

ББК 83.3(2=411.2)52-8,43

УДК 821.161.1.09"18"

DOI: 10.46726/H.2021.4.3

*С. М. Лукьянова***«САМОЗВАНЧЕСТВО» В КОНТЕКСТЕ
АВТОПОРТРЕТИРОВАНИЯ:
«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» А. С. ПУШКИНА**

В статье рассматривается проблема самозванчества как семиотического кода, который реализуется в художественном пространстве многих произведений русской литературы. Автор находит связи между понятием самозванчества и метажанром автопортрета. Этот метажанр воплощает подвижность границы между субъективностью и объективностью и существует в двух семиотических моделях — как «икона» и как «картина». А. С. Пушкин реализует в своем творчестве множество семиотических моделей самозванчества, которое воплощается в создании масок, мистификаций, изображении себя в облике различных персонажей, а также является инструментом самоанализа в широком контексте творчества и истории.

В «Маленьких трагедиях» самозванчество раскрывается через тему греха и таланта. Все герои «Маленьких трагедий» имеют какой-либо «талант», но поступают с ним по своему произволу. Оба героя пьесы «Моцарт и Сальери» — самозванцы «фаустианского типа». Моцарт — невольный Мефистофель по отношению к Фаусту-Сальери, и Моцарт — Фауст, которому дар достался «даром». Сальери чувствует себя на фоне Моцарта самозванцем в музыке, но как завистник считает самозванцем и самого Моцарта, которому гениальность якобы дается слишком легко. Образы Моцарта и Сальери в значительной степени автопортретны, но сам автор не противопоставлял труд и вдохновение. Эти образы — две стороны цельной личности.

Существует очевидная связь между склонностью Пушкина к автопортретированию, его тяготением к игре, мистификаторству, маскам и его приверженностью к теме самозванчества. Пушкин — тоже русский Фауст, но Фауст, не поддавшийся Мефистофелю.

Ключевые слова: самозванчество, автопортрет, семиотическая модель, двойничество, фаустианский тип, игровое сознание.

*S. M. Lukyanova***“IMPOSTURE” IN THE CONTEXT OF SELF-PORTRAITURE:
“MOZART AND SALIERI” BY A. S. PUSHKIN**

The article deals with the problem of imposture as a semiotic code, which is implemented in the artistic space of many works of Russian literature. The author finds connections between the concept of imposture and the meta-genre of self-portrait. This meta-genre embodies the mobility of the border between subjectivity and objectivity. It exists in two semiotic models — as an “icon” and as a “picture”. Pushkin implements in his work many semiotic models of imposture, which is embodied in the creation of masks, hoaxes, portraying himself in the guise of various characters, and is also a tool of introspection in the broad context of creativity and history.

© Лукьянова С. М., 2021

In “Little Tragedies” imposture is revealed through the theme of sin and talent. All the heroes of “Little Tragedies” have some kind of “talent”, but they act with it at will. Both heroes of the play “Mozart and Salieri” — are impostors of the “Faustian type”. Mozart is an involuntary Mephistopheles in relation to Faust-Salieri, and Mozart is Faust, who got the gift “for nothing”. Salieri feels like an impostor in music against the background of Mozart, but as an envious person he considers Mozart himself an impostor, to whom genius is supposedly given too easily. The images of Mozart and Salieri are largely self-portraits, but the author himself did not oppose work and inspiration. These images are two sides of a whole personality.

There is an obvious connection between Pushkin’s penchant for self-portraiture, his attraction to the game, mystification, masks and his commitment to the topic of imposture. Pushkin is also a Russian Faust, but a Faust who did not succumb to Mephistopheles.

Key words: imposture, self-portrait, semiotic model, duality, Faustian type, game consciousness.

Самозванчество — понятие на стыке истории, литературы, социологии, психологии и психиатрии, ономатологии, персонологии и многих других наук. Понятие это автосемиотическое, содержащее в себе не просто перекодирование одним другим, но замещение собственным означающим чужого означаемого явления или личности. С внешней позиции разоблаченное самозванчество означает портрет, выдаваемый за автопортрет (мыслится как переход из иконологии в картинологию¹), с внутренней — автопортрет, выдаваемый за портрет (желанный переход из картинологии в иконологию). Неразоблаченное самозванчество напоминает подделку или копию, снаружи воспринимаемую как оригинал, то есть семиотически (хотя и не до конца семантически) тождественную оригиналу.

Для отечественной культуры семиотическая и поведенческая модель самозванца — одна из важнейших: «Сложно найти в нашем прошлом сюжеты более увлекательные, чем история российских самозванцев, и тому есть вполне объективные, в том числе количественные, резоны» [8, с. 19]. Историк И. Андреев утверждает: «На продолжении двух с половиной веков самозванческий наряд примеряли более ста человек <...> только “Петров III Федоровичей” было за 40 и несколько меньше Лжедмитриев» [1, с. 110]. Самозванчество в России — масштабный культурно-исторический феномен (см. [16]), имеющий как «национальные», так и «общечеловеческие» истоки, укорененный в мифопоэтических механизмах и представлениях, своеобразная «изнанка» свободы, творчества и разума. Г. Л. Тульчинский указывает на этические корни явления, говорит об особенностях национального духовного опыта: «...этика спасения, предуготовления к новой, высшей жизни в мире ином <...>, но не в этом мире — юдоли страдания, нравственного предуготовления. Эта нравственная “перегретость” в сочетании с нравственным нигилизмом <...> порождают исключительно благоприятную, “искусительную” духовную среду для самозванства...» [14, с. 47]. На уровне народного сознания самозванчество часто рождается как реакция на несправедливость, парадоксальная

¹ Автопортрет понимается здесь как уникальный метажанр, «воплощающий подвижность границы между субъективностью и объективностью. Он существует в двух семиотических моделях — как “икона” и как “картина”. В первой модели автопортрет — это подобие Первообраза и инструмент восхождения к нему. Во второй модели автопортрет — это самостоятельный эстетический объект, перекодирующий художественную реальность» [7, с. 180].

попытка восстановить легитимность добра, ответ на «богооставленность мира». Как если бы «статусная» картина начала вдруг восприниматься как подделка, а далее подлинник, наделенный свойствами подделки, изымается из рамы, и на его место ставится подделка, наделенная семантикой подлинника. Семиотическая «рама» (статус и сакральность царя) остается той же, а вот семантика «подлинности» зависит от многих факторов: так, на Руси самозванчество нередко выступало как «антиповедение», на основании чего «народная молва еще при жизни Петра объявила его не подлинным (“природным”), а подмененным царем» [16, 165], т. е. фактически навязала императору-реформатору негласный статус самозванца.

Русская литература дала миру целую галерею образов явных и скрытых героев-самозванцев. В XVIII веке созданы трагедия А. А. Ржевского «Подложный Смердий» (1769), пьеса А. П. Сумарокова «Дмитрий Самозванец» (1771). Семантика самозванчества ощутима в образе Чацкого (возвратившись в Москву, он представляет себя женихом Софьи, но портрет в данном случае не совпадает с автопортретом; очень быстро становится понятно, что он — самозванец в фамусовском обществе). «Самозванец поневоле» — гоголевский Хлестаков («Вранье потому и опьяняет Хлестакова, что в вымышленном мире он может перестать быть самим собой, отделаться от себя, стать другим, поменять первое и третье лицо местами <...> Он превозносит себя потому, что втайне полон к себе презрения» [6, с. 303]). Сложные коллизии самозванчества / двойничества характерны для многих героев Ф. М. Достоевского, использующего эту «парность» как структурный принцип романной поэтики. Связь самозванчества и двойничества — в возможности «поведенческого инобытия личности, не укладывающейся в свою судьбу и не желающей быть равной ей» [9, с. 6].

Классические образцы произведений, породившие впоследствии вариативность темы самозванчества в русской литературе, принадлежат А. С. Пушкину. Самозванчество волновало его с разных точек зрения: генетической (с одной стороны — «Арап Петра Великого», самозванец на русской земле, с другой — родовые корни, восходящие к Раче — сподвижнику Александра Невского, и дед, оставшийся верным Петру III); социально-исторической («Борис Годунов», «Капитанская дочка»); романтической («Дубровский»); иронической («Барышня-крестьянка»); психологической («Метель»: самозванчество мыслится как «экстремальная ситуация» для человека, в которой он проявляет себя особым образом); в очень многих текстах — в плане судьбы и рока, а также с точки зрения автопортретирования (приверженность к созданию масок, мистификаций, изображению себя в облике различных героев и персонажей; самозванчество как инструмент самоанализа в широком контексте творчества, истории и т. д.).

Самозванчество у Пушкина не всегда очевидно, отчасти амбивалентно. Самозванцев обычно больше одного. Так, в «Капитанской дочке» Пугачев и Екатерина — два самозванца, оказавшиеся на разных концах социальной вертикали. Имеет место, в частности, приравнивание «обоих персонажей к некоему общему знаменателю сюжетной функции: один самозванец (Пугачев) пощадил невесту — Машу, другой (Екатерина) пощадил жениха — Гринева» [14, с. 51]. В «Борисе Годунове» сразу несколько главных героев — самозванцы: нелегитимный царь-убийца Борис (называемый сначала Борисом, после — Царем), Григорий Отрепьев (сначала именуется Григорием, в разговоре с Мариной — Димитрием, затем Лжедмитрием и Самозванцем; у него масса ролей: послушник, мирянин, галантный кавалер, полководец, воин; он

«по нраву всем», подстраивается под любую речь, напрочь теряет границы себя, становится тем, кого ждут в данный момент), Марина Мнишек. Разоблачает царя Бориса («нельзя молиться за царя Ирода») только Юродивый. Юродство на Руси почиталось за «внешнее уподобление евангельскому Христу» (случай иконологического перекодирования своего облика, образа жизни и пр.) и означало добровольный отказ от удобств мирского бытия, социального статуса, быта, традиционно понимаемой личности ради совершения «подвига христианского благочестия». Не случайно О. Г. Усенко отмечает, что «предрасположенность к самозванству можно связать с определенным типом личности, весьма характерным для средневековой Руси. Его носители часто встречались среди “живущих во Христе” — юродивых» [15, с. 71]. Таким образом, и разоблачитель-юродивый в некоторой степени является «самозванцем», только не замещающим царя, а собственной жизнью перекодировавшим себя «в направлении» Первообраза (ср.: «Честь, воздаваемая образу, переходит на Первообраз» — основной догмат иконопочитания), что меняет оценку всей «картины».

Многовариантно и многоуровнево реализуются «самозванческие стратегии» в «Повестях Белкина», а в «Медном всаднике» в качестве самозванца предстает уже целый город, возникший на месте, на котором города быть не должно. Город-призрак, город-декорация, город-текст, город-миф, город-проект, «самый нерусский город России», где человек всегда «на грани» и даже белые ночи воспринимаются как самозванство природы («Весь комплекс самозванства воплощен в истории и культурной среде этого города» [14, с. 56]. В рукописи к «Медному всаднику» есть странный рисунок Пушкина — «Медный всадник без всадника»: камень на месте, лошадь вздыблена, копыта занесены, но Петр «ушел» (слезть с лошади в таком положении человек не может — только свалиться). Что пытался показать Пушкин этим рисунком? Не посмел в излюбленной манере пририсовать себя на месте императора (его роль в истории становления русской культуры никак не меньше роли Петра в становлении Российской империи; в пользу этой гипотезы говорит тот факт, что в «Медном всаднике», пока пьедестал пустует, Пушкин как бы ходит по всему Петербургу, вдруг переместившись на позицию всевидящего автора)? Или хотел сказать, что дело сделано: городу-призраку приличествует кумир-призрак, и Россия так и останется отныне «вздернутой на дыбы», кто бы ни занял место седока? И это пустующее место куда страшнее, чем традиционный всадник, скачущий за Евгением.

«Медный всадник» — о роли личности в истории и о трагедии маленького человека перед лицом и личности, и истории (обе мыслятся как стихия). «Борис Годунов» — о кризисе личности в российской истории, о зарождении амбиций, не обусловленных местничеством. Личность в русском обществе начинает осознание себя не с вопросов «кто я?» или «для чего я?», но с вопроса «почему бы не я?». «Маленький человек» вообразил себя «Петром». Самозванство в «Борисе Годунове» — тотальное. Народ пока безмолвствует, чтобы позже породить своего Пугачева.

«Маленький человек», «частный человек», «лишний человек», а позднее — «подпольный» и «отверженный» человек (галерея образов Достоевского), Чацкий и Печорин, пушкинские Онегин (который не знает, чье место он хочет занять) и Германн из «Пиковой дамы», в котором «дремлет самозванец (хочет занять не подобающее ему место в обществе, но долгие годы боится рискнуть)» [12], и даже «прохиндеи русской литературы» Хлестаков и Чичиков — суть

самозванцы, носители столь гениально и многообразно схваченного Пушкиным типа сознания. Гениально — потому что «самозванству придается статус достаточно распространенного феномена обыденного опыта и сознания — с одной стороны, а с другой — оно увязывается с метафизикой человеческого существования вообще» [14, с. 54].

В «Маленьких трагедиях» (МТ) самозванчество раскрывается через тему греха и таланта. Все герои МТ имеют какой-либо «талант», но поступают с ним по своему произволу, вследствие чего «таланты» оказываются соотнесены со смертными грехами: сребролюбием («Скупой рыцарь»), завистью («Моцарт и Сальери»), блудом («Каменный гость»), унынием и чревоугодием («Пир во время чумы»). Можно сказать, что «Пушкин создает галерею индивидуального грехопадения человечества, вписанного в культуру и историю отдельных эпох, начиная со Средневековья и заканчивая эпохой романтизма» [5, с. 12]. Все пушкинские грешники из МТ — самозванцы. Всех так или иначе настигает возмездие.

Сильной печатью автопортретности отмечена пьеса «Моцарт и Сальери» (1830). Одновременно это самая «фаустианская» пушкинская трагедия. В чем тайна творчества? В попытке ответить на этот вопрос сталкиваются два начала: модус «трудоу» и модус «вдохновенья». Казалось бы, божественный приоритет вдохновения очевиден. Но так ли это для Пушкина?

Изначально задуманная как мистификация (в одном из списков МТ пьеса помечена как перевод с немецкого), она отсылает нас к более раннему драматическому произведению — «Сцене из Фауста» (1825) — тоже своего рода мистификации. Пушкин немецкого не знал и «Фауста» в оригинале читать не мог, однако отрывочные переводы, обсуждение трагедии в обществе и собственно средневековая легенда о Фаусте, известная поэту, не могли не оказать влияния на его воображение. Он создает фантазию, вариацию на тему Гёте. В изначальном списке «маленьких трагедий» значится также «Влюбленный бес» — задуманная поэтом интерпретация фаустианской темы. Мотивы трагедии Гете используются поэтом «для создания собственной пространственной и смысловой модели текста» [там же, с. 13]. «Фаустианский код» Н. Васин усматривает не только в «Сцене...» и «Маленьких трагедиях», но также в «Евгении Онегине» и текстах «онегинского круга», «Борисе Годунове». При этом диалог пушкинских и гетевских текстов — не просто «смысловой и мотивный». Связан он также с особым типом героя. Исследователь отмечает «внутреннее родство героев Гете и Пушкина: не только персонажей “Маленьких трагедий”, но и другого лица, предвосхитившего и Скупого рыцаря, и Дон Гуана, и Сальери, и Вальсингама, — Евгения Онегина, впервые явившего в русской словесности тот же тип героя, зараженного внутренним противоречием, фаустианским сомнением и демоническим скептицизмом» [там же, с. 12]. Всё это — черты самозванческие, недаром существует утверждение, что «самозванец — это русская разновидность Фауста» [2, с. 47], что соотносится с пониманием того, как «“фаустианский код” Пушкина моделирует национальный эквивалент образа Фауста, отражая многосторонний процесс вхождения произведения Гёте в пространство отечественной литературы и культуры» [5, с. 14].

Итак, оба героя «Моцарта и Сальери» — фаустианские самозванцы, хотя и совсем не русские (проблема творчества для Пушкина глобальна, а в 1830 году общечеловеческое и личное для поэта тесно связаны через эту тему и в связи с ней стоят выше национального кода, несмотря на весь интерес к нему. Не будем забывать и о том, что МТ — это аллегорическая

конструкция, для которой необходим более абстрактный код). Строится трагедия по зеркальному принципу: два героя и две сцены. Моцарт — невольный Мефистофель по отношению к Фаусту-Сальери, и Моцарт — Фауст, которому дар достался «даром». Сальери, с одной стороны, чувствует себя на фоне Моцарта самозванцем в музыке (скромный талант и трудолюбие в тени пронзительной гениальности), но, будучи искушаем завистью, ощущает самозванцем и самого Моцарта, которому гениальность якобы дается слишком легко и который не ценит ее, «недостойн сам себя». Сальери пытается поверить не только алгеброй гармонию, но и свою предполагаемую гениальность злодейством — и оказывается на него способен. Слабый талант не выдерживает искушения грехом; по Пушкину, истинный гений выше греха, и Моцарт, чуждый тщеславию, легко позволяет самозванцу — уличному скрипачу — коверкать свою музыку. При этом сам Моцарт невольно искушает Сальери просто фактом своего существования. И Сальери доходит до того, что мыслит убийство жреческой миссией, а себя — спасителем искусства, призванным остановить Моцарта (почти раскольниковская позиция). Кто же виновен в убийстве?

Есть в трагедии и еще один герой-самозванец — заказчик «Реквиема»: «Человек, одетый в черном, / Учтиво поклонившись, заказал / Мне Requiem и скрылся» [11, с. 330] — этим исходным «черным человеком» в русской литературе Пушкин походя, легко, совсем как Моцарт, заложил еще одну традицию. С одной стороны, данный образ можно трактовать как двойника Моцарта («Мне день и ночь покоя не дает / Мой черный человек. За мною всюду / Как тень он гонится. Вот и теперь / Мне кажется, он с нами сам-третей / Сидит» [там же]), предсмертную тень его музыкального автопортрета — ведь получается, что «Реквием» заказан для него самого. С другой стороны, это персонафицированный образ судьбы — всесильной и неотвратимой самозванки, как в «Повестях Белкина», на этот раз не ироничной, как, например, в «Метели», но поистине трагической (не судьба, а рок). Сальери вновь проигрывает, как будто это не он, обратив ко злу свою свободную волю, убивает Моцарта, а рок прежде него решает это сделать, превращая его в орудие, из мнимого самозванца (ведь Сальери не так уж бездарен, но не замечает этого на фоне Моцарта, который, между прочим, дает другу совсем иную оценку: «Да! Бомарше ведь был тебе приятель; / Ты для него “Тарара” сочинил, / Вещь славную. Там есть один мотив... / Я всё твержу его, когда я счастлив... / Ла ла ла ла...» [11, с. 331]) в настоящего — уже на фоне не только гения, но судьбы, рока.

Характерно, что, в подтверждение своей самозванческой позиции, Сальери всё время пытается на кого-то сослаться (Бомарше, Микеланджело и пр.), оправдывая грех и одновременно навязывая себе роль убийцы. В этом плане показательна финальная реплика героя, которой Пушкин по ряду причин завершает трагедию: «Но ужель он прав, / И я не гений? Гений и злодейство / Две вещи несовместные. Неправда: / А Бонаротти? Или это сказка / Тупой, бессмысленной толпы — и не был / Убийцею создатель Ватикана?» [11, с. 332]. Эта реплика дана не случайно, хотя вызывает вопросы (к чему рефлексия, раз дело сделано и трагедия окончена? Почему отсылка именно к Микеланджело? — и т. д.). В реплике, очевидно, дана отсылка к легенде о том, что великий Микеланджело убил натурщика, дабы правдоподобней изобразить предсмертные страдания. Но Пушкин как бы разграничивает авелеву жертву, угодную Богу (в данном случае — искусство), и каинову, греховную и Богом отвергнутую (убийство якобы во имя искусства, а на самом деле — из зависти; теория Сальери потерпела фиаско, как впоследствии —

теория Раскольникова). Таким образом, даже если Микеланджело совершает оба жертвоприношения, то они оказываются оторванными друг от друга, «гений и злодейство» не совмещаются в нем, так как одно относится к творцу, а другое — к человеку. Сальери же, по слабости своей, смешивает одно с другим. Реплика «И я не гений» раскрывает его как раба тщеславия, ведь, казалось бы, в присутствии Моцарта это было очевидным. После исчезновения идеала вновь появляются сомнения — в отсутствие солнца тяжело становится отделить свет от тьмы, ориентир исчезает, Сальери попадает в ловушку: Каин, убивший Авеля, вовсе не автоматически занимает его место, а становится изгнанником, своевольным самозванцем (а не смирившимся, добровольным, «не знающим, где главу подклонить»).

Другая причина наличия такой финальной реплики — упредить читателя от буквальной, исторической трактовки трагедии, в сюжет которой также легла легенда, очистить от подозрений реальный образ Сальери, показать, что и его преступление — всего лишь «сказка». Да и Моцарт не умирает в «кадре», а только собирается пойти уснуть — Пушкин щадит гения, его гибели в сценическом времени и пространстве не происходит.

Наконец, третья причина (в значительной мере связанная с первой), точнее, задача, которую поэт этой репликой решает, — снять саму антиномию между «убийством» и «Ватиканом», «гением» и «злодейством», «трудом» и «вдохновением». Стоит предположить, что последнее было для Пушкина чрезвычайно важно. Современникам сам он часто представлялся Моцартом, из-под пера которого с легкостью выходят одно за другим гениальные творения. В то же время существует версия, что поэт завидовал литературному успеху и самому образу жизни Грибоедова (она изложена в «Пушкинском томе» А. Битова [3]). Известно, что появление «Горя от ума» произвело на поэта сильное впечатление — заметное, несмотря на ряд высказанных критических замечаний. Это было мощным имплицитным влиянием — как будто баловень муз резко ощутил себя не-Моцартом и испугался этого ощущения. Если бы Пушкин параллельно не ощутил греха в себе самом, эта шизофреническая рефлексия не развилась бы до масштаба художественной трагедии.

Сам же Моцарт в трагедии — человек смиренный, чуждый тщеславию, труд и вдохновение он не противопоставляет («За твое / Здоровье, друг, за искренний союз, / Связующий Моцарта и Сальери, / Двух сыновей гармонии» [11, с. 331]).

В том, что Пушкин изобразил себя в образе Сальери, не сомневалась Анна Ахматова, приводившая в доказательство черновики Пушкина, отражающие «танталовы муки творчества». Она протягивала нить от «Моцарта и Сальери» к «Египетским ночам» и считала, что Пушкин в этих сочинениях противопоставлял себя Адаму Мицкевичу: «легкость, с какой сочинял Мицкевич, Пушкину была чужда» [13, с. 121].

Единство и противопоставление взаимодействуют в конструкции пушкинского текста довольно необычным образом. Так, еще Д. Благой заметил, что в «Моцарте и Сальери» очень большое место занимает монологическая форма речи, причем монолог Сальери, по мысли представляющий собой единое целое, в пьесе рассредоточен — разбит на три части [4, с. 632]. Корректно ли в принципе противопоставлять сухой рационализм Сальери легкости и живости Моцарта? «Труд и вдохновение в равной мере знакомы двум героям — как были они в равной мере знакомы Пушкину...» [13, с. 133], — отмечает И. З. Сурат.

Ближе всего к разгадке пушкинской идентификации, пожалуй, подошел Осип Мандельштам, утверждавший, что «в каждом поэте есть и Моцарт, и Сальери» (см.: [13, с. 122]). Пушкин же в творчестве сам был смыслопорождающей единицей. Об этом свидетельствует тот факт, что он часто изображал себя в образе своих героев на полях рукописей. Моцарт и Сальери в его пьесе не столько две творческие ипостаси автора (Пушкин не противопоставлял трудов и вдохновенья), сколько две стороны цельной личности; здесь разыгрывается трагедия, изложенная на бумаге и поэтому не случившаяся с ним самим.

Существует очевидная связь между склонностью Пушкина к автопортретированию, его тяготением к игре, мистификаторству, маскам — и его приверженностью к теме самозванчества. Пушкин — тоже русский Фауст, но Фауст, не поддавшийся Мефистофелю. Ему органически присуще свойство автоперекодирования, игровое сознание — но единственным образом, пригодным к совпадению с ним, оказался его собственный. Пушкин жаждал семиотического замещения², но в силу своего таланта у него не нашлось для совпадения и замещения величины больше, чем он сам. Поэт прошел путь от замысла самого себя («Исполню ли? Бог весть» [10, с. 485]) через осознание исключительности и ответственности за свой дар («Пророк»); распавшись, распределяя свои черты и мысли в образы героев, Пушкин собирает каждое произведение с помощью конструкции, пока вновь сам не соберет себя воедино уже не в романтическом варианте, но в вершинном «Каменноостровском цикле», во многом лишенном автопортретности. Место Бога в художественных парадигмах Пушкина определяет характер этих парадигм (эволюция от байронического противопоставления и восприятия власти Бога как враждебной к христианскому смирению). Характерно, что в качестве «эпицентра» Каменноостровского (великопостного) цикла может быть выбрано практически любое из входящих в него стихотворений. В зависимости от этого будет меняться ракурс восприятия всего цикла, но его тональность всё равно останется христианской. С точки зрения автопортретности центрально пушкинское переложение (чрезвычайно точное) молитвы Ефрема Сирина, в которой на место творца (автора) становится молящийся субъект. Подобная обращенность предполагает а) замену монологической формы диалогической; б) смещение акцента в сторону сознания собственной греховности. Показательно, что в рукописи стихотворение сопровождается уже не автопортретом, но изображением Ефрема Сирина в темнице (нетипичный для Пушкина общий план «в интерьере» на фоне окна темницы вверху стены).

Автопортретом для христианского сознания является уже не субъект, а образ, к которому он восходит и обращается. Этому сознанию всегда сопутствует сопоставление своей несовершенной и искаженной природы с исходным образом, по которому был сотворен человек. Подобное восприятие предполагает только иконологический автопортрет, но никак не картинологический. Именно к этому приходит Пушкин в итоге своих исканий.

² Автопортреты в образе Данте, арапа, попытки фантазии на тему «Фауста», амбивалентное восхищение образам Петра Первого, литературные маски и мистификации; автор, Татьяна, Онегин и Ленский (как минимум) — бесспорные образцы частичного функционального автопортретирования. Пушкин создает произведение на основе дифференциации своего характера и дробления / обобщения своего опыта, и это самопознание-самоопределение — движущая сила творчества.

Список литературы

1. *Андреев И. Л.* Анатомия самозванства // Наука и жизнь. 1999. № 10. С. 110—117.
2. *Андреев И. Л.* Самозванство и самозванцы на Руси // Знание — сила. 1995. № 8. С. 46—57.
3. *Битов А. Г.* Пушкинский том: статьи. М.: АСТ, 2014. 410 с.
4. *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М.: Советский писатель, 1967. 724 с.
5. *Васин Н. С.* Семантическое поле фаустианских реминисценций в творчестве А. С. Пушкина // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 360. С. 11—14.
6. *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
7. *Лукьянова С. М.* Автопортрет как «икона» и как «картина»: к вопросу о семиотике жанра // 80-летие елецкой филологии: материалы Международной научной конференции. 2019. С. 180—190.
8. *Мауль В. Я.* Лжедмитрий I: телесный код как культурный маркер самозванца // Мининские чтения: сб. науч. трудов по истории Восточной Европы в XI—XVII вв. Нижний Новгород: Кварц, 2011. С. 19—40.
9. *Поддубная Р. Н.* Двойничество и самозванство // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 11. СПб.: Наука, 1994. С. 28—40.
10. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. Стихотворения 1814—1822. М.: ГИХЛ, 1959. 643 с.
11. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. «Евгений Онегин». Драматические произведения. М.: ГИХЛ, 1960. 598 с.
12. *Сергеева Т.* «Пиковая дама»: что снится человеку... (Из опыта обращений русских режиссеров к пушкинской повести) // Киноведческие записки. 1999. № 42. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/793/> (дата обращения: 20.09.2021).
13. *Сурат И. З.* Мандельштам и Пушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 386 с.
14. *Тульчинский Г. Л.* Самозванство, массовая культура и новая антропология // Человек. 2008. № 1. С. 43—58.
15. *Усенко О. Г.* Самозванчество на Руси: норма или патология? II. Самозванство // Родина. 1995. № 2. С. 69—72.
16. *Успенский Б. А.* Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. I: Семиотика истории. Семиотика культуры, 2-е изд., испр. и доп. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 142—183.