

Ю. М. Лотман

Проблема прототипов

Определение прототипов тех или иных персонажей *ЕО* занимало как читателей-современников, так и исследователей. В мемуарной и научной литературе накопился довольно обширный материал, посвященный попыткам связать героев пушкинского романа с теми или иными реально существовавшими лицами. Критический просмотр этих материалов заставляет крайне скептически отнестись и к степени их достоверности, и к самой плодотворности подобных поисков.

Одно дело, когда художественный образ содержит намек на некоторое реальное лицо и автор рассчитывает на то, что намек этот будет понят читателем. В этом случае такая отсылка составляет предмет изучения истории литературы. Другое дело, когда речь идет о бессознательном импульсе или скрытом творческом процессе, не адресованном читателю. Здесь мы вступаем в область психологии творчества. Природа этих явлений различна, однако оба они связаны со спецификой творческого мышления того или иного писателя. Поэтому, прежде чем искать прототипы, следует выяснить, во-первых, входило ли в художественный план писателя связывать своего героя в сознании читательской аудитории с какими-либо реальными лицами, хотел ли он, чтобы в его герое узнавали того или иного человека. Во-вторых, необходимо установить, в какой мере для данного писателя характерно исходить в своем творчестве из конкретных лиц. Таким образом, анализ принципов построения художественного текста должен доминировать над проблемой прототипов.

Это решительно противоречит наивному (а иногда и мещанскому) представлению о писателе как соглядатае, который "пропечатывает" своих знакомых. К сожалению, именно такой взгляд на творческий процесс отражается в огромном количестве мемуарных свидетельств. Приведем типичный пример - отрывок из воспоминаний М.И. Осиповой: "Как вы думаете, чем мы нередко его угощали? Мочеными яблоками, да они ведь и попали в «Онегина»; жила у нас в то время ключницей Акулина Амфиловна - ворчунья ужасная. Бывало, беседуем мы все до поздней ночи - Пушкину и

захочется яблок; вот и пойдём мы просить Акулину Памфиловну: «принеси, да принеси моченых яблок», - а та разворчится. Вот Пушкин раз и говорит ей шутя: «Акулина Памфиловна, полноте, не сердитесь! завтра же вас произведу в попадьи». И точно, под именем ее - чуть ли не в «Капитанской дочке» - и вывел попадью; а в мою честь, если хотите знать, названа сама героиня этой повести... Был у нас буфетчик Пимен Ильич - и тот попал в повесть" (Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. с. 424).

А. Н. Вульф записал в дневнике в 1833 г. : "... я даже был действующим лицом в описаниях деревенской жизни Онегина, ибо она вся взята из пребывания Пушкина у нас, «в губернии Псковской». Так я, дерптский студент, явился в виде геттингенского под названием Ленского; любезные мои сестрицы суть образцы его деревенских барышень, и чуть не Татьяна ли одна из них" (Там же. с. 421).

Из воспоминаний Е. Е. Синициной: "Через несколько лет встретила я в Торжке у Львова А. П. Керн, уже пожилою женщиною. Тогда мне и сказали, что это героиня Пушкина - Татьяна.

... и всех выше
И нос, и плечи подымал
Вошедший с нею генерал.

Эти стихи, говорили мне при этом, написаны про ее мужа, Керн, который был пожилой, когда женился на ней" (Там же. т. 2. с. 83).

Высказывания эти столь же легко умножить, как и показать их необоснованность, преувеличенность или хронологическую невозможность. Однако сущность вопроса не в опровержении той или иной из многочисленных версий, потом многократно умножавшихся в околонушной литературе, а в самой потребности дать образам *ЕО* плоско-биографическое истолкование, объяснив их как простые портреты реальных знакомых автора. При этом вопрос о творческой психологии *П*, о художественных законах его текста и путях формирования образов полностью игнорируется. Такое неквалифицированное, но весьма устойчивое представление, питающее мещанский интерес к деталям биографии и заставляющее видеть в творчестве лишь цепь не лишенных пикантности интимных подробностей, заставляет вспомнить

слова самого П, писавшего Вяземскому в связи с утратой записок Байрона: "Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе посреди воскресающей Греции. - Охота тебе видеть его на судне. Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок - не так, как вы - иначе" (XIII, 243-244).

Об этом можно было бы не говорить, если бы реальный и имеющий научно-биографический интерес вопрос о прототипах пушкинских образов слишком часто не подменялся домыслами о том, кого из своих знакомцев П "вклеил" в роман ¹.

Отзвуки излишнего "биографизма" в понимании творческих процессов чувствуются даже во вполне серьезных и интересных исследованиях, таких, как ряд разысканий в специальном пушкинском номере альманаха "Прометей" (т. 10. М., 1974). Проблема прототипов пушкинского романа нередко рассматривается с неоправданным вниманием в полезных популярных изданиях.

В связи с этим можно оставить без внимания рассуждения вроде: "Был ли у Татьяны Лариной реальный прототип? На протяжении многих лет ученые-пушкинисты не пришли к единому решению. В образе Татьяны нашли воплощение черты не одной, а многих современниц Пушкина. Может быть, мы обязаны рождением этого образа и черноокой красавице Марии Волконской, и задумчивой Евпраксии Вульф...

Но в одном сходятся многие исследователи: в облике Татьяны-княгини есть черты графини, которую вспоминает Пушкин в «Домике в Коломне». Юный Пушкин, живя в Коломне, встречал молодую красавицу графиню в церкви на Покровской площади... " (Раков Ю. По следам литературных героев. М., 1974. с. 32).

Хотелось бы лишь отметить, что на основании подобных цитат у неосведомленного читателя может создаться совершенно превратное впечатление относительно забот и занятий "ученых-пушкинистов".

Говоря о проблеме прототипов героев пушкинского романа, прежде всего следует отметить существенное различие с этой точки зрения в принципах построения центральных и периферийных персонажей. Центральные образы романа, несущие основную художественную нагрузку, - создание творческой фантазии автора. Конечно, воображение поэта опирается на реальность впечатления. Однако при этом оно лепит новый мир, переплавляя, сдвигая и перекраивая жизненные впечатления, ставя в своем воображении людей в ситуации, в которых реальная жизнь отказала им, и свободно комбинируя черты, разбросанные в действительности по различным, весьма отдаленным порой характерам. Поэт может увидеть в весьма различных людях (даже людях разного пола²) одного человека или в одном человеке нескольких различных людей. Особенно это существенно для типизации в *ЕО*, где автор сознательно строит характеры центральных персонажей как сложные и наделенные противоречивыми чертами. В этом случае говорить о прототипах можно лишь с большой осторожностью, постоянно имея в виду приблизительность таких утверждений. Так, сам *П*, встретив в Одессе доброго, светского, но пустого малого, своего дальнего родственника М.Д. Бутурлина, которого родители оберегали от "опасного" знакомства с опальным поэтом, говаривал ему: "Мой Онегин (он только что начал его тогда писать), это ты, cousin" (Бутурлин. с. 15). Тем не менее слова эти ничего или мало что означают, а в образе Онегина можно найти десятки сближений с различными современниками поэта - от пустых светских знакомцев до таких значимых для *П* лиц, как Чаадаев или Александр Раевский. То же следует сказать и о Татьяне.

Образ Ленского расположен несколько ближе к периферии романа, и в этом смысле может показаться, что поиски определенных прототипов здесь более обоснованны. Однако энергичное сближение Ленского с Кюхельбекером, произведенное Ю. Н. Тыняновым (Пушкин и его современники. с. 233-294), лучше всего убеждает в том, что попытки дать поэту-романтику в *ЕО* некоторый единый и однозначный прототип к убедительным результатам не приводят.

Иначе строится в романе (особенно в начале его) литературный фон: стремясь окружить своих героев неким реальным, а не условно-литературным пространством, *П* вводит их в мир, наполненный лицами, персонально известными и ему, и читателям. Это был тот же

путь, по которому шел Грибоедов, окруживший своих героев толпой персонажей с прозрачными прототипами.

Природа художественных переживаний читателя, следящего за судьбой вымышленного героя или узнающего в персонаже слегка загримированного своего знакомца, весьма различна. Автору *ЕО*, как и автору "Горя от ума", было важным смешение этих двух типов читательского восприятия. Именно оно составляло ту двуединую формулу иллюзии действительности, которая обуславливала одновременно и сознание того, что герои - плоды творческой фантазии автора, и веру в их реальность. Такая поэтика позволяла в одних местах романа подчеркивать, что судьба героев, их будущее целиком зависят от произвола автора ("я думал уж о форме плана" - I, LX, 1), а в других - представлять их как своих знакомых, чья судьба ему известна из бесед во время личных встреч и чьи письма случайно попали ему в руки ("письмо Татьяны предо мною" - III, XXXI, 1). Но для того чтобы такая игра между условностью и реальностью сделалась возможной, автору было необходимо четко разграничить приемы типизации героев, являющихся созданием творческого воображения автора, и героев - условных масок реальных лиц. Реальный человек как исходный импульс авторской мысли мог существовать в обоих случаях. Но в одном - читателю до него нет никакого дела, а в другом - читатель должен был его узнавать и постоянно иметь перед глазами. В свете сказанного следует понимать и заключительные стихи романа:

А та, с которой образован
Татьяны милый Идеал...
О много, много Рок отъял! (VIII, LI, 6-8).

Нужно ли здесь полагать, что автор проговорился против своего желания, и, ухватившись за эту улику, начинать следствие по делу об утаенной любви или же предполагать, что обмолвка входит в сознательный авторский расчет, что автор не обмолвился, а "как бы обмолвился", желая возбудить в читателе определенные ассоциации? Являются ли эти стихи частью биографии поэта или частью художественного целого *ЕО*?

Обрывая роман как бы на полуслове, *П* психологически завершил его обращением ко времени начала работы над первой главой, воскрешая атмосферу тех лет. Такое обращение перекликалось не только с творчеством *П* южного

периода, но и было контрастно соотнесено с началом восьмой главы, где раскрывалась тема эволюции автора и его поэзии. Развитие этой мысли - прямое противопоставление "высокопарных мечтаний" романтического периода и "прозаических бредней" зрелого творчества - читатель находил в "Отрывках из путешествия Онегина", композиционно расположенных уже после конечных строф восьмой главы и как бы вносящих в эти строфы коррективы. Читатель получал как бы два варианта итога авторской мысли: заключение восьмой главы (и романа в целом) утверждало непреходящую ценность жизненного опыта и творчества ранней молодости - "путешествие" говорило противоположное:

Иные нужны мне картины:

Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи... (VI, 200)

Эти положения не отменяли одно другое и не были взаимным опровержением, а бросали взаимный дополнительный смысловой ответ. Такая диалогическая соотнесенность касается и интересующего нас вопроса: в концовке восьмой главы восстанавливался столь важный для "южного" творчества миф об утаенной любви - один из основных составляющих элементов жизненной позы романтического поэта ("а та, с которой образован...").

Читателю не надо было делать усилий, чтобы припомнить намеки на "безымянную любовь", разбросанные в пушкинском творчестве романтического периода. Призрак этой любви, воскрешенный в конце романа со всей силой лиризма, сталкивался в "путешествии" с ироническими строками о "безымянных страданиях", оцененных как "высокопарные мечтанья" (VI, 200).

Мы не знаем, имел ли в виду П в последней строфе романа реальную женщину или это поэтическая фикция: для понимания образа Татьяны это абсолютно безразлично, а для осмысления этой строфы достаточно знать, что автор счел необходимым напомнить о романтическом культе утаенной любви.

Именно потому, что главные герои *ЕО* не имели прямых прообразов в жизни, они исключительно легко сделались для современников психологическими эталонами: сопоставление себя или своих близких с героями романа становилось средством объяснения своего и их характеров. Пример в этом отношении подал сам автор: в условном языке разговоров и переписке с А. Н. Раевским *П*, видимо, именовал "Татьяной" какую-то близкую ему женщину (высказывалось предположение, что Воронцову; справедливые сомнения в этом см.: Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830-1833). Л., 1974. с. 74). Следуя этому условному употреблению, А. Раевский писал *П*: "... сейчас расскажу вам о Татьяне. Она приняла живейшее участие в вашем несчастье; она поручила мне сказать вам об этом, я пишу вам с ее согласия. Ее нежная и добрая душа видит лишь несправедливость, жертвою которой вы стали; она выразила мне это со всей чувствительностью и грацией, свойственными характеру Татьяны" (XIII, 106 и 530).

Очевидно, что речь идет не о прототипе Татьяны Лариной, а о перенесении образа романа в жизнь. Аналогичный пример - имя Тани, под которым фигурирует Н. Д. Фонвизина в письмах И. И. Пущина к ней и в ее собственных письмах к нему. Н. П. Чулков писал: "Таней Фонвизина себя называет потому, что, по ее мнению, Пушкин с нее написал свою Татьяну Ларину. Действительно, в ее жизни было много сходства с героиней Пушкина: в юности у нее был роман с молодым человеком, который от нее отказался (правда, по другим причинам, нежели Онегин), затем она вышла замуж за пожилого генерала, страстно в нее влюбленного, и вскоре встретила с прежним предметом своей любви, который в нее влюбился, но был ею отвергнут" (Декабристы. Государственный литературный музей. Летописи. Кн. III. М., 1938. с. 364).

Обилие "применений" образов Татьяны и Онегина к реальным людям показывает, что сложные токи связи шли не только от реальных человеческих судеб к роману, но и от романа к жизни.

Исчерпать онегинский текст невозможно. Сколь подробно ни останавливались бы мы на политических намеках, многозначительных умолчаниях, бытовых реалиях или литературных ассоциациях, комментирование которых проясняет различные стороны смысла пушкинских строк,

всегда остается место для новых вопросов и для поисков ответов на них. Дело здесь не только в неполноте наших знаний, хотя чем более трудишься над приближением текста к современному читателю, тем в большей мере с грустью убеждаешься в том, сколь многое забыто, и частично забыто бесповоротно. Дело в том, что литературное произведение, пока оно непосредственно волнует читателя, живо, то есть изменчиво. Его динамическое развитие не прекратилось, и к каждому поколению читателей оно оборачивается какой-то новой гранью. Из этого следует, что каждое новое поколение обращается к произведению с новыми вопросами, открывая загадки там, где прежде все казалось ясным. В этом процессе две стороны. С одной - читатели новых поколений больше забывают, и поэтому прежде понятное делается для них темным. Но с другой стороны, новые поколения, обогащенные историческим, порой купленным тяжелой ценой опытом, глубже понимают привычные строки. Казалось бы, зачитанные и заученные стихи для них неожиданно открываются непонятными прежде глубинами. Понятное превращается в загадку потому, что читающий обрел новый и более глубокий взгляд на мир и литературу. А новые вопросы ждут нового комментатора. Поэтому живое произведение искусства нельзя прокомментировать "до конца", как нельзя его "до конца" объяснить ни в каком литературоведческом труде.

В романе Л. Н. Толстого "Декабристы" вернувшаяся из Сибири декабристка, сравнивая старого мужа с сыном, говорит: "Сереза моложе чувствами, но душой ты моложе его. Что он сделает, я могу предвидеть, но ты еще можешь удивить меня". Это можно применить ко многим романам, написанным после "Евгения Онегина". Что они "сделают", мы часто можем предвидеть, но пушкинский роман в стихах "еще может нас удивить". И тогда потребуются новые комментарии.