

ПУШКИНСКОЕ ДЕРЕВО

О ЗНАЧЕНИИ ПРЕДМЕТНО-СИМВОЛИЧЕСКОГО РИСУНКА А. С. ПУШКИНА

*Константин Баршт*

**Р**исование, как существенный компонент творческой жизни Пушкина, было отмечено самим поэтом на раннем этапе его литературного пути. В стихотворении *Моему Аристарху* он описывает творческий процесс как “сложение” формы — процесс, в котором участвуют вербальные и графические знаки:

И в простоте, без украшения,  
Мои слагаю извиненья  
Немного сонною рукой...  
...Или с улыбкой рисовал  
В непринужденном упоеньи  
Уединенный свой чердак (1, 154).<sup>1</sup>

Нарочитое упрощение (“непринужденное упоение”) не может ввести нас в заблуждение: Пушкин отдавал дань романтическому (“байроническому”) типу отношения к поэтическому слову. Поэт, конечно, отдавал себе отчет в том, что в основе его творческого процесса лежит создание художественного символа, сочетающего в себе свойства вербального и иконического знака. Значения художественных знаков (включая обозначения людей, животных, растений или неодушевленных предметов), находящиеся в его творческой рукописи (в графической или в вербальной форме), принадлежат, одновременно, и творческому сознанию поэта, и сознанию создаваемого им литературного героя (для лирического стихотворения — “лирического я”). Все художественные тексты Пушкина, включая и черновые записи, и его рисунки

---

<sup>1</sup> Произведения А. С. Пушкина цитируются по *Полному собранию сочинений* (1937-1949); первая цифра указывает номер тома, вторая — страницу.

в рукописях — выражения эстетического отношения поэта к своему герою, воплощающему новый ракурс отношения человека к Мирозданию. Сами формы освоения этой новой бытийной точки — свои у каждого художника, в то время художественная форма вырастает из коренных черт его индивидуального мироотношения. Работа в этом направлении привела поэта к созданию специальной промежуточной “идеографической” письменности — знаковой системы, основанной на графических мотивированных знаках (лишь со многими оговорками могущих быть названными “рисунками”). Смысл своего рисования Пушкин, конечно, хорошо понимал — затемняя его романтической риторикой в юности и обнажая его смысл в зрелые годы. Однако наше представление об этих рисунках долгие годы находилось в плену у обаятельной, но неверной концепции А. Эфроса, рассматривавшего эти рисунки как “боковую ветвь” творчества поэта и трактовавшего их как чисто изобразительный материал.

Почему Пушкину было важно иметь такого рода символический наглядно-образный язык? Не проще ли было ему просто, создавая автобиографически ориентированный сюжет своего произведения, пользоваться стандартным словарем коммуникативного языка (“я”, “окружающая действительность”, “бытие”, “сознание”, “свобода” и пр.)? Ведь поэт широко пользовался такого рода понятиями в переписке и беседах с друзьями, при создании других текстов, не рассчитанных на эстетическое восприятие. Но для творческой работы ему оказалась необходима графика, причем именно в ранний, дословесный период творческого процесса.

С помощью этих графических смыслообразований, рисунков-размышлений, Пушкин переводил художественную идею с языка своего внутреннего мышления на язык словесной художественной формы. Язык графики возникал как своего рода посредник, помогающий найти контакт между только что возникшими и невыразимыми на внешнем языке смыслами и прокрустовым ложем стандартных понятий и смыслов общепринятого словоупотребления. Рождающийся из “внутренней формы слова” троп вступал в антагонистические отношения с автоматизированным читательским обиходом. Имплицитный читатель требовал “нового слова”, но — возможного быть понятным. Обозначение художественной идеи с помощью графического символа помогало примирить эти два непримиримых, враждующих смысловых поля, снять эти противоречия. Троп рождался в борьбе между внутренним индивидуальным языком поэта — и навязываемой обществом языковой нормой, преподносимой культурой и традицией. Рисунок в рукописи, по-

мечая художественный символ, оказывается “службой двух господ”, примиряя и смягчая противоречия. Отсутствие в нем вербальности и, вместе с тем, “пиктографичность”, “иероглифичность” – предоставляют практически неограниченные возможности для вмещения в рисунок каких угодно смыслов, делают его символом с безграничной емкостью и гибкостью мифологемы. Стремясь деавтоматизировать слово, поэт начинает с формирования “точки зрения текста”, способной организовать будущий контекст, будущий “хронотоп”. С некоторыми оговорками можно сказать, что предметно-символический рисунок в записной тетради Пушкина – это, по сути, попытка зафиксировать (обозначить) нарождающийся поэтический троп, не употребляя при этом слово. Зафиксировать, конечно, не для того, чтобы найти рисунку внешнего зрителя, но для внутреннего самоотчета, для себя, для того, чтобы точнее собрать внимание и продолжить работу над литературной формой. Другими словами, такие рисунки – проявление творческой рефлексии, стремящейся осмыслить художественную идею, обходясь без вербальных знаков.<sup>2</sup>

Парадоксально ли, что поэту, для более успешной борьбы с литературным эстаблишментом, на пути актуализации слова, превращения его в художественное целое, был необходим невербальный язык, т. е. лишенный жесткой условности глагола естественного языка. Поэт хотел задавать и реализовывать все возможности, которыми обладает “внутренняя форма слова”, пользуясь термином А. А. Потебни. Творчество, таким образом, оказывается процессом создания поэтического текста с одновременным формированием свойственного этому тексту языка, впоследствии меняющего и социальный, коммуникативный язык общества. Осмысляя мир в глубинах своего миропонимания, Пушкин оперировал ассоциативно-психологическими комплексами, в которых сочетались свойства наглядного образа определенного предмета, глагола, прилагательного, существительного и наречия.<sup>3</sup> Можно высказать предположение, что напряженное рисование, свойственное творческому процессу А. С. Пушкина (особенно это касается предмет-

---

<sup>2</sup> См. об этом: Баршт К. А. *Архитектурные рисунки Ф. М. Достоевского / Проблемы синтеза искусства и архитектуры. Сборник научных трудов Академии художеств*, Т. 17. Л. 1984; Фомичев С. А. *Рисунки Пушкина и творческий процесс / Временник Пушкинской комиссии*. Л. 1988.

<sup>3</sup> Ср.: “Художественный образ есть всегда комплекс мысль-предмет-действие” (Гачев Г. Д. *Развитие образного сознания в литературе / Теория литературы*. М. 1962, с. 187).

но-символических рисунков) предопределялось тем глубоким переосмыслением, той глубокой переработкой, которой подверглась в творческом процессе поэта существовавшая в его времена языковая норма. Работая, Пушкин нуждался в наглядных, ясных зрительных образах, обладающих многозначным, символическим значением: явление графики Пушкина — признак и след борьбы, которую поэт вел с обветшалыми поэтическими формами и несвободными языковыми стандартами социального словоупотребления. Отталкиваясь от нормы, он нуждался в инструменте этого отталкивания. Известное и не раз провозглашенное им стремление к “свободному течению стиха” добывалось длительным, напряженным подготовительным периодом, сопровождаемым вызреванием литературной формы на дорефлекторном, дословесном этапе работы. Его борьба с ригоризмом формы опиралась на общие точки значений и понимание его читателем: эти точки были отработаны культурой, с одной стороны, их набор формировался простым зрительным опытом — с другой.

Создавая свою “идеографию”, Пушкин научился использовать важнейшее свойство иконического знака — способность совмещать в себе одновременно (сукцессивно) множество разных черт и признаков, описание которых в слове невозможно или трудно. Иконическому знаку присущи емкость и компактность, он может обозначать и характеризовать, он может работать и как отдельное слово, и как словосочетание, и как описание, и как цельная развернутая характеристика. Знак может менять свое значение не только от изменения собственной формы, но от условий прочтения, места и условий своего расположения.<sup>4</sup> Пушкин работал подобно рисующему ребенку, который формирует свое миропонимание, фиксируя вызревающее понятие графемой. Именно поэтому рисункам поэта присущи свой синтаксис, своя морфология, они требуют своей лексикографии. Они могут и должны быть прочитаны как языковые элементы.

Идеография помогала сформировать этот протоязык пушкинской художественной системы, она была нужна для обозначения его первых понятий. Подобно древним народам, пользующимся рисуночным письмом, поэт осваивает свой мир, создавая язык наглядных понятий — но

---

<sup>4</sup> Этот вывод подтверждается и наблюдениями живописца: расположение предметов на картине, свидетельствует Леонардо, всегда соответствует тем событиям, которые хочет воплотить на своей картине художник. См. : Леонардо да Винчи. *Избранные произведения*, т. 2, М.-Л. 1935, с. 207.

с совершенно другой целью: сформировать свой, альтернативный существующему способ видения мира и метод переживания своей жизни. Рисунок Пушкина, таким образом, с одной стороны — перевод с его “внутреннего языка” (Л. С. Выготский), с другой — точка, из которой вырастает новая художественная форма. Пятьдесят лет назад А. Эфрос сформулировал концепцию графики Пушкина как “боковой ветви” его творчества. Эта точка зрения хорошо прижилась, она удобна, хотя, на наш взгляд, принципиально неверна. С нашей стороны было бы странно предположить, что в “муках слова”, напряженном поиске адекватного решения художественной задачи, поэт систематически отвлекался бы на нечто постороннее, не способствующее достижению главной цели. Другое странное предположение — что, отвлекаясь от вопроса о художественной форме, поэт получал бы ее непосредственно в готовом виде, от пресловутой “музы”, надиктовывающей текст поэту, который превращается в простого писаря, аккуратно фиксирующего результат ее работы. Романтическая концепция творчества, дань которой отдал и А. С. Пушкин, конечно чистая условность: достаточно глянуть на испещренные исправлениями черновики поэта, чтобы представить себе объем и интенсивность выполненной им работы. Говоря о “боковой ветви”, мы невольно идем в фарватере упрощенно-романтической модели поэтического творчества-мифа, созданного поэтами-романтиками (“певец” на “Пегасе” или на “Парнасе” и пр.). Художественная форма не падала к Пушкину непосредственно в готовом виде как результат интуитивного созерцания. Рождению художественной формы предшествовала и переработка огромного по объему материала, и символизация логических понятий, и логическое осмысление мифа. И важную роль в подготовке “нового слова” играла идеография, рисунки-символы, фиксирующие на бумаге “свернутый” миф, “символ-имя”, сохраняющий при этом определенную наглядную мотивировку.

Один из крупнейших разделов многообразной иконографии А. С. Пушкина — его “древесный иероглиф”. Это одна из наиболее часто употребляемых Пушкиным “лексем” его идеографического языка, которую мы условно назовем “пушкинским деревом”, исходя из наглядной мотивировки его “означающего”: графического (изображение дерева) или вербального (“древесные метафоры”). Можно предположить, что, не имея представления о семантике этого знака, нельзя прочесть не только вербальные, но и другие графические тексты поэта, корректно интерпретировать творчество поэта в целом. Это важнейший символ художественного языка поэта можно обнаружить и в его произведениях, и в черновых рукописях. Сложный комплекс идей и представлений, свя-

занный с образом дерева, играл большую роль в творческой практике Пушкина. Его рукописи содержат сотни изображений деревьев, и в его произведениях десятки упоминаний деревьев — в самых различных оттенках символических значений (см. илл.). Поэтому изучение художественного мира Пушкина невозможно без внимательного изучения (и сопоставления) целой группы важнейших вопросов: в какой степени связан этот образ с индивидуальной, внутренней мифологией Пушкина и русской и европейской культурной традицией, в каком конкретном проявлении является этот символ в вербальных и графических текстах Пушкина, какое место занимает этот символ во внутреннем пространстве художественного мира поэта и в конкретных его проявлениях в контексте творчества поэта в целом. Наша работа — попытка кратко описать возможности ответа на последний из перечисленных вопросов.

В самом деле, художественный символ, в “свернутом”, эмбриональном состоянии, с невыраженным хронотопом, неразделенными акторами, с еще слитыми воедино имплицитным автором и имплицитным читателем — нечто вроде молекулы ДНК с набором определенных хромосом — формировался поначалу в виде графического (идеографического) наброска. Рисуя, поэт шел по пути овеществления и олицетворения выношенных им художественных идей.<sup>5</sup> В процессе работы Пушкин создавал определенную концепцию человеческого бытия, художественную модель мироздания. Графические знаки в рукописи Пушкина появлялись на перекрестье синхронии и диахронии художественного целого, на границе “внутреннего” и “внешнего” языков, на перекрестье языковой нормы и художественного кода произведения. Графический символ — это начало рождения новой художественной реальности, реализации нового взгляда на мир, выстроенного как новый язык и как новое сообщение на новом языке.<sup>6</sup> Понять значение

---

<sup>5</sup> “Все изображенные в произведении предметы имеют и должны иметь существенное отношение к герою, в противном случае они hors d’œuvre... Центром пространственного расположения и ценностного осмысливания изображенных в произведении внешних предметов является внешнее тело и внешняя же душа человека. Все предметы соотнесены с внешностью героя, с его границами, и внешними и внутренними...” (Бахтин М. М. *Автор и герой в эстетической деятельности* / Эстетика словесного творчества. М. 1979, с. 88).

<sup>6</sup> См. об этом: Баршт К. А. *Проблемы и перспективы изучения графики А. С. Пушкина* / Русская литература 1992, № 3, с. 106-108.

одной семантической единицы этого нового языка нельзя без того, чтобы научиться понимать этот язык в целом. Попробуем же прочитать “древесный иероглиф” в составе “идеографии” А. С. Пушкина.

Исследователями не раз подчеркивалась “исключительная роль концепции мирового дерева в культурном развитии человечества”.<sup>7</sup> В русской и европейской культурной традиции дерево является многозначным и емким символом, обозначающим одновременно и человеческую жизнь и жизнь всего мироздания.<sup>8</sup> Одним из важнейших источников этого символа в религиозно-мифологических взглядах и поэзии Пушкина является Библия и особенно — Ветхий Завет. Все тексты Священного Писания проникнуты идеей древопочитания, глубоко свойственного самым разным народам, населявшим Палестину.<sup>9</sup>

Одно из коренных оснований генезиса “пушкинского деревца” — это переосмысление, перевод из области мифологической в художественное пространство создаваемой поэтической формы существующего в культурном пространстве пушкинской эпохи образа “мирового дерева”, олицетворяющего связь человека с Богом (или, вне системы монотеизма, вселенским Разумом, Смыслом), связь между Небом и Землей,

---

<sup>7</sup> “Она оставила на себе следы в текстах разного рода, в изобразительном искусстве, в архитектуре, планировке поселений, в хореографии, ритуале, играх, в социальных структурах, в словесных поэтических образах, и языке, возможно, в ряде особенностей психики” (Топоров В. Н. *О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией “мирового дерева”* / Семиотика. Труды по знаковым системам 5. Тарту 1971, с. 9).

<sup>8</sup> См.: Зеленин Д. К. *Тотемический культ деревьев у русских и белорусов* / Известия АН СССР, отд. общ. наук, № 6-8. Серия VII.

<sup>9</sup> “Пушкинское дерево” хранит в себе свойства и черты нескольких мифологических деревьев: “Древо познания добра и зла”, растущее посреди Рая, упоминаемое в Библии (Быт., 2.9), плоды которого нельзя было есть первому человеку. Именно в образе дерева сформулировано в Библии понятие о центральной оси мироздания и Бытия. Другая мифологема этого ряда — “Дерево жизни” (Быт., 2.9, 3.22; Апок. 2.7), питаясь плодами которого, человек был бессмертен и не знал болезней. Мировой традиции также свойственно понятие о “дереве предела (границы)”. Кроме того, в русской культурной традиции присутствует идея “древа мысли”. Мыслительный процесс символизируется деревом, олицетворяющим логику развития разделения частного и общего, целого и его части, множественного и единого. И, наконец, в мировом и русском фольклоре дерево иногда играет роль пункта (места или причины) грехопадения (или искушения) человека.

жизнью и смертью, Началом и Концом Мироздания, наконец, в более опосредованной форме, между добром и злом, красотой и безобразием. “Дерево” — емкий и полисемантический символ, сочетающий в себе множественные взаимопересекающиеся смыслы и ассоциации.

В своей творческой работе, Пушкин опирался на традиции такого перевода, существовавшие, например, в русской и европейской культуре — начиная с библейских и древнеиндийских дубов и смоковниц, и кончая определенным, явно выраженным поэтическим интересом к “древесной” теме у сентименталистов и романтиков. В нашу задачу не входит рассмотрение этих проблем, констатируем знакомство Пушкина со всем сложным комплексом понятий и мифов, сопутствующих символу “дерева” в системе культуры. Дерево, понятое как “живое существо”, смиренно принимающее свою жизненную участь, один из самых популярных мотивов европейской и мировой поэзии. Этот мотив отождествления дерева и человека (точнее — олицетворения деревом человека), равно присущий как творчеству Пушкина, так и всей мировой, в том числе христианской культурной традиции, является ключом к разгадке тайны идеограммы “пушкинское дерево”.

Постоянные переходы от одного значения к другому, быстрые переключения смыслов, их фантастическое сочетание о совмещении — характерная примета работы Пушкина с комплексом идей, связанных с символом “дерева”. Пушкинская “дендрология” носила характер философского размышления, построенного на осмыслении личной судьбы, судьбы поколения, человечества в целом, с использованием возможностей, которые предоставляли ему богатые возможности развития этой темы в мировой художественной культуре.

Можно указать на основные параметры такого поэтического переосмысления, которые мы встречаем во множестве созданных Пушкиным текстов:

1. называние дерева как свидетельствующего о Боге (тайне Бытия).<sup>10</sup>
2. провозглашение равенства с деревом (в Боге), и этическое отношение к дереву как разумному живому существу: братство с ним или ужас перед ним (в *Анчаре*).

<sup>10</sup> В качестве примера можно привести стихотворение *Когда за городом, задумчив, я брожу...* — прямой отклик Пушкина на эти библейские сюжеты. Венчает стихотворение характерный образ: “Стоит широко дуб над важными гробами / Колеблясь и шумя...” (3/1, 422).



3. превращения, прямые и обратные (перевоплощения, олицетворения) человека в дерево. Дерево – хранитель жизни и/или здоровья человека.

Согласно Библии, после изгнания из рая плоды “дерева жизни” не стали полезны человеку, он уже не мог питаться ими как прежде.<sup>11</sup> Возможно, в рамках этого представления Пушкин понимал поэзию как попытку научиться заново питаться плодами с “дерева жизни” — при этом не забывая и вкус “дерева познания добра и зла”. “Пушкинское дерево” — образ и символ связи человека с Истиной (жизнь Истины в человеке), которая служила поэту источником вдохновения, материалом для поиска новых художественных форм. Связь эта, почти угасшая в душах многих людей, при всей ее уникальной прочности и полноте, формирует души поэтов и пророков. Пушкин ощущал себя пророком, которому на роду написано разбивать своим голосом холодную стену равнодушия людей друг к другу и к Истине-Слову (*Памятник, Поэт и толпа* и др.).

В соответствии со структурой избранного поэтом идеографического символа “дерева”, основное направление движения в пушкинском художественном пространстве — снизу вверх, совпадая по направлению и смыслу с ростом растения. С другой стороны, само понятие о растении и, шире, о живом существе — в мировой культуре

<sup>11</sup> Приведем несколько фактов, доказывающих важность этого мотива в Библии. Иисус Навин воздвиг камень близ большого дуба (терпентина?). Коронование на царство проводилось исключительно под ветвями большого дуба (см. напр.: “поставили царем Авимелеха у дуба, что близ Сихема” — Суд., 9.6). У большого дуба хоронили в особых случаях, причем дерево оказывалось надгробным памятником. Когда умерла Дебора, кормилица Ревекки, она была похоронена близ Вефиля, под дубом, получившим название “дуб плача”. Именно у дуба Саул встретил троих, давших ему два хлеба, когда он отправился венчаться на царство. Дубами окружена могила Авеля. До сих пор крестьяне верят, что если больной проползет под корнем дуба, там, где он выступает над землей, то непременно поправится. До сих пор, в 12 км от Иерусалима туристам показывают знаменитый дуб в Мамре, возле которого Авраам встретил Бога. Ежегодно, в ознаменование этого события, там проводятся праздники. Дубам в древности приносили жертву, иногда они играли роль живого идола (Ис. 57.5). Первоначально смысл убийства человека или жертвенного животного у корней дерева означало полив его корней жертвенной кровью (подразумевалось, что самый точный способ передачи жертвы Богу — с помощью дерева, которое есть проводник между Небом и Землей).

связывается с иконическим образом дерева, воплощающем понятие о временной жизни. Пушкина, как многих других русских писателей XIX века, не могла не затронуть эта традиция. Рисунки Пушкина, изображающие деревья, имеют многослойный символический смысл, они не сводимы к изображениям различных представителей флоры или наброскам сельских пейзажей. Верхний уровень иерархий этих смыслов составляет понятие о жизни как росте: снизу, от состояния несовершенства, вверх, к совершенству, в христианской традиции связываемой с идеей спасения души. Дерево — символ цельности прямого жизненного пути, судьбы человека от рождения до смерти (ср. напр.: *Три смерти* Л. Н. Толстого). Оппозиция живое/неживое (умирающее/возрождающееся), воплощенная в “древесном символе” — оказывается существенным элементом художественной системы поэта.

Один из вариантов разработки этой темы был связан с мотивом “памятника” или “obeliska”. Обелиск, равно как и колонна в греческой и римской архитектуре, затем в классицизме — в равной степени происходят от ствола дерева. Обелиск, понятый как символическое воплощение ствола дерева без корней и кроны — метафора “вековечного вопроса”, проблемы смысла человеческого существования. Обелиск трактует идею конечности, сиротство человеческого существа, не укорененного ни на земле, ни на Небе. И, одновременно, обелиск — это столб света, пучок божественной энергии, несущей в мир благо и жизненную силу. Дерево, таким образом, может быть понято как живой обелиск, укорененный в земле, но тянущийся к свету, и равным образом укорененный в небе (на Небе) своими ветвями. Ствол — проводник, связующее звено между Землей и Небом, корни дерева — прочно связывают дерево с землей, крона те же корни, но — небесные корни, указывая направление движения от земли к небу. Такова же структура сакрального здания (как и любого художественного произведения), например, готического собора, взятая опять-таки из идеи дерева: рост к Небу, опираясь на землю, питаясь ее соками.

Итак, ствол дерева (obelisk, колонна) — самый емкий символ связи между плотью и духом в их борьбе и сосуществовании в реальной человеческой жизни. Крона и корни — дисперсия сторон обелиска, соединяющего две противоположные стихии. Дерево — контактная система, соединяющая Небо и Землю, подобно тому, как в человеческом существе соединены противостоящие друг другу плоть и дух. Одновременно, дерево трактовано в мировой культуре как плодородное, плодоносящее (= творческое) существо, выполняющее свою роль в Провидении.

“Плоды”, т. е. произведения творческого созидającego сознания, не случайно названы в Священном Писании важнейшим признаком устремленности к Небу (“По плодам их познаете их”, судьба “бесплотной смоковницы”). “Плоды” — главный итог реализации “столба света”, воплощаемого деревом и обелиском, сошествия Божественной творческой энергии к человеку. Не случайно, в важнейшем своем программном произведении, описывающем богоизбранность поэта, Пушкин настаивает именно на роли поэта как существа, соединяющего Небо и Землю, своего рода проводника Истины на Землю. Однако миры перекрещиваются, и Небо и Земля по-своему влияют на судьбу человека. Не случайно, что в стихотворении *Памятник* Пушкин выражал мысль о вечной жизни красоты и истины, воплощенных в художественном произведении, опираясь на “древесную символику”. Сравнение с обелиском (“Александрийским столпом”), намек на особую высоту “памятника”, на окружающий его лес — “к нему не зарастет народная тропа” (тропа может “зарости” только на лоне живой природы), также подразумевает образ живого дерева. Этот “памятник” Пушкина — художественная реализация мысли о срастании его поэзии с тем “древом жизни”, от которого он черпал силы и которому служил. Это дерево, в согласии с древней традицией, есть Слово, несущее Истину. Свою причастность к вечности и Истине поэт декларировал как итог “стремление к добру”, а не погони за “суетными” целями, управляющими судьбой “светской черни”.

Другая пушкинская пиктограмма, противостоящая по смыслу “пушкинскому дереву” и являющаяся антонимом к нему — это “чертополох” или “репейник”. Этот символ, так же, как и “дерево”, имеет древнейшие мифологические корни. Он многократно упомянут в Евангелии (например, Мф. 7.16.), в Ветхом Завете. И по сей день он широко распространен в Палестине, растет и среди хлебов, и среди леса на полянах (Иов. 21. 40. 6.; Цар. 14. 9.). Пушкин никогда не варьирует изображения чертополоха: в отличие от многообразных вариантов изображения “дерева”, “чертополох” устойчив и однозначен, не меняясь и лишь сигнализируя об идее. Добро многообразно и непредсказуемо, зло — однообразно и плоско. Этическая наполненность оппозиции “тополь/ чертополох” определяется параллельными оппозициями “вера/ неверие” (добро/зло, гармония/хаос, красота/безобразие), одной коренными в творчестве Пушкина. Кипарис или пирамидальный тополь (ПД 838, Л. 51, 68, 68 об., ПД 834, Л. 7) обозначают у Пушкина устремленность вверх (очень похоже на такой же смысловой акцент “готической темы” в рисунках Ф. М. Достоевского) — мир красоты, истины, веры, гармо-

нии, добра; репейник (чертополох) – мир злобы, зависти, смерти и лжи. Именно в таком значении эти растения упоминаются в Библии, специфическое их символическое значение лежит в основе европейского культурного мифа.

“Дерево жизни” и “Дерево познания добра и зла” — переkreци- вались в том специфическом значении, которое присуще графическому символу “пушкинское дерево”. Поэт познает добро и зло, вкушает от того самого “райского дерева”, за прикосновение к которому были наказаны Адам и Ева. Кроме того, поэт внутренне состоит в “дереве жизни” (уходя и избегая “дерева смерти”, описанного в *Анчаре*). Два мифологических источника здесь образовали один смысл: “пушкинское дерево” — это образ живой связи поэзии Пушкина с его внутренним жизненным этическим наполнением, со своим личным опытом добра и зла, и связи этого опыта с живым голосом Истины, постоянно звучащим в его сердце. Это как бы качели со своей амплитудой размаха — от “алгебры” Сальери — к интуитивному, естественно-гармоническому началу, олицетворенному Моцартом. Оба полюса “пушкинского дерева” — “дерево познания” и “дерево жизни” — старились и разрушались одновременно. Рисунки Пушкина вновь и вновь воскрешают перед глазами принципиальный спор Моцарта и Сальери, — и полную беспомощность обоих перед пресловутым “самовластьем”, общественным (государственным) давлением на индивидуальность человека, его религиозное и художественное творчество. Поэтому иероглиф “дерева” никогда не появляется “просто так” или случайно, не являясь побочным продуктом пушкинского творческого размышления, и, тем более, не служа “иллюстрацией” чему бы то ни было. Его появление столь же многозначительно, как след определенного редкого животного, отпечатавшийся на земле. Он свидетельствует о бытии многозначительного и существенного для поэта мифа, управлявшего его творческим процессом, и вместе с тем, каждый раз по-новому, в новом ракурсе, трактуя старую и главную для поэта тему его личной судьбы.

Именно размышления об обстоятельствах (общемировых и частно-общественных) его земного бытия рождали под пером Пушкина многочисленные изображения деревьев. Эти “идеографемы” могут быть выстроены по ряду признаков в определенную систему, образуя своего рода парадигму. В свою очередь, использование образа “дерева” в поэзии Пушкина также обладает набором характерных черт, анализируя которые нельзя не обратить внимание на явную параллельность графической и поэтической форм выражения одной художественной идеи.

А. И. Иванов. Ветер. П. Д. 838, Л. 43.

43



Композиция "Ветер". П. Д. 838, Л. 43. Сентябрь 1828 г.

В ранних, лицейских стихах характерное “пушкинское дерево” еще отсутствовало, вместе с присущим зрелому Пушкину видением мира. Ранние стихи Пушкина носили ученический характер, удачно перепевая художественные формы Карамзина и Жуковского. Например, в стихотворении *Воспоминания в Царском Селе* он воспроизводит характерный для этого периода его творчества “райский пейзаж” — по старой романтической схеме. Сам Пушкин отдавал себе в этом отчет:

За Милтоном и Камознсом

Опасаюсь я без крил парить... (*Бова*, I, 63).

Тогда не было еще “дерева” (равно — в рисунках и в стихах), однако были “леса” и “дубравы”, взятые из традиционной романтической поэзии, русской и европейской (*Кольна*, *Эвлега*, *Блаженство*, *К Наташе* и др.). Этот характерный для своей эпохи “лес” был надежным прибежищем для сентименталистского “доброе чувствительного человека”, в нем действовали особые, присущие романтическому типу мировосприятия, силы. В ранних стихах Пушкина “лес” — лишь воплощение особой среды действия сил романтического характера. “Лес” — это “натура” сентименталистов, признанная ими как единственное достойное местопребывание человека, наделенного “умом и сердцем”. Поэт осваивал миф о “лесе” как “натуре” (сакральном пространстве), противостоящем ненатуральному и злему городу (позже он сформировал главные точки оппозиции “Лес/Город” в поэмах *Цыгане*, *Медный всадник* и др.). Пушкин помещает место действия своих лицейских произведений “в роще сумрачной, тенистой” (*Блаженство* 1,54), где “чуть слышится ручей, бегущий в сень дубравы” (*Воспоминания в Царском Селе* 1,78). Здесь нужно отметить, что именно “ручей” в “лесу” (“дубраве”, “роще”) — первый активный герой пушкинской лирики, одно из первых воплощений лирического “я” поэта; гармоничная и естественная среда его обитания, его мир — “лес”, образующий с ним нераздельное целое, дающий необходимые условия его существованию.

Как уже отмечалось, основная оппозиция, формировавшая пушкинский хронотоп во весь период его творчества — “мертвое/живое” (“умирающее/ возрождающееся, преодолевающее смерть”). Понятие о личном “я”, творчески действующем в окружающем мире, моделировалось у раннего Пушкина во взаимодействии двух образов: живого, но безличного “леса” и наделенного жизненной энергией и личным, индивидуальным характером, “ручейка”.

Средь темной рощицы, под тенью лип душистых,  
 В высоком тростинке, где частым жемчугом  
 Вздучалась пена вод серебристых... (Леда 1, 87)

Впоследствии Пушкин будет отрабатывать эту оппозицию в кавказских стихотворениях.<sup>12</sup> Здесь, конечно, чувствуется определенное влияние философских взглядов сентименталистов, усвоенных Пушкиным-лицеистом из лекций профессора Куницына, который внушал своим воспитанникам идею о врожденных, природных, естественных правах человека.<sup>13</sup>

В этом смысле важным комментарием к вопросу о смысле “пушкинского дерева” может быть стихотворение *Недвижный страж* (1824), где Пушкин провозглашает: “Ищите прав Природы”. Дерево здесь — символическое воплощение естественной живой природы, воплощение права живого существа на жизнь. “Царскосельские липы”, упоминаемые в стихотворении, как бы олицетворяют юных воспитанников Лицея, вышедших из того же “жребия земли”; их дальнейшие жизни — ожидание и перенесение “удара”. Даже обращаясь к теме города, Пушкин не оставляет привычные и канонические для европейского романтизма художественные образы:

Березок своды темны  
 Прохладную сень дают...  
 И быстрый ручеек  
 Лепечет у забора... (Городок 1, 96)

Этой системе понятий сопутствуют другие, классические уже для романтизма системы оппозиций: понятие о спасительном в условиях удушливого мертвящего города “укромном уголке” — лучшем месте для поэта, о беззаботной, асоциальной жизни, позволяющей поэту остаться в этой жизни самим собой, не поддаваясь на провокации “светской черни” — “толпы”, стремящейся раздавить поэта грузом “жизнейских волнений”, растворяющей индивидуальность и губящей талант поэта.

<sup>12</sup> См. характерное описание Терека, прорывающегося через скалы в Кавказе (3/1, 196).

<sup>13</sup> “Кто нарушает свободу другого, тот поступает противу его природы...” (Право естественное, сочиненное профессором Императорского Лицея Александром Куницыным. СПб. 1818-1820. 2 части, часть 2, с. 21).





Период, в продолжение которого строго соблюдалась эта конструкция “лес/ручеек”, был очень кратким. Система перестала быть основной для формирования художественного мира Пушкина вскоре после его выхода из Лицея. Как и всегда в таких случаях, Пушкин уходил от устаревшей художественной схемы с помощью пародии (автопародии). В стихотворении *К Дельвигу* поэт указывает на оппозицию “лес/ручеек” как на обветшавший поэтический шаблон:

Ах, сударь! Мне сказали,  
Вы пишете стихи;  
Увидеть их нельзя ли?  
Вы в них изображали,  
Конечно, ручейки...  
И рощи, и дубравы... (1, 141)

Правда, эта оппозиция сохраняется в отдельных стихотворениях 1820-30 гг., однако только во взаимодействии с принципиально новыми смысловыми конструкциями, такими как “вода/челн” (где вода оказывается средой, тем же чем был “лес” в лицейском лирике), а “челн” занимает место актора “ручейка” – т. е. активного героя, реализующего свою индивидуальность; другая особенность этого периода (Михайловской ссылки) — появление образа “дерева” как активного действующего лица, наделенного душой и волей, в ряде случаев противостоящего лирическому “я” поэта, однако гораздо чаще — являющемуся его прямым воплощением.

Как в словесной, так и в идеографической форме Пушкин подвергал эту связь исследованию и интерпретации. Иногда эта тема “оживала”, приобретая портретные черты (в буквальном смысле “олицетворяясь”). Таковы, например, автопортретные рисунки Пушкина, моделирующие разные типы взаимоотношения поэта с различными вариантами своего “лирического я” (“старый Пушкин”, “Пушкин-лошадь”, “Пушкин-великий поэт”, “Пушкин-повеса” и др.), такого же типа рисунок, изображающий профиль человека в виде зазубрин на лезвии топора (топор, “лицо Мирабо”). Это можно назвать “прямым олицетворением” связи между внутренним и внешним мирами поэта, его “кругозором” и “окружением”. Предметно-символические рисунки имеют принципиально тот же характер, однако уровень прямой наглядной олицетворенности и очеловеченности здесь невысок, а сама связь с отраженным, как и в автопортретах, внутренним лицом Пушкина, очень прозрачна и легка. Трудно, но возможно различить эти олицетворения, реализованные в “древесном облике”. Попробуем это доказать.

В целом ряде поэтических текстов Пушкина дерево символизирует земное бытие поэта как части живой природы, подчиняющейся всем ее законам, одновременно сохраняя индивидуальный характер отражения Божественного Смысла. Природные явления, окружающие “дерево” (холод, жара; лето, зима, осень, весна; ветер или дождь) получают соответствующее символическое значение, характеризуя более или менее благоприятные (опасные, жестокие, спасительные, унижительные, возвышающие и т. п.) условия существования описываемого символом “дерево” всемирного существа — поэта.

Таким образом, “Пушкинское дерево”, как определенное явление его внутреннего мира, есть знак, олицетворяющий нравственный самоотчет поэта. В рисунках Пушкина, сделанных им на тему растительного мира, можно найти различные породы дерева (тополь, березу, ель, сосну, дуб и др.), те же виды растительного мира можно обнаружить и в его поэтических текстах. Можно сравнивать одно с другим. Однако, подобно тому как ключ к разгадке пушкинских портретных рисунков чаще всего не в том, кого именно он нарисовал: Е. К. Боронцову или кого-то другого, ключ к разгадке пушкинских “деревьев” находится за пределами чистой ботаники. Разгадка находится в философии и психологии творчества, в пушкинском внутреннем мире. Пушкинское дерево обозначает вообще “живое существо”, которому дано физическое тело, жестоко страдающее: от жесткой укорененности во времени и пространстве, от привязанности к определенной среде обитания и ограниченности в свободе, и, во-вторых, от жестокого давления со стороны социальной (= “природной”) среды обитания, дающего ограниченные возможности для полной и адекватной реализации заложенных в этом живом существе внутренних творческих сил. Скрытые и прямые отождествления человека и дерева — яркая примета пушкинского творческого сознания. В стихотворении *Вновь я посетил* поэт упоминает три сосны, которые он помнит буквально “в лицо”, вплоть до “устарелых корней”, сравнивая одну из них со “старым холостяком”, а две другие — с супружеской парой, с “зеленой семьей” подруг. В русле той же трактовки в стихотворении *Здравствуй, племя молодое, незнакомое!* Пушкин обращается к деревьям, употребляя словосочетание “зеленая семья”.

Пушкин постоянно подчеркивает прозрачность символа (человек = дерево), в ряде случаев для описания дерева применяет слова, обозначающие названия частей человеческого тела. Описывая глубокую угнетенность деревьев наступлением холодов, поэт пишет:

Уж осени холодную рукою  
Главы берез и лип обнажены... (Осеннее утро 1,198)

Лишение дерева листьев в видении Пушкина сравнимо с обнажением головы — видимо, именно так нам следует читать рисунки Пушкина, изображающие “дерево без листьев”, любимый мотив его графики 1820-х гг. Постоянное переживание ситуации “я/мир = дерево/природа” было характерной чертой пушкинского творческого миропонимания, начиная с середины 1820-х гг. Отождествление себя с деревом, подвергающимся действию жестоких, угнетающих (убивающих его) факторов — устойчивая черта пушкинского творческого мышления.<sup>14</sup>

Здесь следует вспомнить, что еще в стихах 1810-х годов “облака”, “тучи”, нависающие над “садом”, грозили погубить его. Размышляя о своем поэтическом призвании и судьбе, Пушкин задает себе вопрос об угрозе своему творческому осуществлен и самой жизни в очень характерной формулировке:

Не тот удел судьбою мне назначен  
Под сумрачным навесом облаков (1,215)

Эти и многие другие стихи Пушкина трактуют человеческую жизнь как принесенную в жертву жестоким и слепым силам, жестоко ее терзающим. Говоря о “самовластье” и “сумрачном навесе облаков”, Пушкин имел в виду, конечно, не только определенную политическую систему, например, господствующую в стране общественно-политическую систему. Речь идет о философско-этической наполненности человека, о его доброй воле, особенно — в случае, если речь идет о человеке, наделенном властью. Пушкинское переживание этого непрекращающегося насилия над его стремлением к “воле”, “уму и таланту” было пережито поэтом метафорически — через переживание себя деревом под напором сильного ветра, губящего, ломающего, калечащего прекрасное создание Божье - живое существо, наделенное разумом и волей к творчеству. Главный же грех “ветра = самовластья” — отнятие свободы, греховное и жестокое дело, налагающее запрет на осуществление того, ради чего Богом дана ему жизнь.

---

<sup>14</sup> Интересно отметить сходство, которое наблюдается между Пушкиным и М. Цветаевой, в творчестве последней отождествление человека и дерева приобретает характер ключевого поэтического приема: “И все твоими очами глядят деревья”, “лес — моя колыбель, и моя могила лес”, и т. д. (См. об этом: Ревзин О. Г. *Тема деревьев в поэзии М. Цветаевой* / Труды по знаковым системам, Т. 6, Тарту 1977, с. 141).

Размышляя о свободе и воле, жизни и смерти, Пушкин систематически использовал графический мотив “дерева”, создавая ряд вариантов иероглифа “дерева”, зарисовывая соответствующие графические композиции, образующие внутри общей семантики последовательный ряд значений:

- деревья с пышными кронами,
- лишенные листьев,
- согнутые сильным порывом ветра,
- сломанные у основания кроны, разбитые бурей или молнией,
- сломанные у основания, однако всегда живые (на что обычно указывает ветвь, растущая из пня).

В этих рисунках “дерево” обладает значением “я, моя индивидуальная жизнь”, понятым как расположенность в определенном пространстве-времени, укорененность в определенной системе, общественной, культурной, этической. В пределах такой трактовки возникает мысль о себе, как о беспомощном дереве, которое сгибает, срывая листья, жестокий ураганный ветер, ломающий ветви и ствол. Так, например, в период Южной и Михайловской ссылок образ поверженного (сломанного) дуба постоянно занимал творческое воображение рисующего Пушкина.

Ключевой рисунок, наиболее полно исчерпывающий эту тему — композиция, условно названная Т. Г. Цявловской “Ветер” (ПД 838, л. 44). В этом рисунке наиболее ярко выражена идея физической преграды, внешнего сопротивления движению человека к своей цели; трудности, которые мешают ему двигаться к цели, сбивают его с ног, трактованы как “ветер эпохи”, и он, согласно мнению поэта, ясно выраженому им в этом рисунке, дует не в ту сторону, в которую идет человек. Особенно интересно то, что фигура человека и несколько окружающих его деревьев сгибаются в одном ритмическом ключе, одинаково страдая от “ветра”. Человек понят здесь как мыслящее и движущееся существо, имеющее свои “корни” (экономические, геополитические, этнические, культурные и др.) и свою “крону” (личную духовно-эмоциональную, психо-интеллектуальную сферу). В иероглифе “дерево”, во всех его вариантах и трактовках зафиксирована мысль о важности творческой и религиозной жизни человека. Поэт — это человек с высоко развитым творческим началом, это “дерево с высокой кроной”. Случайно ли, что любимый графический мотив для обозначения этой темы — это пирамидальный тополь и эвкалипт, т. е. деревья с “готическим” строганием кроны?

Множество подобных изображений деревьев, теряющих листья, согнутых или сломанных “ветром” разъясняются строками из стихотворения *К Языкову*:

Но злобно мной играет счастье:  
Давно без крова я ношусь,  
Куда подует самовластье;  
Уснув, не знаю, где проснусь (1,322).

“Ветер” здесь — “мировое зло”, разрушающее силы и сокращающее возможности человека, сгибающее или губящее его. Трактую “древесный иероглиф” как изображение дерева с пышной кроной, Пушкин думал о человеке талантливом, полном сил и планов, готовом реализовать на благо все то, чем его щедро наделил Господь. Другой тип — дерево голое, низкое, без листьев, оно некрасиво и убого, однако лишь слегка гнется под напором бури, в то время как дерево с пышной кроной и большим количеством листьев устоять над напором ветра не может, ломается и гибнет.

Обратим внимание на то, что человек на рисунке Пушкина сгибается в ритме и в направлении согнутых ветром деревьев, поэт подчеркивает их общность. Человек здесь равен дереву, как живому существу, безжалостно убиваемому злом. Накос строение (“полицейская будка”) в этой обстановке стоит незыблемо, как скала, как бы говоря: лучше всего зайти сюда (правда, здесь нет и свободы) — зато безопасно и не дует. Старый вопрос о свободе и счастье — любимый пушкинский вопрос — звучит в этой трактовке резко и саркастично.

Начиная с середины 1820-х гг. в рукописях Пушкина все чаще и чаще появляется мотив сломанного листовенного дерева (дуба), как правило, с одной торчащей вбок веткой, протянутой в молчаливой экспрессии как рука утопающего, молящего о помощи. Это текст, может быть, самый точный и искренний, созданный поэтом о своей судьбе, какой она представлялась ему после 1826 года. “Древесный иероглиф” обозначил дно того русла, в котором течет эта тема в лирике Пушкина, особенно в Болдинскую осень (ПД 841, л. 43). Мотив “сломанного дерева” — это след того корня, из которого растет тема “жизнь/смерть — свобода/рабство” в творчестве поэта (ср: *Цветок, Кавказ, Когда порой воспоминашь*, 1830, посвященные той же теме).

“Пушкинские деревья” в рисунках поэта, как и сам поэт, никогда не “плывут по течению”, они могут наслаждаться “покосм и волей”, как и сам поэт, но чаще они — изломанные, изуродованные, но еще живые, упрямо стремятся к свету и небу уцелевшими от “бурь” ветвями.

Ключевым в развитии этой темы в лирике Пушкина можно считать стихотворение *Аквилон* (1824). Это важная попытка полноценного перевода разрабатываемого в графике мотива “сломанного дерева” в литературную форму, результат графических медитаций на тему “дерева”, которыми заполнены тетради Пушкина. Смысловая параллель графической композиции “Ветер” — величавый дуб, низвергнутый “аквилонном” — обозначает судьбу “храброго моряка”, погибшего во время сильной бури. Стихия ветра — “самовласть” трактуется как среда обитания открытого живого существа, легко уязвимо жестокостью и злом. Этими поэтическими и графическими трактовками Пушкин явно имеет в виду, что чем выше дерево и чем выше устремлен в своих духовных поисках человек — тем уязвимее он для “бури”. Вместе с тем, “тростник”, явно паскалевского происхождения, “тихо зыблется”, произрастает в “тишине”: по причине малого роста и гибкости он неуязвим для грозного “аквилона”.

Нечто подобное мы видим во всех произведениях Пушкина, связанных с этой темой. В “древесной” символике разрабатывается эта тема в стихотворении *Анчар*. Здесь на первый план выступает оппозиция “живое/мертвое”. Другая оппозиция, “раб/господин”, перекрещивается с противопоставлением “мертвое/живое”, злая воля человека трактуется как смертоносная сила, дьявольское наваждение. Основным для творческой проблематики Пушкина вопрос о соотношении между свободой, социальной властью и поэтическим призванием разработан в рамках мифа о смертоносном дереве, губящем человека.

*Анчар* — одно из важнейших произведений на эту тему. Деревожертва и дерево-палач (*Анчар*) — эти емкие символы Пушкин использовал для того, чтобы дать наиболее ясную художественную трактовку и “самовластью”, и его растлевающему влиянию на все, чего он коснется. Графический мотив такого рода “мертвого дерева” без листьев постоянно встречается на страницах “тетрадей” Пушкина, напр. в ПД 838.

Следует отметить, что в стихотворении *Анчар* реализован также мотив “оазиса в пустыне”. Классическая романтическая формула оазиса ранее часто употреблялась Пушкиным, например, в лицейских стихах. Это такое место, где “дерево моей жизни” растет свободно и гармонично. В ранних стихах формула “пустыни” у Пушкина отсутствует, хотя и часто упоминается, “небытие” не подлежало описанию и поэтической формулировке. *Анчар* — попытка описать инобытие посредством реализации метафоры адского “дерева смерти” (в противоположность райскому “дереву жизни”). Человек, погибающий от “дерева

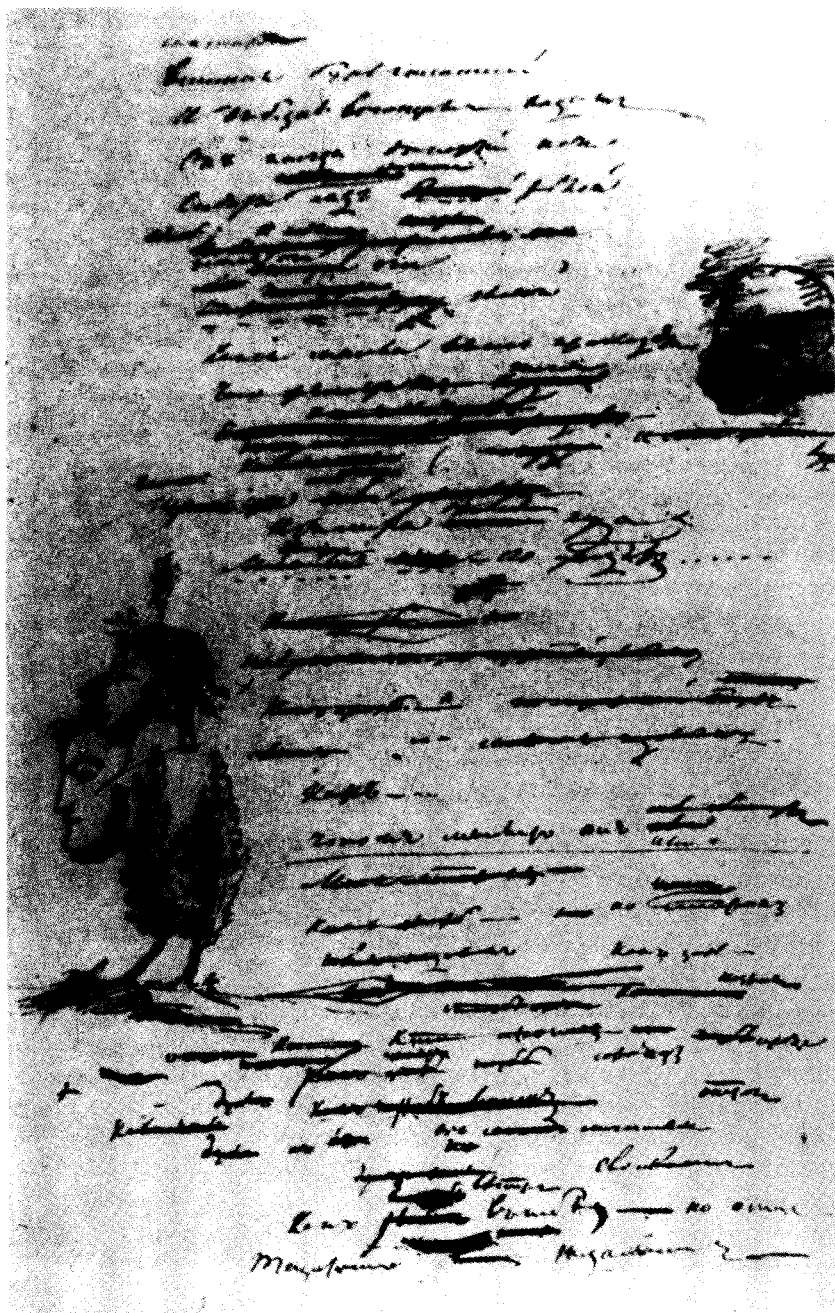
смерти”, соотносится с Адамом, брошенным с Неба (= из жизни) на землю (= в смерть) и, одновременно, с апокрифическим путешественником по аду. Пушкин дал дальнейшее развитие этой теме в стихотворении *Дар напрасный, дар случайный*.

Именно в период двух ссылок, в первую половину 1820-х гг., тема погубленного, но еще живого дерева прочно овладевает творческим сознанием Пушкиным — в графике и в текстах стихотворений. Лирическое “я” Пушкина, после 1826 г., из классического романтического “райского сада” окончательно переселяется в “пустыню”. Характерно в этом смысле, что именно в пустыне происходит крещение Поэта в стихотворении *Пророк* (3/1, 30). “Райский сад” оказывается более принадлежащим “миру” (здесь-сейчас-бытие), в то время как “пустыня” связывается с Вечностью, Небытием, Бесконечностью. Лирический герой Пушкина все больше задумывается над “вековечным вопросом”, отказываясь от оргиастического упоения жизнью. В поздних произведениях Пушкина мы встречаем немало насмешливых выпадов против гедонистических моделей, владевших сознанием поэта в юности. “Древесный иероглиф” оказывается здесь кстати. В стихотворении *Румяный критик мой..* (1830) мы видим пародийное осмысление “райского пейзажа”, а указание на “пустыню” дается описанием чахлах деревьев.

Два бедных деревца стоят в отраду взора,  
 Два только деревца, и то из них одно  
 Дожливой осенью совсем обнажено,  
 И листья на другом, размокнув и желтея,  
 Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борея... (3/1, 236).

“Чахлость” и “голость” деревца явно намекают на жалкость и ничтожность обстоятельств и смысла жизни этих двух деревьев, за которыми явно угадываются человеческие судьбы. Две чахлые березы — вот все, что осталось от былого “райского сада”.

Согласно древнейшим мифам, дерево — это то, откуда выходит жизнь человека и то, куда она входит, впитывается после смерти. Дерево — это сам творящий поэт в его естественном состоянии. Дерево — это “я”, лишенный социально-экономической определенности, поставленный один на один со всем Мирозданием, и, одновременно, наделенный свободой воли и способностью угадывать правильный путь. Пиктограмма “пушкинское дерево” обозначает точки самоотчета поэта в его трагической борьбе за “свободу и волю”, за человеческую и поэтическую определенность против всех враждебных этой цели сил.



Два автопортрета. ПД-842, Л. 6. Конец 1829-30 гг.



Можно сделать вывод, что иероглиф “дерево” — одна из основных значимых единиц поэтического мира Пушкина, через которую проходят смысловые связи многих других единиц, проблем, тем, художественных идей Пушкина. Изучая “пушкинское дерево”, мы изучаем ту почву, на которой росло его творчество в конкретной определенности его проявлений, с другой стороны, одновременно, мы возвращаемся к истокам его творческого процесса и получаем возможность пройти его почти целиком — конечно, не во всей полноте, но, по крайней мере, с начала и до конца — так, как его проходил сам поэт.

Предметы и явления, которые составляли социально-бытовое окружение поэта, в процессе творческого осмысления обрастали новыми знаковыми связями, теряли конкретность, приобретали специфический характер, занимая свое, особенное место в структуре внутреннего мира поэта, храня в себе отпечаток глубокого, тайного смысла, связанного с творческим осмыслением этого предмета. Художественная идея каждого нового произведения поэта вызревала и формировалась в определенной среде, которую составляла память о прежних, созданных ранее образах. Можно сказать, что в создании нового Пушкин проходил по определенному маршруту, состоящему из ряда опорных пунктов-понятий, сформированных предыдущей творческой практикой и выражающих суть его художественного видения. Движение поэта от одного произведения к другому можно сравнить с наращиванием деревом новых и новых годовых колец. На “срезах” творческого пути поэта мы обнаруживаем ряд повторяющихся элементов, систематически служащих опорой творческому сознанию, формирующему новую художественную форму, с сохранением черт основного символа.

Символ — это нить, связывающая религиозные верования (мифологию, религию — групповую или личную) и реальную, социально-бытовую жизнь человека. Особенность символа, которую глубоко чувствовал Пушкин — особая знаковая емкость, характерная обращенность во внутренний мир человека, к самым коренным, устойчивым точкам его бытия. При создании литературного произведения художественная идея формируется внутри одного или нескольких символов, составляющих внутренние опоры (нити) художественного мира писателя. На раннем этапе творческой работы поэт пытался выразить идею с помощью линии, где рисунок перетекал в слово, по смыслу и графич-

чески, а слово переходило в каллиграфию и птицу-арабеску (другой важный предметно-символический рисунок).<sup>15</sup> Эти рисунки на предварительном этапе работы можно сравнить со столбами в готическом соборе, несущими “каменное небо” сакрального пространства создаваемого при этом литературного произведения.

Таким образом, данный и другие предметно-символические рисунки Пушкина — это непосредственное (первоначальное) выражение (обозначение) той художественной реальности, которую он создавал для своего героя. Они определяются главной идеей произведения постольку, поскольку увидены глазами того героя, который рождается в слове и несет в своем лице идею, реализуемую в художественной форме. С помощью этих рисунков автор давал, пользуясь термином Бахтина, “оплотнение” душам своих героев.<sup>16</sup> Выяснить значение этих рисунков — значит, проделывать обратную работу: разгадывать ход мысли, который привел, через данные формы, к созданию данного героя и произведения. Речь идет, таким образом, о выяснении значения тех первоначальных форм художественной идеи, которые возникали на самом раннем этапе творческого процесса.

Поэтому изображения предметов в творческой рукописи поэта — это не просто “сувениры” внутреннего душевного мира Пушкина. Прежде чем окончательно отлить мысль в слове, Пушкин работал с пластичным графическим материалом, моделирующим будущую литературную форму. Как результат такой опоры и такого моделирования возникали повторяющиеся предметно-символические рисунки. Помимо рассмотренного нами иероглифа “дерево”, это — “ножка”, “птица-арабеска”, “камни” и “скалы”, “пистолеты” и “клинки”, “челноки” и т. д., образующие идеографический словарь поэта. Можно говорить о твор-

<sup>15</sup> С согласия с особенностями человеческого восприятия, рисунок на белом чистом листе бумаги образует силовое поле, где каждая линия напряжена как канат, который тянут в разные стороны. Любой росчерк, рисунок или даже почерк — могут восприниматься, и чаще всего воспринимаются, как динамическая тенденция. Это доказывается также постоянными переделками слова в рисунок, а рисунка — в слово, которые проделывал Пушкин. Пушкинский рисунок в черновике — смысловой центр рукописи: “любая линия, нарисованная на листе бумаги... — подобна камню, брошенному в пруд. Зрение — это восприятие действия” (Арнхейм Р. *Искусство и визуальное восприятие*. М. 1974, с. 28).

<sup>16</sup> См. об этом: Бахтин М. М. *Автор и герой в эстетической деятельности* / Эстетика словесного творчества, с. 83.

ческом процессе поэта, проходящим этап довербальной работы с литературной формой. Принадлежность пушкинских рисунков творческому процессу поэта очевидна.<sup>17</sup>

Все это позволяет сделать предположение о том, что графические изображения дерева в рукописях и упоминания деревьев в стихах Пушкина отражают определенную систему понятий, сложившуюся в сознании поэта, систему во многом традиционную, а во многом — глубоко оригинальную, свойственную только пушкинскому мировосприятию. “Дерево” является одним из важнейших ключевых символов внутреннего художественного мира Пушкина, изучение которого не может быть верным без опоры на оба пласта текстов, хранящих информацию о нем: графику (“идеографию”) и слово.

---

<sup>17</sup> Нельзя не вспомнить, что Пушкин находился под влиянием эстетической концепции Ф. Шиллера, утверждающей, что “живой образ” — это своего рода посредник между “жизнью” (понимаемой здесь в социально-общественном смысле) и чистым “миром идей”. Поэтому “живой образ” требует своего способа воплощения, своего языка — такого, на котором он мог бы быть адекватно выражен, однако это должен быть язык, не относящийся к “жизни” — следовательно, не обычный естественный язык, как, например, русский или французский. Эта мысль имела широкое распространение у романтиков, она восходит к философии И. Канта, повторяется Лессингом. Насколько большое значение она имела для Пушкина, можно судить по тому, что он подчеркивал: “Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такой ясностью и обширностью, мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшеда; мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе, и что главное достоинство искусства есть польза” (Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*. т. II. М. 1949, с. 177-178).

## ИЛЛЮСТРАЦИИ.

1. Композиция “Ветер”. ПД-838, Л. 43. Сентябрь 1828 г., Санкт-Петербург (Цявл., с. 14-15). Обращает на себя внимание пластика человеческой фигуры и согнутых ветром деревьев — чем более “голых”, тем более угнетаемых “ветром”.

2. ПД-841, Л. 40 об. Октябрь-декабрь 1829 г. (Цявл., с. 16). Несколько истощенных, “голых”, убитых “ветром эпохи” деревьев, окружающих текст черновика стихотворения *Страшно и скучно...* графически выражают художественную идею произведения (идея “тесноты”, “скуки” и “тьмы”, окружающей человека в этой жизни). Работая над стихотворением, Пушкин формулировал мысль “жизненной и моральной пустыни” в привычной ему форме “голового дерева”:

Страшно и скучно.  
Здесь новоселье,  
Путь и ночлег.  
Тесно и душно.  
В диком ущелье —  
Тучи да снег.

Солнце не светит,  
Небо чуть видно,  
Как из тюрьмы...

3. ПД-842, Л. 6. Конец 1829-30 гг. Санкт-Петербург (Цявл., с. 378). Повидимому, не случайны соответствия между портретными рисунками на странице, изображением двух характерных пирамидальных тополей с пышными кронами (один из которых как бы льнет к другому, слегка от него отстраняющемся), и проблематикой поэмы *Тазит*, над которой работал в это время Пушкин: вопрос о чести и праве человека на жертву другим и собой.