать, обратившись к описанию одесских улиц, открывающему день Автора:

А где, бишь, мой рассказ несвязный?
В Одессе пыльной, я сказал.
Я б мог сказать: в Одессе грязной –
И тут бы, право, не солгал.
В году недель пять-шесть Одесса,
По воле бурного Зевеса,
Потоплена, запружена,
В густой грязи погружена.
Все дома на аршин загрязнут,
Лишь на ходулях пешеход
По улице дерзает вброд;
Кареты, люди тонут, вязнут,
И в дрожках вол, рога склоня,
Сменяет хилого коня (Пушкин, 1937, с. 202).

Внимание, уделенное одесской грязи, наличие которой подтверждается свидетельствами мемуаристов (Онегинская энциклопедия, 2004, с. 213), играет декларативную роль: очевидна антитеза объявленных несуществующими одесских садов, описанных поэтом В. Туманским (о них идет речь в предшествующей строфе: «Одессу звучными стихами...»), реальной, натуралистически воспроизведенной Пушкиным грязи одесских, в основном немоощных в то время, улиц.

Однако слово *грязь* и производные от него (*грязный, загрязнут*) повторены в строфе трижды, и такое педалирование не выглядит случайным, если учесть, что, возможно, первое в истории европейской культуры словесное обозначение бытового жанра было образовано от греческого слова *ρῦλος*, означающего «грязь, нечистота, сор», а художник-жанрист получал наименование «рипографа». Ю. М. Каган убедительно продемонстрировала, что употребление слова «сор» в пушкинской формуле восходит к метафоре сора, мусора в рассказе о живописи на бытовые темы у римского писателя Плиния Старшего и его характеристике греческого живописца Пирейка (Пирейкоса) как «художника мусора». (Эта характеристика затем была подхвачена и другими авторами) (Каган, 1993, с. 193). Заметим, что обвинения в «грязи», «нечистоте» и «соре» как объектах натуралистического живописания сделались в пушкинское время общим местом в характеристиках «теньеровского направления», а также литераторов, которые удостаивались звания «русского Теньера» (см. об этом выше). В таком контексте слово *грязь* и производные от него слова в цитированном выше тексте не могут не восприниматься как маркеры «фламандщины». Тогда получает объяснение и другая деталь, не учтенная «Онегинской энциклопедией»: «Лишь на **ходулях** пешеход / По улице дерзает вброд». В. Набоков дает следующий комментарий к слову *ходули*: «Я читал где-то, что одесситы <...> называют башмаки на деревянной подошве, надеваемые ими в слякоть, ходулями; сомневаюсь, чтобы Пушкин использовал такой вульгарный жаргон в столь бессмысленном случае. Рухнула бы гипербола, на которой основана вся строфа» (Набоков, 1998, с. 628). Т. е. Набоков оспаривает приведенное им самим толкование, полагая, что оно редуцирует гиперболическое описание одесского «потопла» к натуралистическому отражению реальности. В контексте нашей темы, однако, очевидно, что *ходули* являются еще одним маркером «фламандщины»: нидерландские деревянные башмаки (кломпы) – частая деталь в картинах этого направления (можно привести в пример эрмитажную картину Я. Стена «Гуляки»).

Присутствие распространенных мотивов фламандской живописи в «Отрывках», конечно, манифестирует внимание автора к бытовым деталям, однако стоит задуматься о том, каково **значение** этих подробностей, какова **конструктивная роль** фламандского «кода» в романе. В сознании романтически мыслящих читателей Пушкина идея о том, что натуралистическая детализация может иметь собственно эстетическую ценность, утверждалась с большим внутренним сопротивлением. Восхищаясь «жизненностью» изображения, писавшие о фламандцах зачастую упрекали их в мелочном педантизме, вступающем в противоречие с художественностью. Интересен отклик Пушкина на суждение И. В. Киреевского, сделанное в «Обзрении русской словесности на 1831 год», в котором критик осторожно высказал мысль о мелочных подробностях в поэме Баратынского «Наложница»: «Несмотря на все достоинства, нельзя не признаться, что в этом роде поэм, как в картинах Миериса, есть что-то бесполезно стесняющее, что-то условно ненужное, что-то мелкое, не позволяющее художнику развить вполне поэтическую мысль свою» (1979, с. 114). Пушкин откликнулся на это сравнение в письме от 4 февраля 1832 г. (т. е. именно тогда, когда готовилось отдельное издание «Евгения Онегина» и перерабатывалось «Странствие») так: «Ваше сравнение Баратынского с Миерисом удивительно ярко и точно. Его элегии и поэмы точно ряд прелестных миниатюр; но эта прелесть отделки, отчетливость в мелочах, тонкость и верность оттенков, все это может ли быть порукой за будущие успехи его в комедии, требующей, как и сценическая живопись, кисти резкой и широкой?» (Пушкин, 1948, с. 10). (Упомянутый художник – Ф. ван Миерис I, или Старший (1635–1681) – один из самых популярных в пушкинское время «малых голландцев», известный утонченностью детализировки своих картин). Если для Киреевского детализация в стиле Миериса – нечто «бесполезно стесняющее», то Пушкин высоко ценит ее, однако более масштабный замысел требует от художника умения писать «кистью резкой и широкой». Именно такое сочетание разномасштабных планов изображения обнаруживается в «Отрывках». В строфе об одесской грязи фламандские мотивы введены в контекст одновременно и античной, и библейской потопной мифологии:

В году недель пять-шесть Одесса,
По воле бурного Зевеса,
Потоплена, запружена,
В густой грязи погружена (Пушкин, 1937, с. 202).

Здесь разворачивается, как показал Б. М. Гаспаров (1992), значимая для пушкинского творчества мифология «спасенного города», сопровождаемая выдержанной в высокой стилистике символикой камня и молота:

Но уж дробит камня молот,
И скоро звонкой мостовой
Покроется спасенный город,
Как будто кованой броней (Пушкин, 1937, с. 202).

«Слово “спасение” вносит в картину сакральную коннотацию; в сочетании с картиной бедствия, приносимого “Зевесом”, оно приобретает символический характер избавления от власти языческого бога» (Гаспаров, 1992, с. 295). Безусловно, и «бурный Зевес», и спасаемый посредством «камня» (здесь появляются христианские коннотации) город содержат оттенки трагедии, однако она не исключает серьезного, «идеального» смыслового плана образа «спасенного города»: ведь Одесса в «Отрывках» предстает земным раем, идеальным

городом, в котором соединены, уравновешены не только Европа и Азия, но и разные начала жизни: прозаическое («Я жил тогда в Одессе пыльной...») и поэтически-возвышенное («Там долго ясны небеса», «Там все Европой дышит, веет», «Язык Италии златой / Звучит по улице веселой»); прагматическое («Там хлопотливо торг обильный / Свои подъемлет паруса») и непринужденно-свободное («Все блещет югом и пестреет / Разнообразностью живой»). В финале строфы возникает образ своего рода вавилонского столпотворения, переведенного в трагически-позитивный план:

<...> Где ходит гордый славянин,
Француз, испанец, армянин,
И грек, и молдаван тяжелый,
И сын египетской земли,
Корсар в отставке, Морали (Пушкин, 1937, с. 201).

Таким образом, в тексте «Отрывков» сопрягаются разные по своему характеру, детализации и масштабности планы изображения: эмпирическое, бытовое, автобиографическое; эпическое и мифологическое, античное и христианское; символическое-аллегорическое. Глава построена как многослойная мозаика, отсылающая к методу свободной перекombинации культурных символов в совместной работе эмпирической наблюдательности и воображения, основанного на культурной памяти. Однако в «пестром соре» образных элементов главы присутствует **конструктивное, оформляющее** начало, поскольку, как писал Ю. Н. Тынянов, «единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции», происходящей под влиянием конструктивного фактора (1924, с. 9) (подчеркнуто автором. – С. Ш.). Думается, что принципом, играющим **конструктивную** роль, стало в «Отрывках» такое строение образа, при котором предельная визуальная выразительность, детализация и конкретизация, апеллирующие к эмпирическому опыту и биографическому контексту, сочетаются с разомкнутостью образа в область культурной символики большой временной протяженности и философской глубины. Воплощением подобной эстетической системы стал художественный язык фламандской и голландской барочной живописи XVI-XVII вв., являющей самые отвлеченные философско-религиозные идеи через зримый образ мира.

Заключение

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы:

1. Мотивно-образный репертуар фламандско-голландской живописи XVI- XVII вв. нашел широкое отражение в «Отрывках из путешествия Онегина» не только в пределах «сельского топоса» <18> и <19> строф, но и в описании «одесского дня» Автора.
2. Выявленные мотивы представляют собой не единичные аллюзии на отдельные живописные «тексты», а образную систему, восходящую к эстетико-философским основам бытового жанра эпохи барокко.
3. Обращение Пушкина к образному языку «фламандской школы», в котором установка на максимально точное запечатление эмпирического многообразия жизни сочетается с установкой на символическое-аллегорическое прочтение, стало тем культурным субстратом, на котором утверждалась и развивалась пушкинская поэзия действительности.
4. Характерное для этой школы строение художественного образа сыграло роль конструктивного принципа в организации «Отрывков из путешествия Онегина». Пушкинская формула «фламандской школы пестрый сор» указывает на способ интеграции разных по происхождению образных импульсов – биографических (пребывание Пушкина в Одессе в 1823-1824 гг.), литературно-критических (полемика с приземленным бытовизмом Булгарина), рецептивных (восприятие образного языка фламандско-голландской живописи) и собственно поэтических.

Перспективы дальнейшего исследования предполагают уяснение роли «фламандского кода» в «деревенских» главах романа «Евгений Онегин», а также осмысление соотношения формул «фламандской школы пестрый сор» и «собрание пестрых глав» в качестве авторской характеристики «свободного романа» в целом.

Материалы исследования | Research materials

1. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / ред. Н. Ф. Бельчиков. М.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 1.
2. Булгарин Ф. В. Иван Выжигин: Нравственно-сатирический роман: в 4 ч. СПб.: Тип. А. Смирдина, 1830. Ч. 1.
3. Киреевский И. В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979.
4. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. М.: Советский художник, 1961.
5. Онегинская энциклопедия: в 2 т. М.: Русский путь, 2004. Т. 2.
6. Переписка А. С. Пушкина: в 2 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 1.
7. Пушкин А. С. Одесса (Из седьмой главы «Евгения Онегина») // Московский вестник. 1827. Ч. 2. № VI.
8. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. / ред. Б. В. Томашевский. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 6. Евгений Онегин.
9. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. / ред. Б. В. Томашевский. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 15.

10. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. / ред. Б. В. Томашевский. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11.
11. Соколова И. А. Голландская живопись XVII-XVIII веков. Каталог коллекции: в 5 т. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2017. Т. 1, 2.
12. Соколова И. А. Голландская живопись XVII-XVIII веков. Каталог коллекции: в 5 т. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2023. Т. 3, 4, 5.

Источники | References

1. Бродский Н. Л. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. Комментарий. М.: Учпедгиз, 1950.
2. Вожик Е. И. «Вечные фламандцы»: язык описания фламандской живописи в 1830-1850-х гг. // Словесность и история. 2024. № 1. <https://doi.org/10.31860/2712-7591-2024-1-54-79>
3. Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Wien, 1992.
4. Данилов В. Мелочи литературного прошлого // Русский архив. 1915. Вып. 2.
5. Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. М.: Наука, 1997.
6. Каган Ю. М. «Фламандской школы пестрый сор» // Новое литературное обозрение. 1993. № 3.
7. Кузовкина Т. Гоголь и Теньер (К вопросу о том, как изображать низкую действительность) // Лотмановский сборник 3. М.: ОГИ, 2004.
8. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960-1990; «Евгений Онегин»: комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995.
9. Мазур Н. Н. «Ты видел деву?»: поэтика и психология романтического экфрасиса // Русская литература. 2018. № 3. <https://doi.org/10.31860/0131-6095-2018-3-141-15>
10. Мейлах Б. С. Реалистическая система Пушкина в восприятии его современников (конец 20-х – 30-е годы XIX века) // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1969. Т. 6. Реализм Пушкина и литература его времени.
11. Михайлова Н. И. Из комментария к «Евгению Онегину». «Фламандской школы пестрый сор» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 28. СПб.: Наука, 2002.
12. Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство СПб, 1998.
13. Пиотровский Б. Б. История Эрмитажа. М.: Искусство, 2000.
14. Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV-XVII веков: реальность и символика. М.: Изобразительное искусство, 1994.
15. Томашевский Б. В. Примечания // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1837-1937: в 16 т. / ред. Б. В. Томашевский. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 6. Евгений Онегин.
16. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924.
17. Чумаков Ю. Н. «Евгений Онегин» Пушкина и «Менины» Веласкеса: (К исторической поэтике пространства) // Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999.
18. Шимкевич К. А. Пушкин и Некрасов // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926.

Финансирование | Funding

RU Исследование выполнено за счет внутреннего гранта Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (проект № 54-VG).

EN The research was supported by an internal grant of the Herzen State University of Russia (project No. 54-VG).

Информация об авторах | Author information

RU Шведова Светлана Олеговна¹, к. филол. н., доц.

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург

EN Svetlana Olegovna Shvedova¹, PhD

¹ Herzen State University of Russia, St. Petersburg

¹ sshv@inbox.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 07.07.2025; опубликовано online (published online): 05.08.2025.

Ключевые слова (keywords): творчество Пушкина; роман «Евгений Онегин»; словесный образ; визуальная поэтика; поэзия действительности; Pushkin's work; novel "Eugene Onegin"; verbal image; visual poetics; poetry of reality.