

Н.К. Гей

Проза Пушкина

Поэтика
повествования

• Наука •

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

Н.К.Гей

Проза Пушкина

*Поэтика
повествования*



Ответственный редактор
кандидат филологических наук
С. Г. БОЧАРОВ

Москва Наука
1989

ББК 83.3Р
Г 27

Рецензенты:

доктор филологических наук Ю. В. МАНН,
кандидат искусствоведения А. В. МИХАЙЛОВ

Гей Н. К.

Г27 Проза Пушкина: Поэтика повествования.— М.: Наука,
1989.— с.
ISBN 5-02-011404-9

В книге исследуется проблема прозаического повествования в творчестве А. С. Пушкина, в частности разрабатываются вопросы авторского присутствия, организации множественных персонажных точек зрения как условия объемного, концептуального осмысления мира и человека.

Для литературоведов, преподавателей и студентов гуманитарных вузов.

Г 4603010000—223 438-89
042(02)—89

ББК 83.3Р

ISBN 5-02-011464-9

© Издательство «Наука», 1989

Прозаическое повествование и проза Пушкина



Нельзя не предварить конкретное рассмотрение пушкинской прозы и разговор о поэтике прозаического повествования хотя бы самыми необходимыми суждениями-ориентирами.

Любое пушкинское творение, законченное и доведенное до предельного совершенства, будь то «Медный всадник» или «Пророк», «Пиковая дама» или «Моцарт и Сальери», — всякий раз являет собой подлинное высокохудожественное совершенство. Из совершенных классических творений и сложено Пушкиным прочное основание русской литературы нового времени. Фундаментальная значимость сделанного им опирается на художественное наследие всех времен и народов и, в свою очередь, является вкладом в общечеловеческую культуру и искусство.

Творение любого большого художника открывается обозримым в подлинных его масштабах и в истинном своем значении на определенной временной дистанции. Но творения художников гениальных по мере удаления во времени предстают все более крупными и значимыми, обретая несомненнейшую ценность всеобщего достояния.

Творчество Пушкина стало носителем высочайших человеческих ценностей, ни на минуту не поступаясь ни современным звучанием эпохи, в которой творил художник, глубокой и одновременно злободневной жизненной правдой, ни национальным своеобразием русской жизни, художественными и эстетическими традициями своего народа. Поэт творил по законам открытого миру свободного вдохновения, которое «есть способность души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, что есть и объяснение оных».

«В конце концов, что такое вдохновение? — напишет уже в наше время С. Н. Рерих, — это как бы внутренняя молитва человека, когда он стремится к возвышенному».

И, в частности, особую истинность приобрели ныне пророческие слова, раздавшиеся в те годы, когда они далеко не безоговорочно могли быть восприняты при всей самоочевидности: «Пушкин наше все...»¹. Только позже, подхваченные затем Достоевским, они сделались своеобразным эпиграфом к наследию гениального поэта, удостоверяя его место не только в русской, но, с каждым годом все заметнее, и в мировой культуре. Постепенно в крылатом изречении, идущем от Ап. Григорьева, накапливаются обертоны и оттенки, может быть и не столь очевидные, но тем

не менее достаточно распространенные. «Все» — адресованное Пушкину, превращается в неопределенную безмерность, грозя обернуться беспредметной всеобщностью, а тем самым стать чуть ли *ничем*.

Но с максимами и сентенциями всегда необходимо обращаться ответственно и вдумчиво, ибо смысл таких высказываний и определяется не только тем, что заключено в этих немногих словах, но и тем, что подразумевается или даже может быть к ним прибавлено.

Да, конечно, в живой жизни созданий Пушкина одно из существеннейших качеств — их открытость и беспредельность, свойственные самой жизни и человеческой мысли. И можно сказать, им присуща беззащитность простоты, так как при ясности и четкости пушкинской поэтики, его стиля, его художественного мира они предельно сокровенны, всемерно сопротивляются вторжению извне и в этом смысле предельно закрыты. Таков удивительный парадокс этой простоты и очевидности. Это трудная простота и сложная ясность, отсюда и призрачное ощущение доступности летучих рифм и нехитрых сюжетов — и стоит об этом хоть на мгновение позабыть, как возникает «хрестоматийный глянec» в понимании, в истолковании поэта, его жизни, его творений. Возникает угроза «школьной классики» под толстым переплетом, который обычно захлопывают с облегчением вместе со школьной дверью. Но и в самом пушкиноведении это шутит недобрые шутки, оборачиваясь своим ликом уже не к Пушкину, а к нашему пониманию его. И было бы грустно — а это бывает чаще, чем хотелось бы, — думать, что нам все уже известно и все доступно в художественных мирах поэта, что беспредельность может быть вычерпана до дна, измерена, описана, а то уже и постигнута.

Исчерпанным не может быть ни творчество художника, ни его изучение, если это подлинно живое плодотворное явление. Исчерпанное перестает жить, быть частью живой жизни. Оно становится бережно хранимым, но все-таки музейным раритетом. Повторим еще раз, Пушкин тем и поразителен, что он не отодвигается от нас со временем, а становится ближе и нужнее, хотя эта близость и его подкупающая простота таят в себе прелесть и загадочность, уходящую корнями в неисчерпаемые глубины. В определении простоты, лаконизма и ясности пушкинской поэтики, и применительно к его поэзии, и применительно к его прозе, сходятся, наверное, все исследователи, в этом царит почти полное единодушие (от Чаадаева, Белинского и Достоевского, Н. И. Греча, Н. И. Черняева до Ю. Н. Тынянова, А. С. Орлова, Б. М. Эйхенбаума, В. В. Виноградова и, наконец, самых последних исследователей, включая Л. С. Сидякова, С. Г. Бочарова, Н. Н. Петрунину).

Однако это единодушие и это унисонное утверждение простоты отнюдь не исчерпывают возникающих здесь нелегких проблем. К ним, в частности, обращает нас Л. Толстой, отмечая в од-

них случаях общезначимость пушкинской прозы («...вот как надо писать») и тут же дистанцируя свой опыт от пушкинского (общезвестные его слова: «Повести Пушкина голы как-то»²). Это одна сторона дела, и она свидетельствует о непростых и не всегда улавливаемых (в том числе Л. Толстым) глубинах и полноте пушкинской прозы в ее еще не выявленных возможностях и измерениях³. Выявление диалектики простого и сложного — такая задача, над которой пушкинисты работают не одно десятилетие. За внешней ясностью и точностью этой простоты таится парадоксальность, взрывающая изнутри внешнюю логическую однолинейность.

Однако пушкинская беспредельность и неисчерпаемость вовсе не предполагают, а разговор о них не означает — как это было уже не раз в прошлом, — будто за предельной простотой и ясностью скрывается нечто загадочно-необъяснимое — что перед нами нечто вроде неведомых иероглифов, забытых мифологом, а то и просто искусно составленных ребусов, ждущих расшифровок. Такой подход, в свою очередь, есть не что иное, как профанация пушкинской уникальной простоты и ясности.

В ту самую болдинскую осень, когда писались «Повести Белкина» (1830), легли на бумагу и летящие слова о стремлении «поверить алгеброй гармонию». В них схвачена самая сущность обсуждаемых вещей. За эти слова прячется «сальеризм», но в них скрыта и глубокая истинность апории, с которой имеет дело всякое исследование и всякая научная методология. Чтобы понять художественный мир как целое, необходимо осмыслить его по частям, а чтобы войти в него, необходимо осуществить этот акт последовательными и раздельными в себе акциями восприятия. Все та же парадоксальность органического единства, т. е. целостности и единства, и дискретной последовательности и в ее созидании, и в овладении ею. Очень хорошо было сказано применительно к тайнам и трудностям шекспировского текста: «Тот, кто бежит, — прочитает; тот, кто остановится и задумается, — задохнется в грамматической путанице»⁴.

Пушкинское творчество — особый нелегкий случай в этой общей парадоксальной ситуации. Его текст, в отличие от трудного и темного шекспировского текста, предельно ясен и точен. Но именно это порождает иллюзию возможности исчерпывающих выводов и ответов и по отношению к содержательной его стороне, и по отношению к его поэтике⁵. Стало общим местом — т. е. как бы признанием закономерности — писать о коротких фразах Пушкина, об отсутствии у него описательности, об экономии, а то и «бедности» эпитетов и динамической энергичной глобальности *быстрого* повествования, об его изобразительности и т. д.

В. Шкловский, подводя итог столетнему изучению творчества Пушкина, писал: «Нового сделано много, в частности иначе сейчас выглядит пушкинская проза»⁶. Иначе — да, но до прочтения ее все так же далеко.

Не подготовлена почва для новых решений, ибо прежде, чем раскрыть содержание и смысл того или иного произведения, необходимо задуматься, что такое *прозаическое повествование* или тот язык прозы, без которого прочесть нельзя ничего. Тот же автор писал: «Литературные произведения создаются не из слов, а из мыслей и понятий»⁷. И тут — свойственная этому исследователю смелость и еще большая неясность. Не из слов — да, конечно, по крайней мере не из слов, которые выстросны как на парад в лексиконах, в толковых словарях и справочниках. Но ведь мысли и понятия художественного текста воплощены в художественном слове, и при этом возникают особые по своей внутренней специфике и функционированию образования, иначе нет искусства слова, словесного образа, именно *словесного*, и нет в одном случае поэтического, стихотворного, в другом — прозаического повествования.

Еще в пушкинские времена отмечено, что автором «Евгения Онегина» была создана «поэтическая фраза» как совершенно особое образование, которому подчинены с классической строгостью и форма, и смысл входящих в нее слов⁸. Сказанное о стихотворном тексте, где на место бессмысленному сплошь и рядом «наннзыванию слов» приходит «поэтическая фраза», может быть распространено и на опыт Пушкина-прозаика, так же поставившего законченную и организованную «прозаическую фразу» на место риторического, а подчас и хаотического строя прозы; фразу, подчинившую себе все составляющие ее компоненты и, в свою очередь, подчиненную общему закону повествования.

Наша книга посвящена рассмотрению прозаических творений автора «Повестей Белкина» и «Капитанской дочки», но при этом рассмотрению не во всем объеме этой необъятной и в аспектах поэтики во многом совершенно не проясненной темы.

Крылатые слова Пушкина о «дьявольской разнице» между романом и романом в стихах, предполагают совершенно определенные качественные особенности выбранного нами предмета исследования — прозаического повествования, понимаемого как специфическая категория организации художественного прозаического текста. Соответственно несомненны новые возможности с этих позиций и под этим углом зрения взглянуть на прозаические произведения Пушкина и предложить какие-то новые аспекты в их прочтении и изучении.

Следует сразу же отграничить и интересующее нас категориальное явление — нестрогое и расплывчатое смешение повествования с «описанием», «изображением», чисто событийной содержательностью текста, а также со сказовыми его формами и др. При этом возникает особая система отношений внутри произведения между регистрами персонажными и самого повествователя-рассказчика, когда он имеется, и, наконец, регистрами автора. Здесь нет общности с функционированием «лирического героя» в стихотворных жанрах или выражением авторской позиции в драматическом произведении.

Условимся, что под повествованием следует понимать не любое прозаическое сообщение, будь то достаточно статичное описание объективной данности или динамично-сказовая форма изложения событий. В подобных случаях закономерностью текста являются двучленные отношения: персонаж — автор или рассказчик — персонаж. В повествовании реализуется трехступенчатая система отношений: персонаж — повествователь — автор. Или, точнее, слово персонажное — слово повествователя — слово авторское. Субъект повествования не совпадает ни с конкретным рассказчиком в сказовых формах, ни с реальным автором произведения.

Повествование — особый организующий и внутренне содержательный принцип. В известном смысле он лежит в основании общей направленности словесного произведения как целого.

Говоря о повествовании как проявлении организующего начала целого, естественно в основу исследования положить произведения законченные, завершённые автором и реализованные, таким образом, во всех своих смысловых осуществлениях, оставив за рамками материал пушкинских замыслов и незавершённых произведений, оставив в стороне и сам вопрос об особом функционировании подчас категории «незавершёния» в тех или других случаях, и в том числе применительно к «Египетским ночам». А такие вещи, как «Арап Петра Великого», «Дубровский» и некоторые другие, будут привлекаться по необходимости как материал для сравнительно-сопоставительного подхода к тем или иным сторонам пушкинского повествования в его законченном, до конца реализованном виде.

Приближение двухсотлетия со дня рождения поэта — и соответственно подведение итогов неуклонного движения «навстречу» Пушкину — подтверждает с наглядностью, сколько нерешенного, а возможно, и неразрешимого здесь заложено, сколько фундаментальнейших вопросов поставлено и как мало ответов дано. Все это отмечается не с тем, чтобы, отдавая дань уже установившемуся обыкновению, попенять в адрес исследователей, что-то не усвоивших и что-то не сделавших. Речь идет о другом. По масштабам и смыслу сделанного Пушкиным его творчество далеко выходит за рамки доступности научному прочтению. А то, что достигнуто в конкретном, подчас скрупулезном изучении текстов, тем не менее если и ведет, то очень к медленному продвижению пушкиноведения к целостному ядру творений, до конца и не допускающих окончательного и единственного их истолкования.

Конечно, изучение отдельных вопросов заметно углубляется, хотя в целом оно чаще всего носит локальный, эмпирический характер. Обычно рассматриваются общие обстоятельства, творческие предпосылки возникновения того или иного произведения, фиксируется реакция критики, фактический и литературный контекст, дается отчасти смысловой, отчасти академический комментарий на сугубо конкретном фактографическом или текстовом уровне.

Время убедительно показало, что сам феномен пушкинского творчества далеко выходит за пределы «окончательных» решений. Большие трудности возникают на уровне аналитических подходов, скажем, к «Медному всаднику», «Борису Годунову», даже к «Памятнику», не говоря уже о пушкинской прозе. Казалось бы, все они исследованы «вдоль и поперек», но вы чувствуете, что неведомое вновь отодвигается и нечто существенное, а может быть и главное, по-прежнему остается незатронутым.

Пушкиноведение может считаться эталоном и образцом исследовательского уровня, научной основательности и текстологических, и биографических, и конкретно-аналитических достижений. И тем не менее объект исследования настолько труднодоступен, что общий результат здесь гораздо ниже, чем в работах о Толстом, Достоевском, Чехове. Это «недоступность» содержательной внутренне-глубинной простоты остается незамеченной, как то было уже при появлении «Повестей Белкина», — а отсюда и пошел миф о «конце» Пушкина, о закате его гения. Инерция подобных мнений оказалась настолько сильной, что даже Белинский очутился в их русле, хотя он одним из первых в критике пушкинского времени сказал, что сделанное поэтом конгениально высочайшим творениям всех времен и народов⁹. Ни с чем не сравнимое значение Пушкина утверждается Жуковским, Вяземским, И. Киреевским, Веневитиновым, но суть дела остается в значительной мере той же, природа пушкинских свершений остается невыявленной, «закрытой».

Лишь позднее Ап. Григорьев, Достоевский попытаются определить смысл сделанного Пушкиным, но во многом обобщенно, условно говоря, опираясь на «эстетику», даже философский эквивалент мира Пушкина, а не на его «поэтику», конкретно-художественный смысл — *свой* в каждом отдельном произведении. Непреходящее значение сохраняет сказанное Гоголем еще при жизни автора «Капитанской дочки»¹⁰. В немногих положениях им уловлена глубинная суть этого пушкинского творения. Так, И. Киреевский, а затем Ап. Григорьев и еще позже Достоевский подходили к реальной целостности пушкинского творчества, но и они как бы останавливались на пороге художественного мира. Сказанное ими, как при вспышке молнии, позволяет запечатлеть живую жизнь, идущую в мире Пушкина, хотя мы не успеваем схватить внутренней логики всех компонентов этого мира, мы не «слышим» слов, не проникаем в структуру словесного образа.

Последующее исследование, можно сказать, и шло или вглубь, но как бы «по частям» (К. Леонтьев, Н. Страхов, Н. Черняев), или, напротив, от микрочастиц и частных пушкинского мира, обращенных в общезначимые, внетекстовые мифологемы — к «сверх смыслу» этого мира (М. Гершензон, Ю. Айхенвальд). Не слишком обоснованные обобщения так же, как и фрагментарные наблюдения над отдельными особенностями прозаической формы, так или иначе искажали масштабы прозы Пушкина, критерии ее оценки. Даже такой признанный пушкинист, как Б. В. То-

машевский, писал: «Создавая «Повести Белкина», Пушкин, по-видимому, не ставил перед собой задач широкого обобщения, а просто стремился дать читателям ряд занимательных повестей»¹¹.

И, как всегда в таких ситуациях, возникает «кольцо»: неизученность предмета, трудности такого изучения ведут, естественно, к неверным представлениям. И «Повести Белкина», и «Капитанская дочка», и «Пиковая дама» остаются куда менее освоенными, нежели чем творения Гоголя, Лермонтова или романы Толстого и Достоевского. Они упорно сопротивляются заданному, запрограммированному, инерционному прочтению. При переходе к ним тотчас же обнаруживается непродуктивность методологических и методических подходов, которые не стремились учесть нетрадиционность, уникальность мира Пушкина¹². Собственно говоря, все еще на будущее остается постижение великих открытий Пушкина, их всемирно-исторического контекста и общечеловеческого значения.

Повторим еще раз, самым трудным оказывается вхождение в данный неповторимый, строго определенный и одновременно безбрежный мир. Не случайно о «Повестях Белкина» толковали как о произведениях, наделенных поразительно малым жизненным содержанием и бедным по мыслям и идеям, в них заключенным. И до сих пор охотнее всего говорят об их анекдотических или пародийных аспектах, об их полемической направленности против неприемлемых для автора литературных направлений. Разумеется, такой подход и такое истолкование давали повод (в том числе и Белинскому) говорить о падении таланта Пушкина после его блестящего взлета в творениях ранних и гораздо более понятных и доступных обыденному истолкованию¹³.

Данная работа претендует, однако, не на монографический анализ всех сторон прозы Пушкина, но преследует более скромную цель, а именно рассмотрение *прозаического повествования* у Пушкина как принципа организации художественного целого, обладающего в силу своих возможностей и в своих внутренних пределах особым видением и ведением мира, человека и действительности, внутреннего человека. И с помощью содержательно понимаемой категории повествования попытаемся найти свои подходы к бесконечным художественным мирам Пушкина.

Примечания

¹ Григорьев Ал. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина//Григорьев Ал. Литературная критика. М., 1967. С. 166.

² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1934. Т. 46. С. 187—188.

³ В пушкинском стиле выделяется объемность и многомерность, заставляющие говорить о сложности его простоты. См.: Виноградов В. В. О стиле Пушкина//ЛН. М., 1934. Т. 16—18. С. 136.

⁴ Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М., 1954. С. 105.

⁵ Это относится к методике искусственного «извлечения» и «вычитывания» того, что ближе самому автору исследования, нежели автору исследуемых произведений (см.: Гершензон М. О. «Мудрости Пушкина». М., 1919), но

проскальзывает даже в эмпирически точных исследованиях, в частности см.: *Томашевский Б. В.* Пушкин: Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. С. 92.

⁶ *Шкловский В. Б.* Заметки о прозе Пушкина. М., 1937. С. 5.

⁷ Там же. С. 6. Показательно пушкинское суждение: «...она (т. е. проза.— *Н. Г.*) требует мыслей и мыслей» (9, 19), тогда как роман — «болтовни». В сказанном нельзя видеть некое «правило», обязательное для прямого практического применения. В собственной прозаической практике Пушкин руководствовался скорее противоположным правилом, всячески избегая как раз выражения авторских суждений и высказываний «открытым текстом». Подробнее см. об этом в гл. «Капитанская дочка». Скорее в структуре «Евгения Онегина», в стихотворном тексте, в посланиях Пушкин фиксирует свою позицию в поэтических сентенциях, афоризмах, в авторских отступлениях (о «романе автора» и «романе персонажном» в «Евгении Онегине» см.: *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 115—124). В. В. Виноградов писал: «Пушкинская проза избегает ...распространений как синтаксических, так и тематических. Ее идеал и предел — нераспространенное простое предложение» (*Виноградов В. В.* Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980. С. 80, см. также *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 335—336).

⁸ *Греч Н.* Чтения о русском языке. СПб., 1840. Ч. 1. С. 159.

⁹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 3. С. 222. Довольно подробно суждения современников о прозе Пушкина рассмотрены в кн.: *Степанов Н. Л.* Проза Пушкина. М., 1962.

¹⁰ *Гоголь Н. В.* В чем же, наконец, сущность русской поэзии и в чем ее особенность/Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 384.

¹¹ *Томашевский Б. В.* Пушкин: Материалы к монографии, 1824—1837. М., 1961. Кн. 2. С. 515.

¹² «...Проза Пушкина производит особое впечатление, непохожее на впечатление от прозы прозаиков» (*Эйхенбаум Б. М.* Проблемы поэтики Пушкина// *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 168).

¹³ В. Г. Белинский писал о «Повестях Белкина», что они были «недостойны ни таланта, ни имени Пушкина». «Особенно жалка из них «Барышня-крестьянка». «Барышня-крестьянка» и «Метель» «слабые и маловероятные анекдоты» (см.: *Лернер Н.* Проза Пушкина. Пг., М., 1923. С. 33), Или: «простая шутка», «шалость гения» (см.: *Искоз А.* Повести Белкина//Пушкин//Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1910. Т. 4. С. 191); «прелестная шутка» (см.: *Айхенвальд Ю.* Художественная проза Пушкина//Айхенвальд Ю. Пушкин. М., 1916. С. 150); «гениальное лукавство» (см.: *Ходасевич В.* Статьи о русской поэзии. Пг., 1922. С. 76—77). Стало общим убеждение, будто «Повести Белкина» «писались в качестве «заслона» мелкотравчатой литературы», что они «маленькие (!) уроки» мастерства, преподанные Пушкиным, что Пушкин прибегал к внешней занимательности, чтобы завлечь на свою сторону читателей.

«Повести Белкина»*1. Становление цикла*

Пушкинская проза изучалась во многих, можно сказать, самых разных аспектах: и с точки зрения общих суждений и высказываний самого Пушкина в соотнесенности с творческим путем поэта; с общими закономерностями развития русского реализма, другими литературными течениями и стилевыми тенденциями. Немало усилий потрачено на утверждение таких сторон пушкинской прозы, которые просматриваются под углом зрения «точности и краткости» как ее неоспоримых достоинств, в других случаях во главу угла брались источники прозы Пушкина, ее связь с лирическими корнями творчества поэта. Особое внимание и даже некоторую гипертрофированность, по крайней мере будучи рассматриваемыми автономно, в отрыве от других оснований, получили вопросы пародийного, сугубо полемического, а то мистифицирующего характера творчества Пушкина-прозаика¹.

Но менее всего рассматривалась проза Пушкина и становление в ней нового художественного качества на территории самих «Повестей Белкина» и в их собственной творческой истории, пусть достаточно скрытой во многих своих деталях от стороннего взгляда, но в своих неявных проявлениях требующей более полного прослеживания и обобщения. Этими сторонами творчества Пушкина-прозаика мы и будем заниматься.

При известной дистанции, с которой наше время подходит к «Повестям Белкина», обнаруживаются особенности, а может быть, и закономерности, по-своему уникальные, вряд ли имеющие нечто аналогичное в судьбах великих творений других художников слова. Не парадоксальна ли сама исходная ситуация, при которой, с одной стороны, имеем пять предельно простых, предельно «доступных» в своем немудрящем содержании повестей «в ладонь величиной», с другой стороны, труд не одного поколения известнейших критиков и заслуженнейших исследователей-филологов. А в итоге озадачивающий вывод: «Повести Белкина», — констатируется одним из опытейших пушкинистов, — породили большую критическую и исследовательскую литературу... но вопрос об их месте в творчестве Пушкина, об их назначении и даже о некоторых принципах их поэтики до сего времени не окончательно ясен»².

«*Не окончательно ясен*» — сказано предельно мягко и осторожно. Но попробуйте разложить пасьянс из некоторых основополагающих суждений хотя бы о таком, казалось, предельно ясном персонаже предельно ясного рассказа-очерка, каким возникает под пером Пушкина Адриан Прохоров (не будем говорить о более сложных случаях вроде Сильвио, а тем более о предельно запутанном — понимание образа Белкина в «Повестях», названных его именем).

Поразительный разноречивый царит в трактовке характера ведущего персонажа в «Гробовщике»: от пародийного двойника Дон-Жуана до «барышника», «плебея и кулака»; от «отважного торговца» и даже «торговца смертью», который, чтобы «жить», ждет и даже желает смерти другим, до человека «дремлющего сознания»³. Здесь, забегая значительно вперед, однако, невозможно сразу же не упомянуть о полном небрежении, как правило, данными самого пушкинского текста, истории его создания. В самом деле, в одной из редакций присутствуют следующие слова из внутреннего монолога Адриана: «разве опять кто-нибудь да умер *боже сохрани!*» (8, 634).

А сколько существует остроумных и вместе с тем несовместимых жанровых определений этого произведения! Для одних — это начало «физиологического очерка», для других — «фантазмагория», для третьих — «притча-пародия», для четвертых — «повесть-каламбур» (С. Бочаров) или, наконец, творение, которое «можно сравнить с эпиграммой» (Л. Недозорова).

Воздержимся пока от подобных перечней мнений о Сильвио из «Выстрела» и трактовок самой повести, ее направленности, смысла, общего характера и жанровой принадлежности. Об этом у нас еще будет случай говорить в своем месте, так же как и о трудном феномене Белкина, над которым русская литература и литературная критика билась от Гоголя до Достоевского и от Ап. Григорьева до Н. Страхова в прошлом только веке, что же касается всей ситуации, сошлемся на верно очерченную и внимательно проанализированную картину в книге С. Бочарова⁴. Позволим опять же пока априори резюмировать сказанное, не ограничиваясь планом «окончательной неясности», готовой возникнуть, как скоро мы попробуем суммировать накопленное несходство точек зрения по поводу творения Пушкина. Попытаемся найти общий знаменатель тому, что подчас не будучи взято в совокупности, выглядит неприглаженным, трудно согласуемым, но именно благодаря этому разногласию может быть расценено как своего рода *объективное* указание на реальную многомерность, многоплановость, смысловую объемность предельно плотного и в этой своей потенции отнюдь не «оголенного» повествования.

Чтобы выскочить из «заезженного» круга часто умозрительно заданных и легко сводимых к не слишком обременительному числу типологически близких между собой схем, необходимо заново обратиться к первооснове любой интерпретации произведе-

ния — к его зафиксированности в тексте, в стиле, в объективных формах поэтики, и в частности *поэтики повествования*. Коль скоро речь заходит об объективном существовании произведения как такового, возникает вопрос и об объективных средствах, способах и формах прозаического повествования, их содержательности, их концептуальных потенциях, несводимых (а вернее, противопоставленных) гипотетическим схемам без опоры на объективные данные текста и его творческой истории.

С этого, пожалуй, мы и начнем наш разговор о «Повестях». Безусловный интерес в названном отношении представляет вопрос о творческом генезисе цикла, о пушкинских наматках этого цикла и происшедших здесь изменениях. Конечно, трудно сказать, на каком этапе началось первоначальное конституирование в творческом сознании представления о повестях как определенной взаимосвязанной между собой их последовательности.

Но порядок сохранившихся перечней «Повестей», сделанных самим Пушкиным, свидетельствует о возникновении у автора необходимости определенного их упорядочения и соотнесения друг с другом. Этапы осмысления этого порядка с несомненностью выявляют происходящие здесь видоизменения. По мере работы над «Повестями» расположение, в каком они создавались, меняется, и наблюдения над логикой происшедших изменений позволяет показать возникновение, накопление и обогащение повествовательных возможностей и художественных потенций в процессе обретения «Повестями» самостоятельного и законченного статуса. Итак, речь идет о становлении определенной целостности на уровне категории повествования и на уровне превращения художественного пространства отдельной повести в нечто большее, выходящее за ее пределы и образующее упорядоченную общность.

Именно с перестановки, которая была произведена автором и придала циклу окончательный вид, мы и начнем, с этого, может быть, не самого главного, но, как станет в дальнейшем видно, существенного обстоятельства, на которое если и обращалось внимание, то сугубо в плане фактографической констатации его.

Знаменательная черта — в литературе о «Повестях» порядок рассмотрения их всегда подчинен расположению повестей в их окончательной печатной редакции, вне зависимости от проследживания реальных этапов генезиса цикла и, я бы сказал, своеобразного ритма работы над циклом и тех дополнительных импульсов, которые могли иметь место в творческой «биографии» этих произведений. Н. Н. Петрунина одна из первых обратила внимание на значение творческого генезиса «Повестей» в своей книге «Проза Пушкина (пути эволюции)». Но сама осталась в пределах рассмотрения лишь «Гробовщика» и «Станционного смотрителя», оставив в стороне три другие звена общего цикла и совсем не касаясь предисловия «От издателя» в его художественном функционировании. При этом несомненно, что строгое

установление хронологических рамок формирования замысла предисловия само по себе представляет огромную научную ценность. Но вопрос о цикле как «большой повести» остается даже не поставленным. Предисловие остается предисловием в узком, прагматическом понимании этого жанра, тогда как у Пушкина это шестая повесть цикла.

При этом страдает прежде всего глубокий *художественный синтез* как один из ведущих факторов пушкинского творчества и предпосылка внутреннего единства и смысловой целостности всякого большого творения, независимо от того, принадлежит оно к прозе, поэзии или драматургии. Здесь достаточно лишь подчеркнуть, что у Пушкина отдельное внутри целого или функциональное внутри общего замысла никогда или почти никогда не превращаются в самоцель⁵.

Если не уловить в общем контексте живую жизнь любого элемента — умолчаний, намеков, аллюзий, реминисценций. — то они сами по себе воспринимаются или как главное, определяющее в произведении, или как нечто случайное, преходящее, навешанное сиюминутными интересами (в полном игнорировании понимания Пушкиным искусства и природы творчества и творческого вдохновения), или даже как фрагменты, нарушающие совершенную ясность и сжатость повествования⁶. Но не будем пока останавливаться на очень сложных сторонах вопроса об органическом и гармоничном пушкинском мире. Об этом нам еще предстоит говорить. И в какой-то мере этому и посвящена вся работа. Чтобы представить «большое» единство «Повестей» Пушкина, первого завершеного и безусловно программного пушкинского творения, следует, рассматривая это как известное предварение разговора о его содержательной концепции, остановиться на двух существенных, думается, обстоятельствах. Первое предполагает проследить творческую историю возникновения этих произведений, и именно в той последовательности, в какой происходило в реальности болдинской осенью 1830 г. их написание. Второе обстоятельство состоит в интересной, как нам кажется, зависимости между внутренней логикой пушкинского творения и своеобразной логикой их восприятия, осмысления и исследования как широкой читательской аудиторией, так и в критике, а затем и в литературоведческих трудах. Оставаясь обычно непримеченным, это должно помочь выявить и высветить непряные, а подчас, может быть, самым автором и сознательно приглушенные стороны этой ассоциации произведения, вопросы их внутреннего единства и взаимодополняющего функционирования.

Начнем же с предваряющего суммарного взгляда на каждую из белкинских повестей в их «номинативных», говоря метафорически, значениях, то в исходных своих содержательных моментах: прежде всего идущих от автора, но также (во вторую очередь) выявленных и как бы обобщенных изучением на протяжении XIX, а затем и XX в. Многолетний опыт свидетельствует,

насколько непросто выявить положительное, позитивное содержание, дать его концептуальное осмысление, позволяющее говорить о прозе Пушкина действительно как о гениальном творении гениального художника.

2. «Гробовщик» (9 сентября 1830 года)

Внутренняя содержательность «Гробовщика» оставалась дольше всего за пределами серьезного изучения еще и потому, что исследователи не учитывали положение самой повести в общем ряду «Повестей» и не принимали в расчет ее роли в становлении цикла. Они обычно удовлетворялись обозначением ее как шуточной, или фантаσμαгорической, или нравоописательной, прибегая к общим суждениям, ориентированным на тематическое содержание. И поэтому имеет смысл начать с прочтения текста, сверяясь с существующими истолкованиями повести.

Ведущим мотивом, а затем и лейтмотивом повествования становится не слишком подчеркиваемое автором, но тем не менее несомненное указание на мрачный характер Адрияна Прохорова, его угрюмость, находящуюся в соответствии с его ремеслом. Одна из первоначальных фраз задает основную тональность: «Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру (речь идет о произведениях Вальтера Скотта и Шекспира.— *Н. Г.*) и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу. Адриан Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив»*. Сказанное в адрес Шекспира и Вальтера Скотта — «программная» установка создаваемого произведения. Произведение о московском торговце гробами оборачивается диалогом с предшествующей традицией: «Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми...». Выступая против предшественников, прибегавших к контрастному обозначению характеров людей, занятых мрачной профессией, дабы сильнее поразить читательское воображение, автор «Гробовщика» отнюдь не намерен констатировать унылое тождество между характером «гробокопателей» и обстоятельствами их ремесла ни в плане эстетического ирархизма классицизма, ни в чисто механическом натуралистическом соответствии.

Мрачная нота, вносимая ремеслом персонажа в «Гробовщике», — не обособленная, существующая сама по себе черта объекта изображения, а определенное семантическое задание. Об этом свидетельствует и эпиграф к повести. У Пушкина эпиграфы всегда обладают особой организующей целое смысловой

* Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, текст Пушкина цитируется по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937—1957. Цифры в скобках, приведенные в ряде случаев, указывают номера тома и страницы.

ролью. В данном же случае эта роль возрастает, как ни странно, потому, что не существует здесь той прямой тематической «включенности» интертекстуального зачина в последующий авторский текст, как это было, скажем, у Вальтера Скотта и как это есть и в «Выстеле», и в «Метели», а затем будет в «Капитанской дочке».

«Не зрим ли каждый день гробов, седи́н дряхлеющей вселенной?» — слова из державинского «Водопада». Высокий смысл философской оды и трагическое звучание в данном случае не могут быть ни отброшены, ни оставлены в стороне только потому, что они предваряют произведение контрастно сниженное, травестийно-шуточное. Конечно, допустимо предполагать, что эпиграф и текст соотнесены по контрасту, выставлены ради комического эффекта, а то и эпатажа высоких жанров с позиции «натурального» очерка, вступающего в полемику отнюдь не по частностям⁷. Веселость шекспировских и вальтерскоттовских гробокопателей так относится к мрачности пушкинского плебея, как высокая поэтичность традиционной трагедии или романа к очерковой «физиологичности» «Гробовщика». Но если исходить не из умозрительных доводов, то здесь нет комического эффекта в соударении «высокого» и «низкого», в соединении трагедийной ноты небытия и ничтожного фарса жителя московских «углов». Контраст между «вечными вопросами» эпиграфа повести и ее начальной фразой о поклаже гробовщика, взваленной на похоронные дроги, сохраняя комические обертоны традиционного мировосприятия и профанируя мотив похоронной процессии сугубо травестийно, тем не менее внутри пушкинского мира и пушкинского стиливого синтеза тяготеет не к взрывному отталкиванию, но к стяжению. Эта несоизмеримость масштабов как бы одновременно происходящего в космосе и у Никитских ворот чем-то еще страшнее, чем романтический священный ужас небытия; страшнее своей обыденностью, своим включением «высокого» в русло невзрачной повседневности. «Низкое» как антитеза «высокому» в «Гробовщике» поставлено под сомнение. Такой антитезе, традиционной в эстетике, нет оправдания в жизни людей. Такая антитеза вольно или невольно закрепление «от века и до века» по законам социального и эстетического «верха» и «низа», обреченности пребывания на дне людей, могущих претендовать лишь на сугубо бездуховное существование. Адрияи и его пожитки на похоронных дрогах не призваны обратить высокое содержание эпиграфа в буффонаду, они придают изображаемой повседневности черты мрачного драматизма. Пушкин может себе позволить, кого бы то ни было поставить лицом к лицу с вечными вопросами бытия. Ведь они стоят перед любым смертным, и следует отказаться от эстетического высоколбия и нерархического высокомерия. Реалистический пафос повестей, может быть, в том и состоит, чтобы в обыкновенном увидеть как раз то, что поверхностному взгляду не видится, почувствовать нечто большее, чем предельно обыденное. предельно повседнев-

ное (при этом не делая ни на йоту лучше посетителей этого обыкновенного и повседневного). Человек *любой* в мире Пушкина получает право быть пусть минималностью, пусть крайностью, по крайности, имеющей отношение к всеобщности и истинности, к сфере общечеловеческих ценностей.

«Мрачность» Прохорова возведена в значимое качество жизни героя. Она становится точкой опоры, без которой смещается осмысление повести, точкой, можно сказать, неизбежной, хотя почти и незаметной. Эта «незаметность» отнюдь не свидетельство малозначимости ее или преходящей случайности. Напротив, речь идет о том, чтобы передать ненавязчиво, без видимого насилия над воспринимающим сознанием наличие тем не менее весьма существенного момента. И потому из окончательного текста уходит подчеркнутое в черновом варианте: «*прежняя* угрюмость *снова* им (Прохоровым.— Н. Г.) овладела» (8, 630) *. Конструктивно-смысловая функция мрачного начала в исходном значении и в оппозиции со своим прогнотическим выступает более чем наглядно, если воспользоваться собственноручным рисунком Пушкина: весело ослабившийся Шульц рядом с фигурой мрачного Прохорова⁸. Оба сидят за самоваром на фоне прислоненных к стене гробов. Это контраст, а, по существу, в нем запечатлен конфликт несовместимых мироотношений. Он положен в основу «несюжетного действия» повести. Без конфликта оптимистического и пессимистического мироощущения происходящее замирает в статике эмблематических фигур, подобно дородному Амуру с опрокинутым факелом в руке на прохоровской вывеске. И будь это так, произведение окажется не претендующим на большее, нежели набросок контуров, эскиз с натуры, сделанный гениально живо и шутливо, и не более того, с целью то ли развлечься, то ли запечатлеть собственное, отнюдь не веселое авторское самочувствие в момент написания первых страничек первого прозаического болдинского творения. Показательно, однако, то, что эмблема на вывеске лавки гробовщика вынесена из сферы реквизитной изографии в сферу общих вопросов жизни и смерти, любви и смерти, благополучия и счастья, семейственности и одиночества, преуспевающего или не преуспевающего предпринимательства. Смешное и несмешное, достойное и недостойное — не отвлеченная метафизика, но постоянные точки динамичного мира, в котором ничто не существует само по себе, не воспринимается статично и однозначно, как данное раз и навсегда. «Дородный Амур» с опрокинутым факелом сродни тексту объявления, полному убийственной иронии, деловому сообщению, гласящему об отдаваемых напрокат и принимаемых для починки старых гробов. «Философский юмор» (С. Бочаров) шекспировских могильщиков уступает ме-

* Здесь и далее в пушкинском тексте, помимо особо оговоренных случаев, курсив мой.— Н. Г.

сто подобной иронии, возникающей на пересечении плоскостей изображения и осмысления изображаемого.

Вселенский масштаб смерти в эпитафии, а в тексте — быт, сниженный до эмблематичной абсурдности. Как обычно у Пушкина — взаимопроникновение, неуловимость перехода и все время — новые переходы. «Игра» противоположностями, неожиданное, подчас чуть ли не бутафорское сочленение утилитарного и экзистенциального, фантазмагорического. Оно зачастую неразделимо слито, как слиты между собой две части сна Адрияна Прохорова, в котором соединены достоверно возможное и фантастически невероятное. И таким образом в «Гробовщике» граница между реальным и нереальным присутствует дважды. Оба раза в скрытом виде. Но она есть. Это переход от яви ко сну. И в самом сне: между поездкой Адрияна на Разгуляй к умершей Трюхиной и встречей с мертвецами на пороге собственного дома.

На необозначенных стыках и продуцируются объемное содержание и многомерные смыслы. Само снятие серьезного в не-серьезном, мрачного в балаганном и фарсовом вовсе не игра, а все более и более расширяющееся концептуальное наполнение повествования. «Дородный Амур» — это как бы идея, перестающая быть идеей, превращенная в свою противоположность, вещное ее «снятие». Устанавливается система отношений: жизнь — смерть, духовность — предметность, бытие — быт. Не раз уже говорилось, что ни к чему «усложнять», делать излишне серьезным то, что на серьезность и философичность не претендует (Г. Макогоненко). Но такая аргументация, предостерегая против философических «перегрузок», не должна мешать постижению «философии жизни». Последнее и позволяет говорить о смысловом предназначении пушкинской простоты. Поэтика Пушкина не усложняет и не упрощает жизнь. Пушкин видит в ней богатое внутреннее содержание, и этой задаче посвящен «Гробовщик», хронологически возглавивший белкинский цикл. И проблематика, и метафизика его вдруг открыла Пушкину белкинский мир, распахнула двери не в лавочку похоронных дел мастера, а в русскую жизнь, в круг «вечных проблем».

Рассказ о происходящем наяву незаметно сменяется изображением происходящего в сонном видении. И значимым, концептуальным, содержательным оказывается даже не столько само наличие этих двух сфер — реального и фантастического, и даже не столько факт перехода из одной сферы в другую, сколько эффект — скажем еще раз — *незаметности* такого перехода. И опять же потому, что для автора это очень существенно, тогда как для читающего впервые это произведение до самой концовки его не представляется возможным уследить перемещения из одной действительности в другую. Поэтика новых отношений между сном и явью позволяет в круг их амбивалентности вовлечь трагическое и комическое, смешное и мрачное, обычность и понятность повседневной жизни и метафизические вопросы бытия.

Происходит нащупывание организующего живую жизнь начала, без которого она ничем не отличается от страшного оскала смерти, а «фламандской школы пестрый сор» грозит обратиться в физиологический очерк небытийного существования.

Зыбкая грань между грубой вещностью и невещественной призрачностью (в ее несомненности и вместе с тем в ее неуловимости) последовательно проходит сквозным мотивом всего написанного болдинской осенью, в том числе в первом же созданном по приезду в Болдино прозаическом произведении. Оно в этом плане становится как бы эпиграфом ко всем творениям этого периода. Осмысление разнонаправленных образований как единого чувствовали многие⁹.

Самым ранним эпиграфом к болдинским творениям осени 1830 г. становятся «Бесы», произведение ключевое и для понимания «Гробовщика» в том числе. Предельно простое по тематике, по сюжету, просящееся по своему совершенству, в конечном счете по «выраженности» своего смысла на страницы хрестоматий или антологий, оно тем не менее сохраняет в глубине загадочность, возведенную в ранг глобального мировидения и миропонимания.

Это, конечно же, по описательным признакам зарисовка с натуры, оформление вчерне набросанного еще в 1829 г. варианта, сохраняющего сплюснутость происходящего. Но возвращение к этому наброску сразу же по приезду в Болдино, в осенний день 7 сентября, — не что иное, как своеобразное постижение экзистенциальной ситуации на грани между сущим и несущим («... Что там в поле?... — Кто их знает? — пень или волк?», «домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают?»), между космосом и хаосом. Б. С. Мейлах прав, считая, что «Бесы» по замыслу и по выполнению выступают «конкретным изображением метели и связанных с нею переживаний путника и ямщика»¹⁰. Он, однако, прав только в той мере, в какой описываемые события, картины, образы и переживания лишены мистифицирующей попусторонности. Столь же очевидны приметы и вещественны предметы жизни гробовщика, его лавка, его гробы, его окружение. Но Мейлах был бы прав вполне, если под «конкретным изображением» понималась не только картина «реальной» метели, ее вещнозримая, воспринимаемая и осязаемая несомненность, некоторая совокупность реалий, но и несомненность того, что «превышает» фактографическую реальность¹¹. Пушкин писал, конечно же, в «Бесах» и о том, чего нет в жизни, так сказать, но есть «в другом измерении», и в этом смысле Пушкин писал о том, чего быть не могло («Посмотри: вон, вон играет, // Дует, плюет на меня...»), как не могло быть явления мертвецов гробовщику, но тем не менее что воспринималось и персонажем и читателем как несомненное событие. Для автора оно выступало еще и как овеществленная реальность художественного смысла, обладающего «необходимостью», столь же очевидной, как, скажем, и явление статуи Командора Дон-Жуану или «тяжело-звонкое скака-

нь» Медного всадника. Стихотворение о бесах и повесть о явлении мертвецов созданы всего с двухдневным разрывом. Они не являются ни фиксацией автобиографического факта, ни тем более символом вечных сущностей. В «Бесах», в отличие от баллад Жуковского, нет и не может быть самостоятельного бытия потусторонних сил и сущностей. И приход мертвой графини в «Пиковой даме» будет здесь же, в Болдино, только спустя три года. Но в известной степени бесплотный призрак «Пиковой дамы» ничуть не менее реален, а в чем-то даже более достоверен, чем иные персонажи. Опираясь на несомненность происходящего с Германном, Достоевский имел впоследствии возможность дать очевидности невероятного обозначение «альтернативной» реальности, пребывающей наряду с реальностью эмпирической. *Альтернативная* реальность включает в себя неизведанное, непонятное, принадлежащее миру «внутреннего человека». Достоевского интересуют силы и факторы, таинственные сами по себе. Они могут быть восприняты и как реальность, и как ее отображение, подобно кругам на воде от брошенного камня. Исходя из этого «усиленного» реализма, как мы увидим, Пушкин не принимает романтического двоемирия, но ищет для видимого и невидимого общий знаменатель бытия. Альтернативные стороны реальности в разных ипостасях просто и не существуют иначе, как окружающая нас жизнь, действительность — как она есть¹².

В «Бесах» и в «Гробовщике» явлен натиск сущностных сил мира. Человек подвержен и окружающей его и сущей в нем реальности. А мир белкинских творений Пушкина (так же как и «Каменного гостя» или «Пиковой дамы») оказывается аналогичной системой, где реально кажет себя альтернативная бытийность как факта, так и смысла. Грубая вещественность и конечность одного и неуловимая бесконечность другого для Пушкина не приемлемы.

В «Бесах» на явленных зримо образных уровнях означен стихийный разгул природных сил, звучат вариации на тему «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя»; на смысловых уровнях — речь идет о метафизическом переживании («бесконечны, безобразны... закружились бесы разные...») — это уже в самом сопоставлении образных планов — борение неконтролируемого хаоса и жизни человека, борение жизни и смерти¹³. В «Гробовщике» также выведена на изобразительную орбиту образа грубая, зримая вещьность, зафиксирована событийная канва предельно бессобытийной жизни. Однако зримые проявления быта и материальные потребности, интересы участников, череда правдоподобных и неправдоподобных сцен вводятся как проявления неуловимых, но по-своему всеобщих сторон жизни. На первом плане стоит торгашеский барыш и наглая очевидность «разноцветных гробов», на фоне которых, по рисунку Пушкина, происходит невозмутимое чаепитие Шульца и Прохорова. Но наряду с этим без всякой выделенности, без выведения идеи «наружу» и соответственно текстового ее закрепления предельно просто и, ска-

жем так, зримособытийно реализуется «мысль» о бренности жизни человека, не способного подняться над бессмысленностью жизни и плоской истинностью лопуха на могиле смертного. Такое видение собственной жизни и жизни других людей обрекает человека на призрачное и бесцельное существование между случайностью рождения и приговоренностью к неизбежной смерти. И в этом поиске смысловых интенций бытия «Бесы» имеют самое прямое отношение (не только хронологическое, но и проблемное) к «Гробовщику», а затем и к «Метели». Загробные «клненты» «Гробовщика», «бесы» и своеволие «метели» — фантазмагории одного семантического уровня. В пограничную зону неизведанного, инфернального, неконтролируемого Пушкин вторгается не однажды, достаточно напомнить конец михайловской ссылки, болдинское «сидение» 30-го года, а тем более последние трагические месяцы жизненного пути поэта. Итак, динамическая реальность неуловимо-очевидного, наличие «сверх»-смысла в неподвижном и «твердом» мире и вещной его оболочке — таковы опорные моменты поэтики «Бесов» и «Гробовщика».

Пушкин знает и стремится постичь превращение фантазмагории («страшно, страшно поневоле») в роковое стечение прозаических ситуаций и жизненных обстоятельств, которые по-разному заявляют о себе в «Гробовщике», в «Метели», в «Выстреле» и «Станционном смотрителе». Отсутствие границы между «необъявленным», по С. Бочарову, сном и явью¹⁴ в «Гробовщике», обнаружение этого обстоятельства лишь в финале служат присутствию в тексте потенциальной инобытийности в предельно однозначном существовании Прохорова. Незыблемая неподвижность его земного существования особо выделена тем, что даже переезд на новое место, казалось бы событие, меняющее строй прожитой жизни, не приносит равным счетом видимых перемен. Ни тени радостного ощущения по поводу долгожданного переезда с Басманной в новый домик на Никитской: «Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось».

В этой фразе, при беглом взгляде не столь уж насыщенной, заложены до времени дремлющие смысловые значения. Сказанное мимоходом, данное как частность, таит свою семантику, как, например, указание на цвет вновь приобретенного домика. Первоначально в рукописи стояло «розового». Затем последовало исправление. Вряд ли это «нейтральный» к внутреннему смыслу повествования цвет классического ампир. С. Бочаров говорит о «нарочито веселом цвете». «Желтый» в спектре русской культуры, как считается, тяготеет к выражению негативно-отрицательных семантических планов. Важно и то, что дом этот давно соблазнял воображение героя. Но во время переезда сердце его не радовалось. Неожиданное заключение, хотя оно даже как будто объяснено: «он вздохнул о ветхой лачужке, где в течение семнадцати лет все было заведено самым строгим порядком». Эле-

гический мотив — словно возникший по тому же самому правилу, когда после «морозы» — «Читатель ждет уж рифмы розы»; //На, вот возьми ее скорей!». Элегический вздох совершенно не идет к натуре гробовщика и никак не сказывается на дальнейшем. Этот «вздох» лишь сигнал привычной для читателя оранжировки непривычной проблематики. Не случайно еще более трудно объяснима дальнейшая реакция Адрияна, который «чувствовал с удивлением» это свое безразличие. Отсутствие радости, по сути дела, и есть закрепление ситуации неизменяемого положения вещей. А «удивление» этому обстоятельству — симптом расщепления неподвижности мира, как бы появление невидимой до времени трещины между тождеством моментов существования и реакцией на него, выводящей за рамки этого тождества.

Стабильность жизни Адрияна — это неподвижность в квадрате, альтернативное существование по отношению к динамике жизни. «Гробовщик», творчески открывая белкинские повести, и «Метель», хронологически их завершая, по сути дела, находятся в крайнем, оппозиционном взаимоотношении. Между этими полюсами — широкий диапазон тематики, характеров, мотивов, стилевых тональностей. Итак, еще раз присмотримся к мрачной неподвижности и статике на одном полюсе и динамизму и широкому охвату жизни событий в Ненарадове вплоть до Бородинского сражения и последовавших за ним изменений в судьбах героев на другом — не служат ли эти два полюса своеобразными устоями бытийности? Статика и динамизм — двалика гамлетовского *быть или не быть*. Незыблемость и мрачность гробовщика, изначальная неизбежность этой мрачности в чем-то созвучна с гамлетовским определением: «весь мир тюрьма». Прямая тождественность натуры заглавного пушкинского персонажа и его ремесла и кульминация темы «пляска смерти» с рассыпающимся по кусочкам скелетом — апофеоз небытия, возведение его в абсолют¹⁵.

Профессия Адрияна — связующее звено между ним и окружением, в котором он живет. Императивное — *быть или не быть* — имеет в определенном смысле прямое отношение и к «мрачному» гробовщику. Мрачность последнего даже необходимый его атрибут и по роду занятия, и по метафизической направленности ремесла. Оно связующее звено между ним и миром, в котором он живет. Небытие, возведенное в абсолют нацеленностью «в ничто»¹⁶. И вот в этом парадоксально ясном мире, где потустороннее чуть ли не тождественно посюстороннему, весьма существенная роль отведена буточнику-чухонцу Юрко. Он, собственно, один из трех поименованных означенных персонажей первого плана. Многие из пишущих о повести сетуют на «загадочность» этой фигуры. Однако в общем контексте «знакомец наш Юрко», как сказано Пушкиным, занимает свое законное место. Вместе с Прохоровым и Шульцем он образует своеобразный смысловой «треугольник». И если «веселый» Шульц — антипод «мрачного» Адрияна, то Юрко — скорее al-

тег его последнего. Он — выражение той же самой косной неизбывности, что заключена имплицитно в Прохорове, чья деятельность в чем-то на потребу не живым, а мертвым. И вот эта служба на потребу превращения жизни в ничто оказывается в чем-то неизбежной потребностью («живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет»). Страшный парадокс распространяется и на самого субъекта этой профессии. Гробовщик перед лицом обращения всего живого в ничто служит примером неизбежности этого живого. Буточник Юрко с той же императивностью пребывает в услужении неизбежности сущего.

Великие события свершаются вокруг, идет жизнь первопрестольного града, а Юрко проводит дни при своей бутке. Она словно феникс, возродившись из пепла московского пожарища двенадцатого года, из желтой в «допожарной» Москве лишь становится полосатой, черно-белой. Так отозвалась в судьбе Юрко и его повседневности Отечественная война, нашествие Наполеона, сдача Москвы и последующие события. Это — выключенность из событий исторических, из временной изменчивости. И в этом смысле он носитель императива неподвижности. Он один из необходимых устоев бытийности, равной самой себе. *Неизменность* угадывается во всем статусе окружающей жизни. Она дает о себе знать в ремеслах, в них человек существует на «потребу» жизни и «потребляет» других людей как «клиентов» — Kundleute. Ничто не способно переиначить жизнь, уподобленную полю деятельности мастерицы-пчелы или искусника-паука. Это, так сказать, позитивная постоянная, лишенная творческой динамики. Она легко превращается в мертвую зыбь. Такая неподвижность — отрицание развития, изменений. Это не форма устойчивости, а форма отрицания развития, целеполагания, творчества.

Юрко — абсолютизация статики, призрачной прочности бытия. Эта прочность обманчива, потому что закрыта для поступательного движения. Прохоров, выражая по-своему ту же статичность, олицетворяет неподвижность сущего, но в отличие от Юрко, интуитивно ощущает абсурдность безысходности. В нем накапливается как бы неудовлетворение живого при виде своей жизни и мира вообще, выходящего за пределы неподвижного равенства себе самому, бесцельного тождества. Тем самым возникает не названная в словах, но в негативном контрасте объективированная потребность видеть перспективу жизни. Бесперспективное бытие равно небытию.

«Бунт» Прохора, начатый на серебряной свадьбе Шульца и достигающий кульминации в приглашении к себе на новоселье собственных «клиентов» — мертвецов. Не есть ли это попытка выхода «за рамки» неподвижности и неизбежности мертвого тождества? И тем самым в бутоформном столкновении Прохорова с сержантом-скелетом приоткрывается человек, не имеющий права на трагическую роль в жизни, даже не смеющий претендовать на место в трагедии. И Адрияну потому и не дано быть

ее героем. Эпическое и трагическое состояние мира остаются где-то вне его. Он лишен даже амплуа статиста в трагедии, да и на роль комического лица не подходит. Он, так сказать, *пост-комическое* лицо и не может быть удостоен равенства даже с мертвыми своими «клиентами», а претензия его на подобное уравнивание «в правах» кончается фарсовой катастрофой в мире без живого комизма и подлинного трагизма. Мрачный мир человеческого существования в глазах Прохорова находится за гранью бытия и небытия, почти уравненных между собой. И в сне гробовщика сращены две половины его существования и как отчужденного владельца нужного всем заведения на Никитской, и как человека, сопричастного другим людям. Но именно эта сопричастность и готова рассыпаться в прах, превратиться в фарс. И потому Прохоров — персонаж трагедии без трагедии.

И все-таки даже ущербный мир не равен небытию. Он приходит в финале к ситуации, не равной начальной. Тем самым мир косный и выступающий от его лица гробовщик втянуты в жизненный ток, оказываются «покорными общему закону» живой жизни. Он служит ей, даже его служение мамоне — служение пусть корыстное, но жизненное. Он не хочет допустить, чтобы кто-нибудь мог посчитать его ремесло «ниже» или «хуже» других ремесел. Отсюда скрытый драматизм этого характера. Адриан ждет радостного события, в том числе и смерти выгодной клиентки — купчихи Трюхиной, но и тут не находит для себя радости, а скорее привычную и отупляющую видимость дела.

Во многом обреченный быть не-ремесленником в силу «метафизичности» своей профессии, он, однако, вопреки устойчивому мнению, не становится служителем самоцельного стяжательства. Будучи не лишенным здравого смысла и не забывая собственной выгоды, он, однако, остается «белой вороной» и среди купцов, которые расхаживают на Разгуляе у Трюхиной, как вороны, почуявшие мертвое тело. Сравнение с воронами оттеняет мрачный колорит происходящего, но и служит обозначением вполне определенного типа жизни (ворон в «Капитанской дочке»). То, что для купцов радость поживы, для Прохорова скорее обычные хлопоты, хотя, разумеется, и прибыльные. Прохоров воспринимает долгожданный факт смерти Трюхиной столь же деловито-безучастно, как и все прочие события, оставаясь деятельным в своих профессиональных обязанностях. С пробуждением Адриана исчезают осуществимость надежды и призрачная радость от выгодного заказа. Но на смену им неожиданно приходит естественный всплеск радости при свете солнца живой жизни. Маловразумительное финальное восклицание (у Пушкина всегда ударные концовки, все равно будет ли то ремарка «народ безмолствует», или пожатие каменной десницы, или единственный выстрел Сильвио) в «Гробовщике» и по тональности, и по стилю особенно значимо: «Ой ли! — сказал обрадованный гробовщик... Ну, коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей». Так оформляется кольцевая композиция чае-

пития по приезде на новое место жительства в завязке и теперь — в финале; и тем симптоматичнее отличие «мрачного» Прохорова в начале от «обрадованного» в развязке.

Заключительная реплика Прохорова — это парадоксальное соединение кульминации и развязки. Сверхившееся успешное деловое предприятие внезапно развезно вместе с развевающимся сном, и тем не менее, и даже вопреки этому — несостоявшиеся похороны не вызывают ни досады, ни раздражения, как следовало бы по логике вещей, а, напротив, в итоге — яркий мажорный всплеск. Скрытой доминантой повести оказывается радость, острая потребность в ней. Радость из тематического элемента превращается в качество эстетически-категориальное, организирующее целое. Оно несет в себе обозначение обязательности пробуждения человека к жизни, и, подчеркнем, что существеннее всего, *любого* человека. Разумеется, сказанное предлагается лишь как возможность, как предпосылка преодоления статичности бытия.

И все-таки Пушкин не был бы Пушкиным, если бы отправные и конечные моменты повествования остались лишь в сфере эстетического долженствования, абстрагированного от реальности (классицизм), подводящего сущее под желаемое, опуская упрямую логику конкретики, повседневности, которую третируют романтики. Пушкин видит реальный механизм, связующий героя и происходящее с ним в повествовании. Прохоров начинает задумываться... Он «удивляется» и «задумывается», и напрасно исследователи сводят эту его черту к исчислению и калькулированию затрат и доходов. В характере персонажа эти стороны, разумеется, присутствуют, они «заложены» в нем и социумом и экономическими предпосылками «дела», но вместе с тем, как мы видим, профессиональное и человеческое в Прохорове дают о себе знать дифференцированно, и соответственно его «задумчивость» и его «удивление» — явления не одного порядка.

«Гробовщик, по обыкновению своему, побожился, что лишнего не возьмет» — эта фраза легко подводится под собственническое, своекорыстное понимание натуры этого человека. Ударным словом в этом контексте является «побожился». Что же касается «по обыкновению», то оно уже не однозначно. Оно оттеняет и указывает на постоянство подобной практики, но и на автоматизм этих слов, сказанных не столько по намерению, сколько по привычке. Тем более в контексте: «наследник благодарил его *рассеянно*».

Адриан (так же как и Вырин в сцене с притоптанными деньгами), разумеется, не чужд утилитарной стороны, она составляет неотъемлемую часть его дела, вводит его в реальную систему причинно-следственных связей, спроса и предложения, предпринимательства и торговли. На этом уровне Прохоров мог быть и «мрачен», и расчетлив, и прижимист, но и только. Однако Пушкин как бы настаивает, как бы подчеркивает и выделяет эту соотношенность: «мрачен» и «задумчив». Или, как сказано в дру-

гом месте, «угрюм и задумчив». И еще говорится, что герой «по обыкновению» был погружен «в печальные размышления». Здесь свойственно увидеть в простом и через простое более сложное, с поверхности фактов заглянуть в глубину их. «По обыкновению», «печальные размышления» никак не могут быть выведены, как это опять-таки часто делается, впрямую и только из «понесенных убытков». Прохоров не продает, а покупает дом на Никитской «за порядочную сумму» и вывешивает объявление о продаже или сдаче внаймы «ветхой лачужки» на Басманной, что также обещает ему известный доход. Наверняка у прижимистого хозяина найдется и на приданое дочерям и отложено еще на черный день, так что вряд ли «размышления» Адриана могут быть мотивированы материально-бедственным его положением в прямом смысле слова; еще сложнее обстоит дело с определением «печальные», памятуя, что в словаре Пушкина употребление этого слова выходит далеко за рамки обозначения сугубо личного, субъективного переживания и перерастает во внешнее обозначение характера объекта, о котором идет речь¹⁷.

Это и выводит семантику высказывания в самый общий поэтический контекст — тему неустроенности человека, его неприкаянности в мире. «Адриан Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив» — нет ли здесь отъединения, отчуждения от жизни? Не лежит ли на нем как бы печатью, метафизическим знаком положение человека на черте между жизнью и смертью?

Не исключено, что «угрюмость» и «задумчивость» сопутствуют одна другой и стимулируют друг друга. Возникает определенный ряд значений, цепочка переходов: мрачный — угрюмый — хмурый — задумчивый. Наличие этой системы отношений создает предпосылки еще одной оппозиции: в «веселости» (Шульца) и «мрачности» (Прохорова) таится подспудно их конфронтация по линии «задумчивости» и «бездумия».

«Мысль» Прохорова вызывает как бы к человеческому оправданию, а появление в сонном видении тех, кому было мысленно адресовано его приглашение, прямое следствие (в формах поэтической условности) и плод его задумчивости. В своем «низком» проявлении, она тяготеет к прибыльной смерти Трюхиной, но через мотив — «чем ремесло мое нечестнее прочих?» — переходит к постановке вопроса не без оттенка риторичности («... разве гробовщик брат палачу? чему смеются басурмане? разве гробовщик гаэр святочный?») и готова воспрянуть к достоинству человеческого существования (одиночество, счастье, цель).

Параллельно с «угрюм и задумчив» возникает «пьян и сердит». Мы как бы присутствуем при муках мысли. До времени тяжелая мысль пытается соорудить контраверзы из «смеха басурман» и истинности «мертвецов православных». Но это работа мысли, это поиски сознания. Это единственный путь от существования к бытию¹⁸.

Смутная мысль гробовщика (далекого предшественника персонажей А. Платонова) кажет себя через толстую скорлупу корысти, через уязвленное самолюбие. Дано ли этой мысли пробиться в сферу живых жизненных смыслов? Подняться от неловкости к ясности и истинности? Но сама попытка и есть уже деяние. «Задумавшись», человек инстинктивно «предугадывает» более истинную сторону бытия. Вся «взрывная» сила повествования в том и заключена, что эта едва-едва замеченная, но нигде не заявляющая прямо о себе «тема», проскакивая через «проверку» двойной кульминацией — появлением мертвецов и смертью Трюхиной, — подводит к кульминации третьей, по существу основной, подсказанной завязкой и совмещенной с развязкой. Она открыта вовне: здесь значимо все — пробуждение «с ужасом» при воспоминании о происшедшей фантазмагории и переход этого ужаса в «обрадованность» Адрияна¹⁹. Это не столько ситуация внутри данной человеческой жизни, сколько предчувствие, предвосхищение возможностей другой жизни. Показательно, что у Пушкина, очень далекого всегда от «открытого» автобиографизма, даже и в прозе, и в данном случае в «Гробовщике», можно найти насквозь «биографическую» ситуацию вынужденного болдинского «сидения» поэта накануне решающих изменений в его собственной жизни. «Накопление скрытой семантики» или «неявное сознание» (С. Г. Бочаров) отмечается, по сути дела, всеми исследователями²⁰. Мажор и минор в «Гробовщике» — эстетический лот определения ценностной интерпретации жизни.

И, может быть, ни одно другое произведение Пушкина ни до, ни после «Гробовщика» не может служить примером столь концентрированной реализации «мыслей и мыслей», доведенных до строгости и твердости целостного мыслительного монолита в прозаическом повествовании. Именно таким и стал «Гробовщик», предельно лишенный отдельных, вычисляемых с помощью анализа мыслей.

Открытие Пушкина и состояло в удивительной амбивалентности, взаимозаменяемости и взаимопроникновении предметного и смыслового содержания, подчас доведенного до предела: «мысль-предмет» без служебного символического подчинения одного другому. Это и было гениальным освоением центральной проблемы реализма (без вещизма и гипертрофии описательности у Бальзака и «фальшивых декламаций» у Стендаля)²¹. И открытая враждебность, следствие неподготовленности широкого сознания, звучала подчас в адрес «Повестей Белкина» как раз потому, что в них не находили привычного способа выражения идеи и самих «привычных» всем идей: «Они не заставляют думать», — писала «Северная пчела» 27 августа 1834 г. И в этом сходились подчас люди самой различной ориентации. «Идеей» у Пушкина было все произведение, а не отдельные и обособленные от него элементы.

Пушкин после «приволья» мира поэтического, мира романа в стихах, в известной мере неожиданно и для самого себя делает открытие, что «метафизической» мысли и личностной субъективности пишущего не закрыт вход в прозаическое творение, что авторская позиция вовсе не обязательно растворяется и улетучивается в строгом прозаическом повествовании. Напротив, здесь художественная мысль в состоянии проникнуть под темные своды и осветить самые отдаленные уголки жизни. Традиционный барьер между свободной поэтической субъективностью и объективной логикой прозы больше не представлялся непроходимой преградой. Хотя, разумеется, даже для стихотворных «повестей», подобных «Графу Нулину» или «Домику в Коломне», где поэтический потенциал сильно снижен, «характерна повышенная, по сравнению с «Повестями Белкина», роль рассказчика»²². Хорошо было сказано, что именно в «Гробовщике» обозначились первые признаки присутствия «живой субъективности рассказчика» (С. Бочаров) и от былой заторможенности в сфере прозаического повествования не осталось и следа и крылатый энергический импульс был дан созданию всего цикла повестей.

3. «Станционный смотритель» (14 сентября)

Вслед за «Гробовщиком» и из одного корня с ним, но как бы самостоятельным побегом явился «Станционный смотритель».

За заявившим свои права на прочную устойчивость в делах людских, а возможно, и на малую пусть беспричинную радость жизни приходит «маленький человек», хотя на социально-иерархической лестнице он — чиновник четырнадцатого класса — может притязать на преимущественное положение перед персонажем первой повести. И тем не менее по неуловимой прихоти изгибов творческой мысли именно последнему, т. е. Вырину, а не Прохорову, было дано заявить свои претензии и права на обыкновенное благополучие и достоинство, понимаемое и в прямом, более узком значении — быть человеком рядом с сильными мира сего, и в более широком значении — быть человеком в своих собственных глазах, быть нужным другому человеку, любить и желать счастья любимому существу.

Адриан Прохоров медленно, но верно приобретает ощущение радости быть в мире чем-то или *что-то значить* в нем. Вырин утрачивает и свое последнее человеческое счастье и смысл отцовской любви, а вместе с этим теряет постепенно и достоинство свое, и осмысленное существование. И, столкнувшись с общественно-иерархическим беспорядком, оказывается также лицом к лицу с тем же «небытием», только в социальном его облики. Если Прохорова подавляет в его собственной малости и манит максимализм бытия, то Вырину не удается отстоять для себя жизненный минимум.

Мы не убавляем заслуг Пушкина, а воздаем ему должное в гораздо большей мере, когда признаем, что тема «маленького человека» в русской литературе, ее демократизм и гуманизм уже звучали и громко и гневно, в частности, в «Путешествии из Петербурга в Москву» или с сердечной болью в «Бедной Лизе»²³. Мы обязаны Пушкину фундаментальным преобразованием этих первооснов истинного искусства. Пушкин увидел не просто человеческое в маленьком человеке, а открыл истинное, подлинное, абсолютное в каждом, в любом и сказал, что он достоин не сочувствия, но пристального постижения огромных человеческих потенций, скрытых и в «бедном» Вырине, и в «бедной» Дуне. И отсюда, начиная и продолжая утвержденное Пушкиным, русская литература пойдет за Гоголем, Достоевским, Толстым. Но это станет общим и всеобщим высоким гуманизмом русской классики после Пушкина, беря начало от Вырина, Савельича, «подруги дней... суровых, голубки драхлой».

Но «Станционный смотритель» появился еще в «карамзинском» русле русской литературы, в атмосфере, ею порожденной, и был понятен читателю и понят критикой в этом традиционном направлении, озаменованном вектором, обращенным сверху — вниз, к «маленькому человеку», сочувственной его поэтизацией. И, может быть, поэтому «Смотритель» больше и раньше всего обратил на себя внимание современников. Почва уже была подготовлена, и в повести увидели знакомое, привычное и не очень заметили, что Вырин предвосхитил Башмачкина, что от него, конечно, берет начало новая тенденция в литературном развитии, и прежде всего к нему должно отнести слова, обращенные позже к «Шинели» Гоголя, ее широкому рукаву, из которого выпорхнули последующие творения об «униженных и оскорбленных».

Еще раз следует подчеркнуть, что мир — весь мир открыт человеку у Пушкина, самому простому, даже смиренному, даже самому малому. И потому в исходном эстетическом, концептуальном наполнении любой пушкинский персонаж, а тем более Самсон Вырин не подходит под мерку, назначенную «маленькому» человеку²⁴. И если все-таки считать, что какой-то стороной повесть обращена к этой образной концепции, то это только одна и не самая главная ее сторона, но она лишь «частным случаем» входит в эту главную для Пушкина трактовку вопроса о месте человека в жизни.

Особого рода пушкинский гуманизм направлен на утверждение оптимального варианта жизнеутверждения, а именно «полного человека».

Итак, человек, в своей малости явленный во вселенной, и мир, явленный этому человеку. «Станционный смотритель», варьируя библейский мотив «блудного сына», одного из «малых сих», беря за точку отсчета «вечную тему», продолжает ее как бы мысленно через этапы мировой истории и мировой культурной традиции. Пушкин видит ее наполненной многомерным и

глубинным смыслом человека как человека во всей сложности, в реальных его противоречиях, а не подчиненной сентиментальному склонению, сколь излюбленному и чувствительной просветительской традиции и традицией романтической. Ничего подобного нет и не может быть у Пушкина с его реализмом, равным в его определении «истинному романтизму» — высокому и требовательному гуманизму. И совершенно с особым, ему одному свойственным и чрезвычайно мало освоенным исследователями психологизмом Пушкин обращается к внутреннему человеку и рисует жесткие жизненные коллизии отца и дочери. Проблема заключается в соотносительности «бедного» Вырина и «бедной» Дуни. Судьбы их взаимосвязаны в драматическом взаимодействии и достигают трагического звучания. Драма отца есть драма дочери, и, напротив, драма дочери, которая пронесена ею скрыто через жизнь, через все повествование до финала, и есть драма отца. Непонимание повести и невнимание к поэтике прозы скрыто в суждениях о пушкинской манере, в которой видят «скорпись», диктующую пропуски, в частности всего того, что касается жизни Дуни вне отцовского дома²⁵.

Повествование основано на канонических ситуациях и положениях любящего и покинутого «опозоренного» отца, по всем правилам рассчитано на классическую ответную реакцию слушателя (а заодно и читателя). Но, повествуя о хождениях по мукам Вырина (о которых не может не думать и не тревожиться Дуня) и тем самым осложняя исходную модель, — ибо повествование это в значительной мере одновременно и о блудной дочери, и о заблудшем отце, опустившемся и пропадающем скитальце, — автор открывает человеческий характер и связанную с ним проблематику, далеко выходящую за рамки привычного восприятия и привычных выводов²⁶. И так же как в «Гробовщике» парадоксально соединены «верх» и «низ», означенные в координатах заглавия и эпиграфа, так и в «Станционном смотрителе» контрастно-конфликтно сближены в конкретном сопоставлении социальные «верхи» и «низы» и психологические антагонизмы, в том числе: «коллежский регистратор» и «почтовой станции диктатор», как это стоит в эпиграфе. Неразвернутое у Вяземского, данное на уровне внешнего контраста (подчиненность и самовластие), получает в «Станционном смотрителе» глубоко-психологически-этическую разработку. Это уже не умаление одного человека перед другим, но как бы апробация этой коллизией любого и каждого.

И поэтому дело не в «негодовании» в адрес тех, кто не видит, не знает, не хочет видеть и знать человека в человеке и бежит от «сострадания» прочь, и прочь от «маленьких людей», а и в том, что «маленький человек» имеет право не только на бесконечное со стороны повествователя и повествования сочувствие к себе, но и достоин (ибо он не меньше других) самого требовательного и серьезного к себе отношения. Он, скажем так, в большей степени, чем «привилегированный» персонаж, носитель су-

щественных сторон человеческого рода и «требует» прямого разговора без скидок на свою малость.

Отсюда сложность и противоречивость характера Вырина, неоднозначное место его в повествовании. Нет оснований умалять трагизм судьбы «бедного» (почти постоянный эпитет) зрителя или принимать во внимание лишь социальный ценз вышестоящих и низестоящих и по закону обратной пропорциональности определять ценностный эквивалент отношений противоборствующих сторон. Вместе с тем нет и оснований не видеть того, что видит Пушкин, чем он руководствуется, утверждая невозможность сведения человеческого характера к однозначности, функциональной его «линейности» при переходе к «идее» этого характера.

Отметим такой момент: «Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их на землю, притоптал каблуком, и пошел». Поэтическая мысль выражена ярко и драматично. Слезы негодования переходят в негодующее действие. В пределах минимальной структуры уже заложены далеко расходящиеся линии. Но примечательно: «притоптал», т. е. сделал это не до конца. И тут же результат: «Отошел несколько шагов, он остановился, подумал...». Характерна последовательность, сам ритм фразы. Внутренняя пауза. Бесконечно содержательная интонация, ее рисунок, остановка в конце. Нагнетание внутреннего динамизма и обрыв: «подумал... воротился». Другое обстоятельство, характер рассказывания об этих событиях; обычно — это внешняя рама повествования. Но не у Пушкина. Обстоятельства рассказывания и обстоятельство в рассказе взаимосвязаны через натуру повествователя-персонажа: «Таков был рассказ приятеля моего, старого зрителя, рассказ неоднократно прерываемый слезами, которые живописно отирал он своею полою... Слезы сии отчасти возбуждены были пуншем, коего вытянул он пять стаканов в продолжении своего повествования» — и отсюда ссылка на «живописный» жест под стать герою из баллады Дмитриева²⁷. Подобного рода подробности и детали исследователями включаются в традиционный ряд поэтики сентиментализма. Естественно в таком случае считать, что Пушкин использует их ради того, чтобы пробудить «впечатление трогательной элегии».

Но в действительности это не авторская слеза, рассчитанная на ответную читательскую. Это лишь подготовительный аккорд. События и эмоции идут узаконенным жизнью порядком. Он призван без насилия или внешнего давления на читателя вызвать эффект неприятия гуманизма половинчатого, со скидкой, с оглядкой, с прижмуренными глазами. Пушкин прошел опыт романтизма и знал цену гуманизму романтиков. Ему хорошо знаком и близок гуманизм писателей-просветителей и сентименталистов²⁸. И тем не менее он не приемлет поэтики современной литературы, в которой гуманистический идеал являлся скорее «прикрытием», чем «раскрытием» глубинных жизненных противоречий. «Стан-

ционный зритель» не обиняком, не «потом», а сразу напрямую выводит гуманизм «без прикрас» на человека «без изъятий», как он есть. Более того, даже «скрытое» в человеке, незаметное в нем, неведомое ему самому и не очень понятное в нем со стороны, т. е. то, мимо чего можно было бы легко пройти, именно это становится не выпяченным, но реальным центром и повести, и внутренней природы смелого пушкинского гуманизма. Зарождается тот феномен, на дрожжах которого взойдет и гоголевская «Шинель», и «Кроткая» Достоевского.

Пушкин вводит в самую взрывную ситуацию подчинения жизни одного человека другому. В этом смысле более чем примечательно описание Пушкина в самом начале повести — вместо *диктатора* рука его вывела «диктатор», и в каком-то аспекте это чрезвычайно знаменательно. Речь идет о дидактизме, о дидактической установке собственной точки зрения, эгоцентрического отношения к другому человеку, зависимому хотя бы зависимостью родства. В черновом варианте на вопрос рассказчика — «Здорова ли твоя Дуня?» — следуют полные горечи жест и реплика зрителя: «моя Дуня — [отвечал он, не подымая глаз// отвечал угрюмо// отвечал нахмурясь], — а бог ее знает...».

Он потерял дочь, но это еще не все, Дуня перестает быть *его*, принадлежать ему... В окончательном тексте Пушкин, как всегда, убирает все «выпирающее наружу» не для того, чтобы зашифровать смысл, но во избежание одностороннего «прочтения» жизни. Читатель видит прежде всего изначальный, еще в риторическую преамбулу вынесенный антагонизм Вырина и Минского, то антагонизм, существующий уже вне данных персонажей, «над ними» как социальная установка общественного положения вещей и как психологическая ситуация, запрограммированная в данной системе отношений. На протяжении всей повести сохраняются реальные ориентиры общественного и социального «верха» и «низа» вплоть до финальной сцены — «добрая барыня» на могиле «бедного отца». И прослеживая на всех стадиях конфликтности отношений Вырина и Минского, видя в их противостоянии движущие силы и сюжета повести, и ее концепции, Пушкин внезапно и почти неприметно ставит их на одну доску. Раньше других заметил это В.Узин. В них оказывается вдруг общность, которая делает их антагонизм жестче и страшнее. В них обоих по-разному, но заложена и действует, определяя многое, претензия одного человека определять судьбу, жизнь и даже счастье другого.

Е. Н. Купреянова не проникает за внешне завуалированный универсализм проблемы, ограничиваясь словами об «эгоизме родительской любви»²⁹. У Пушкина даже этот оборот повествования усложнен, слит в некое неразличимое единство противоречивых движений психики. И не кто иной, как сам зритель, предлагает растерявшейся Дуне сесть в коляску и, неосознанно действуя в ее интересах, подталкивает ее невольно к шагу, катастрофическому для себя. Бедный зритель не понимает,

каким образом мог он это себе позволить. Дуня «в недоумении», как бы против воли своей, но зато по воле отца делает этот первый и бесповоротный шаг. (В тексте сказано кратко с потенцией авторско-персонажной одновременно: «как нашло на него ослепление», а в черновике следы настойчивого перебора вариантов: «каким образом мог он дойти до того//каким образом мог он впасть...» — 8, 649). А зритель заигнотизирован собственной уверенностью, что жизнь и счастье дочери в его руках, и всякий ее шаг по его указке — благо, и, разумеется, сама эта воля направлена ко благу и ее, и его собственному.

Но совершенно аналогично действует и Минский, прогоняя отца от дочери, заботясь о Дунином спокойствии, душевном благополучии и твердо веря, что никто другой это не может дать ей, кроме него самого. И между этими двумя «диктатурами» счастья и находится Дуня, лишенная возможности поступать «от себя», по-своему. Вспомним многозначительное: «Дуня плакала, хотя казалось ехала по своей охоте, по своей воле».

У Пушкина, в глубинном психологизме его письма, намечено, где и как жизнь для того, кого любишь, переходит невидимо для человека любящего в убаживание жизни собственной. Однако, невольно следуя этому эгоистическому изгибу, мысль продолжает утверждать как бы платоническое желание счастья для другого, даже открывает счастье в этом человеке, но для себя...

Так же как сон и явь нерасчленены и потому поначалу неразличимы в повествовании (не только для Прохорова, но и для читателя), так и обе стороны обсуждаемой нами проблематики применительно к «Станционному зрителю» нерасчленимы, не существуют раздельно до самого конца. Она не существует фрагментарно, обнаруживается лишь как единая мысль целого. В персонажах-антагонистах пушкинский гуманизм уподоблен двуликому Янусу. И, естественно, не в двуликости, а в нераздельности составляющих целое начал, в их известной несовместимости и одновременной невозможности раздельного существования, необходимости взглянуть «назад», чтобы заглянуть «вперед», и, наоборот, необходимости видеть, что предстоит, чтобы во всем объеме оценить и осознать предшествующее, в нашем случае превращение гуманизма, взятого в одноликом своем выражении, в своей крайности — или в абстракцию и альтруизм или в своеволие и эгоизм, — и есть уловление многомерности человеческого в человеке. А соответственно и уловление *человеческого* отношения к человеку, и потому здесь и находится «гордиев узел» концепции всечеловеческого счастья, здесь таится бесперспективность решения задачи по частям, то со стороны «разумного эгоизма», то революционного альтруизма, то филантропической или волюнтаристской прагматики. И в том, и в другом, и в третьем случае происходит жертвование *всеми* измерениями во имя одного-единственного, но выступающего под видом всего, независимо от того, идет ли речь об «общем», или «сугубо лично», или безлично-групповом.

На этот комплекс, на эту неразложимость на отдельные слагаемые искомого целого, а я бы сказал, на эту формулу, включающую в себя компоненты иррациональные, а может быть, и мнимые как обязательные составляющие этой целостности, ее целостного смысла, и указал Пушкин, свободно и непринужденно поведав о борьбе столь разных людей, как Вырин, Дуня и Минский, о вольном и невольном соперничестве за счастье, как оно понимается каждым из них. И таким образом возникает дилемма: альтруизм или эгоизм как бы растворяется, а на самом деле осложняется, попадая между Выриным и Минским в сферу сходства их отношений к Дуне, их «родственного» полагания на собственное право быть счастливым с ней и как бы тем самым по своему усмотрению устроить ее жизнь. Двумя Янусами зачастую выглядят и сами их побуждения и поступки. От замысла повести к ее осуществлению происходит замена традиционного любовного треугольника. Устраняется влюбленный в Дуню «писарь», едущий в столицу по следам беглянки и встречающий ее «на гулянии». В окончательной версии именно отцу Дуни отводится эта одна из центральных позиций. Он оказывается лицом к лицу с Минским, функционально выступает его соперником. Каждый из трех персонажей: Дуня, Вырин и Минский, в конечном счете не подозревая об этом (и в жизненном, и в сюжетном амплуа), — носители «незаконного» присвоения себе права претендовать «извне» на судьбы двух других людей, «от себя» решать суверенные вопросы «любви», «счастья» и «несчастья» другого человека.

Так же как зритель не знал последствий собственного поступка, усаживая Дуню в тарантас с проезжим гусаром, точно так же и Вырин и Минский не догадываются о «родственной» близости своих устремлений и «аргументов» в споре за Дуню. «Спасая» ее от другого, они хотят ее сделать «своей», «присвоить» ее себе. Выражено это мимоходом в незначительном и незаметном совпадении реплик, и потому может показаться несущественным. Но в незначительном, а вернее, кажущемся таковым по началу у Пушкина обязательно заключено нечто весомое, даже сугубо значимое. При этом, чем сокровеннее бывает предпосылка, тем более мощный может быть импульс. Так и тут. То, что на первый взгляд, может быть, оставлено как мимоходная несущественность в насыщенном тексте, требует к себе как бы особого внимания.

Сначала возьмем совсем незначительный случай. Как бы между прочим говорится, что зритель «тут же слег в ту самую постель, где накануне лежал молодой обманщик». Предельно краткая констатация, фактографическая информация: заболел — слег, и, казалось бы, все. Но дополнительный оттенок смысла не выражен прямо. В самом деле — если взглядеться — у поэта, стиль которого всегда исчерпывающе ясен, предельно точен, возникает известная странность. Фраза-«перевертыш». Когда Минский оказывается во власти недуга, он ложится на лав-

ку, а затем ему становится якобы хуже, и «смотритель уступил ему *свою* кровать». Но после бегства дочери «старик не снес своего несчастья: он тут же слег...». Естественным было бы продолжение «в кровать» или даже «в *свою* кровать». Сказано, однако, иначе: «в ту самую постель, где накануне лежал молодой обманщик». Мимолетность, мимо которой можно пройти, но можно и задержаться. Зачем же скупому до предела автору потребовалось подчеркнуть «ту самую» — как бы выделяя некоторое отчуждение этого ложа от прежнего владения и уравнивая обоих, гостя и хозяина, не болезнью, а именно таким, весьма прихотливым образом.

Если пытаться разбираться в этом, то не следует акцентировать то, что звучит вполголоса и не может быть выражено иначе, чем в «подтексте». Вспомним четкую фиксацию, когда речь пойдет о «мнимой болезни» Минского: Дуня «села с *своим* шитьем у *его* кровати» (8, 648). Сказанное, таким образом, трудно выразимо обычно в литературоведческом метатексте. И можно только удивляться виртуозному искусству художника с абсолютным слухом, каким был Пушкин. Можно только отметить, что тут имеет место далеко не случайное обозначение обычного через не совсем обычную и поэтическую инверсию, а как раз та самая случайность, благодаря которой и ставится точка над *i*, и происходит мощная, но скрытая от глаз художественная кристаллизация.

Едва заметная параллель между персонажами-антагонистами, противостоящими друг другу в социальном, общественном строе и в художественном мире повести, проскальзывает и по ходу ее написания. В творческой инерции пушкинской мысли проступает тенденция, видимо даже невольная, на сближение обоих персонажей.

В черновом варианте прямого обращения Минского к Вырину было написано сразу: «Что ты за мною гонишься как за...» (8, 656) — и фраза не закончена. Возможность подстановок даже ненаписанного слова минимальна, если иметь в виду тут же сделанную с ходу правку — зачеркивается «за» и дописывается «разбойник». Таким образом, мы присутствуем при смене двух вариантов фразы. Первоначальный предполагавшийся: «Что ты за мною гонишься как за разбойником...» — и возникающая затем: «Что ты за мною крадешься как разбойник». Оставим в стороне проблемы стилистики; естественно, дважды повторенное «за мной гонишься как за» не могло устроить Пушкина. Но, попутно исправляя эту стилевую мимолетность, он решает куда более существенную инвариантность: в первом случае «разбойник» Минский (и он действительно в известном смысле и является им, обездолив смотрителя), во втором — Вырин, который в подсознании Минского готов с ним «по-разбойничьи» схватиться. И тогда и возникает окончательный вариант реплики: «Чего тебе надобно? — сказал он ему, стиснув зубы, — что ты за мною всюду крадешься...». Разбойник «крадется» за своей жертвой, и в

роли разбойника выступает теперь Вырин. За разбойником «го-
нятся» — и в этой роли означен был Минский. Вернее, он себя
сам был готов таким образом означить «чужим» словом, т. е. от
Вырина идущим; или глазами Вырина увидав самого себя. И тут
же Минский возвращает ему от себя то же самое слово.

И хотим мы или не хотим, но две величины, порознь равные
третьей, уравниваются между собой. Так, и Вырин, и Минский на
языке поэтики получают в определенном ракурсе, разумеется, в
определенных тончайших нюансах, но общий поэтический зна-
менатель. Попадая в «ту самую» постель, оба персонажа при-
дают ей функцию прокрустова ложа. Оно — это ложе — в дейст-
вительности беспощадно уравнивает и того и другого при всей
их неравнозначности в одном: оба готовы с позиций дидакти-
ческого эгоцентризма подвергнуть уравнительной операции,
подвести под свои требования третье лицо и заставить Дуню
жить не столько для себя, сколько для одного из них. Они урав-
нены формулой дидактического эгоцентризма в отношениях свое-
го «я» ко всякому другому, даже самому близкому «я» — ка-
ким так или иначе и оказывается Дуня, для одного —
дочь, для другого — возлюбленная. Но, по-видимому, и речи не
может быть об альтруистическом отношении к ней и ее счастью с
их стороны даже в идеале. Нельзя не вспомнить ее испуг при по-
явлении отца, испуг сразу двойной перед беспощадностью прав-
ды: и права отца и правды полюбившего ее человека (не говоря
уже о ее собственной правде и праве любить и быть любимой).
Обычно пишущие о «Станционном смотрителе» спешат пройти
мимо этой психологической детали, дескать, неожиданное появ-
ление отца — и отсюда естественная реакция на эту неожидан-
ность Дуни. Вот и все. Пушкин (не устанем повторять) порази-
тельно точен, и мельчайший штрих знаменателен и значим. Реак-
ция на внезапность, конечно, тоже испуг, но от него далеко до
обморока, который приключается с Дуней³⁰. В этом смысле
реакция, как теперь говорится, неадекватная, и стоит задуматься
о глубоких корнях ее. Прежде всего, конечно, затаенное чувст-
во собственной виновности перед покинутым ею старым, одно-
ким отцом. Подобное чувство естественно. Но оно не очень при-
ходит на ум при внезапном появлении близкого человека. Осо-
бенно если боязнь сильнее естественной радости встречи. Испуг
прежде всего реакция на право отца, на отцовскую власть над
ней. И не случайно именно тут в pendant к определению «бедный
смотритель» возникает «бедная Дуня». Сейчас и отец «бедный»,
и она, ужаснувшаяся бессознательно, инстинктивно положению
подвластного существа, хотя бы эта власть и исходила от отцов-
ской любви и распространялась на нее. Она попадает, таким
образом, между дидактом отцовских прав и прав Минского, ее
«осчастливившего». Это опять-таки умение Пушкина дойти до
сути дела. Без подобных условностей просто нельзя в сбаланси-
рованном монолитном, целостном пушкинском стиле «заметить»
заложенных в нем многомерных смысловых интенций. Скрытое

присутствие в интерпретации почти неприметных нюансов, несущих, однако, в себе огромный заряд художественной энергии, который необходимо выявить, «высвободить». Автор заботится, чтобы «незаметные эти преувеличения» были обоснованны и имели опору в тексте в противоположность «предположениям», извне прилагаемым к тексту (очень распространенная практика, в частности и в публицистике тоже).

Выявленные незаметные штрихи, детали, полутона начинают создавать видимую «симметрию» между персонажами, поставленными в один ряд. Столкновение голосов, двух волей, двух эгоизмов Вырина и Минского обретает почти невероятное унисонное звучание. Диалог готов обернуться своеобразным дуэтом. Старик говорит: «Что с возу упало, то пропало». И Минский согласен вторить ему: «Что сделано, того не воротишь»³¹.

Аналогичное совпадение голосов повторяется и в самый острый момент, возникает в высшей точке драматической кульминации, когда несовместимость позиций говорящих достигает предела. Вырин и просит, и обвиняет своего оскорбителя: «вы напустились ею» (другими словами: зачем она вам?), и тут же Минский буквально повторяет его мысль: «зачем тебе ее?». Минский, утешая отца Дуни, уверяет его: «она будет счастлива». И разве не о том же самом хлопочет старый смотритель?

Но тут-то и дает о себе знать уязвимость унисонных утверждений. Казалось бы, идентичные послышки становятся несовместимыми доводами в устах антагонистов, ведущих спор за свое право на Дунино счастье и превращающих поэтому Дуню в предмет спора, именно в «предмет». И потому отцу можно дать деньги, откупить дочь с тем, чтобы считать себя единоличным вершителем общего счастья и своего, и близкого человека. Дуню поэтому можно увезти. По-гусарски, как делает это Минский, и по-отцовски, как готов был бы сделать это Вырин, лишь бы вернуть дочь в родимый дом, а жизнь — в прежнее состояние. Такие возможности и противостоящие один другому постулаты, данные явно на событийном плане повествования, в смысловом плане выражают утверждение участниками спора права присвоения себе другой жизни и счастья этого человека.

Минский предлагает эти правила игры, а Вырин готов их принять. Но существует нечто скрытое для них или по крайней мере игнорируемое ими. Минский, наверняка считая, что осчастливил Дуню, не видит, что он обездолил ее, лишив и отца, и прошлого. Многое остается скрытым и от Вырина, и трудно было бы ему самому определить: слабодушие перед Минским или доброта к дочери заставляют его уступить силе вещей. И подспудно, нигде не обозначенно явно возникает тема собственного Дуниного счастья, как оно видится ей и желается ею самой.

Отсюда берет начало в повести, а затем и в ее финале трезвая простота правды, ибо сентиментализм как одна из разновидностей идеализированной правды жизни несовместим с жестокостью, а может быть, и беспощадностью анализа трагиче-

ских ее антагонизмов, как несовместима с «чувствительной» транскрипцией гуманизма природа правдивого искусства. Так и в романтизме, и в сентиментализме суровая логика жизни далеко не всегда органично соединена с гуманизмом, тогда как у Пушкина найден прочный художественный их синтез.

Только рассматривая внешнюю сторону концовки «Станционного смотрителя», взятой в традиционных контекстах, можно было считать, что она замыкает и придает всей повести звучание «трогательной элегии». В действительности смысловое содержание концовки не следует из того, что изображается здесь впрямую и что обычно составляет излюбленный сюжет элегически-сентиментально-аллегорических иллюстраций к повести. Смысловое ее содержание, конечно же, больше всего связано с тем, что во многом остается вне изобразительных и нарративных сторон повествования и что относится к классическим пушкинским «пропускам», «паузам», недоговоренностям, которые совершенно не воспринимаются как таковые и в своей «наполненности» бесконечно весомы.

«Секретные» моменты таятся в этих невысказанных, недоговоренных, пропущенных, но как бы обведенных контурах, обозначенных для читателя, о которых потому и трудно судить со всей однозначной определенностью, что они только намечены эмблематично знаково в начале («Дуня, одетая со всею роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы») и в конце («прекрасная барыня ехала... в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською»). Так означен один «секретный» сюжет Дуниной жизни, а за ним проступает другой, параллельный ему — участь девочки в платочке и сережках, подаренных ей проезжими барынями, и все той же «бедной» Дуни на могиле отца на неогражденном кладбище.

И еще одна менее различимая сюжетная линия, линия, связанная с непростыми коллизиями жизни Минского. В начальном эпизоде он не имеет еще имени в повествовании, но его поведение в чем-то созвучно по легкомысленно-решительному отношению к «случайным» происшествиям в жизни — Бурмину из «Метели» (не написанной к моменту работы над «Смотрителем»).

«Отсутствующие» сюжеты отнюдь не позволяют сделать вывод, что это или в самом деле несуществующие, или несущественные стороны повествования. Напротив, во многом ими определяется видимая сторона содержания «Смотрителя», и в связи со сказанным вряд ли можно согласиться с доводом, что «простота стиля „Станционного смотрителя“ определяется простотой главного героя, его быта, простотой сюжета...»³². При всей видимой сюжетной простоте повести, как было сказано, она, эта простота, неоднозначна. В нее входят, в ней реализованы далеко не

простые коллизии и конфликты трудных судеб людей, недоступные одномерному гуманизму.

Суть повести не только в трагической судьбе зрителя, но и в трагической судьбе Дуни, точнее, конечно, в их сопряжении, причем сопряжении своеобразном, структурно выраженном. При традиционализме развязки в ней нет ни привкуса фальшивой сентиментальности интонации, ни романтической цветистости. Стиль предельно скуп и деловит: «она легла здесь и лежала долго» — и все. А далее совсем прозаично: «пошла в село», «призвала попа, дала ему денег, а мне дала пятак серебром». И в той же деловой тональности — концовка «от рассказчика»: «И я дал мальчишке пятачок, и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных».

Не во внешних подробностях или как бы в подавленном сочувствующем вздохе смысл финала. И, наверное, есть свои оттенки смысла и консонансные и диссонансные в настойчивости реплик: «прекрасная барыня», «такая добрая барыня» и, наконец, «славная барыня». Исход повести выводит за рамки контраверзы Вырина и Минского. Но при этом не получается так, как часто бывает у писателей, даже идущих вслед Пушкину и предлагающих в аналогичных случаях «третье» решение: ни Вырин и ни Минский, но Дуня. Однако для Пушкина такой поворот не приемлем в принципе. Отбрасывание одного во имя другого — несовместимо с принципами гармонического синтеза и подлинного гуманизма. Не отбросить или оставить в стороне, а извлечь истинное из совокупной сложности жизненных явлений — такой общий вывод, а в плане художественной мысли: *соединение* всех предпосылок и выход выше и дальше на этой основе. Выход из эгонистического волюнтаризма дает качественно новый синтез предшествующего. И тем не менее в своем отношении к отцу, в своем «бегстве» из дома она «виновата» перед ним в том же, в чем он «виноват» перед ней. И как бы мало ни были осознаны Дунины побуждения, она, делает свой выбор, противопоставляет отцовской беззаветной, хотя и эгонистической любви к ней свой эгоцентризм, действующий как бы рикошетом: она устремлена к обретению счастья для себя, как иногда говорят, за счет «третьего лица»³³. И вот теперь уже «через Дуню» уравниены отец и Минский.

Эта мысль не сформулирована прямо, но судьба Дуни выводит нас на соотнесение идеи гуманизма с характером народным и потому с проблемой народной жизни, народного начала в человеке как истинного в нем. От Вырина недалеко и до Савельича, а тема отца и дочери ведет нас к пониманию пути Дуни как «блудной дочери». Ее «блудная» дорога ведет не сверху вниз, символизируя прямо и непосредственно «падение» персонажа, но снизу вверх, являясь, фигурально выражаясь, «падением», хотя, по видимости, «подъемом», но подъемом при непрерывной вине перед отцом, вине, усугубленной его неприкаянной смертью. Концовка возвращает нас к «вечной» притче о «блудном сыне»,

а сама притча здесь и подтверждена после смерти отца («возвращение» Дуни), и как бы отменена: возвращение дочери уже не приносит за собой жеста человека, пожинаящего плоды своей правоты и вознаграждаемого за то³⁴. И поэтому на могиле отца слышен не элегический вздох, но звучит подлинно трагический реквием и по отцу и по дочери. Он неизмеримо содержательнее любого отвлеченного императива. За ним стоят конкретные судьбы, нравственная вина каждого, невозможность повернуть жизнь вспять, вернуть хотя бы одно-единственное мгновение, достаточное, чтобы судьба каждого персонажа сложилась иначе.

Пушкин не отступает от общего замысла — идеи гуманистической, всечеловеческой идеи. Ее можно было бы обозначить, например, и так: право на счастье для любого человека, равенство всех и каждого перед лицом счастья, понимаемого куда более многомерно, чем простое благополучие. Так нам дана не сама идея, а дана жизнь в глубинных, сложных и неповторимых и вместе с тем характерных поворотах и коллизиях, которые, однако, при всей характерности и типологичности вплоть до библейской истории и есть «мысль», но «мысль», не сходная с универсальной всеобщностью строгого силлогизма, несоотносимая с обычными умозаключениями сентиментального толкования вроде выказанного в повести: зрители — «вообще люди несчастные и добрые». В прозе Пушкина «мысль» погружена в конкретное содержание повести, а потому пребывает в параметрах целого, а не в отдельных сегментах и структурах авторских умозаключений. Но даже такие образные семемы, как крест на забытой могиле отца и распростертая на могиле дочь, не несут обособленного от конкретных реалий смыслового содержания, высвобожденного символического значения, хотя и выдержаны в общепринятом поэтическом контексте. То, что обычно подводилось под заданную эмблематику с вытекающими отсюда следствиями, и судьба отдельного человека, которая служила выражению predetermined эмоционально-понятийной идеи, отныне предстают как конкретная участь конкретных людей, сама по себе достаточная, чтобы в своей необособленной смысловой «малости» иметь всемирно-историческое значение. Всемирно-историческое значение конкретных судеб людей — таков содержательный эквивалент логически оформленной оппозиции: *чин чина почитай* — на одном полюсе, и *ум ума почитай* — на другом, но тут же опрокинутой в динамику художественного мира.

Разумеется, масштабы и многие стороны общей жизни через реалии и детали *этой* жизни *этих* людей не просматриваются, но они «присутствуют» в них. Они заданы наличием большого временного пространства, и «по ту сторону» событийных координат они становятся вечными вопросами и вечными темами. В дальнейшем нам предстоит еще много говорить об этом.

4. «Барышня-крестьянка» (20 сентября)

На смену превратностям «бедной Дуни», ставшей «славной барыней», приходит повествование о «барышне-крестьянке». Своеобразный каскад карнавальных превращений Лизы в Акулину, Акулины в Бетси. И странно не то, что большинство пишущих о повести и не увидели ничего, кроме этой «карнавальности» и «фарсовости» веселых *qui pro quo*, а то, как легко, почти само собой это получалось. Выходило непреложно, что и нельзя ничего видеть в этих событиях, кроме комедийности, водевильных неожиданностей, фарсовых трюков и маскарадных приемов. Суть поэтики Пушкина такова (особенно, пожалуй, поэтики прозы и в еще большей степени поэтики «Повестей Белкина»), что значимое укоренено не в формулируемой части текста, не в том, что на поверхности выступает как непосредственное содержание повествования, как логика событий, а в том, что присутствует в совокупности и многообразной взаимосвязи сторон, средств, структур повествования и потому не может быть изложено последовательно по пунктам, выражено тезисно. Значимое у Пушкина не «факт» и не «мысль» сами по себе или как сумма, значимое целостно. Оно присутствует в процессе органического «единения» элементов, составляющих целое. Смысловая доминанта в нем не локализована, хотя это не значит, что она не имеет реальной определенности.

Посмотрим на веселую, по всем признакам легкомысленную историю серьезными глазами и сразу почувствуем, что в ней (как почти всегда у Пушкина) присутствует далеко не шуточное содержание. Мы видели, как стоило лишь в «Станционном смотрителе» разглядеть «иерархию» предметов, событий, персонажей в их живом единении, и тотчас же намечалась их как бы «расплавление». И тут же свершилось превращение вещи в сгущенные «мысли». Изображаемая реальность жизни, становясь художественной реальностью, превращала вещный мир в бытие художественной мысли. Двинувшись уверенно этим путем от «Гробовщика» к «Станционному смотрителю», Пушкин не в силах был его оставить, чтобы поступь художественного осмысления «бедной» России обратить в фарсовое легкомыслие светского толка. Логичнее было бы думать, и так оно и есть, конечно, что Пушкин даже за фарсовыми гримасами жизни теперь уверенно ставит нешуточные вопросы и предлагает приглядеться к ним, ссылаясь на опыты и поиски богатой комедийной традиции. Утверждение в многочисленных исследованиях тезиса о пародийном характере повествования в «Барышне-крестьянке» (В. Ф. Боцяновский, В. В. Виноградов, В. В. Гиппиус, М. С. Алтман) получает зачастую другой поворот, если обратить внимание на то, что «шутливые отсылки» ведут у Пушкина или намекают на самые «крупные явления мировой культуры нового времени»³⁵.

Названные явления, можно сказать, лежат на поверхности. И было бы более чем странно не обращать на это внимание, считая, что легкий жанр без всякой претензии, «шутка» и «пародия» допускают любые несообразности, что все идет в дело — и беглые ассоциации, и неконтролируемые выходки, что это уже заложено в самой природе жанра. Ведь от каламбура нельзя требовать того, что мы вправе требовать от парадокса, а к притче прилагать требования, приложимые к трактату.

Конечно, следуя привычному стереотипу в прочтении «Барышни-крестьянки» как своеобразной модуляции комедийных мотивов и приемов от Мариво до Скриба и подводя сделанное Пушкиным под существующие «образцы», мы не в состоянии обнаружить здесь ничего, кроме «препустейшей истории» (позднее нечто подобное возникло и применительно к «Капитанской дочке») ³⁶. Клишированная поэтика продемонстрировала исходную несостоятельность уже во времена Пушкина и потому вполне годилась в качестве предмета пародирования ³⁷. Серия «водевильных» переодеваний, классический комедийный маскарад, который и не пазовешь иначе, как «игрой с персонажами», казалось бы, более чем красноречиво говорили сами за себя. Но во имя чего? И получалось, что без всякой иной цели и беззаботно писалась «препустейшая» пушкинская повесть-шутка.

Те же, кому все-таки такой ответ казался по меньшей мере странным и не без основания близким к печальной памяти тезису защитников «искусства для искусства», пытались рассуждать иначе: дескать, Пушкин-реалист вторгается на территорию, освоенную его предшественниками, опрокидывает неприемлемые ему принципы освоения жизни и, если воспользоваться его же собственными словами, «по старой канве вышивает новые узоры» (Н. Л. Степанов, С. М. Петров, В. И. Кулешов). Та же модель рассуждений в иных случаях выглядит так: самобытные реалистические мотивы по «канве» бытовых ситуаций (что и является его открытием). Допустим, таким образом, что Пушкин-реалист дает бой не просто на территории литературного освоения жизни, а на самой территории жизни, — но такая аргументация все равно не только не охватывает многомерности пушкинского мира, но уводит снова в дебри утилитаризма, не имеющего ничего общего с пушкинской концепцией творческого вдохновения, с его удивительным умением осмысления опыта жизни и освоения опыта литературы. Все чаще приходится обращаться к «многосложности» пушкинской иронии, даже многослойности ее. И не случайно подчас применяется определение «двойная ирония» (например, в «Графе Нулине», где, по словам самого поэта, пародируется «история и Шекспир»). Зачастую пародирование носит еще и во многом скрытый, не выявленный для прочтения характер. Сверх того, пародийность многих пушкинских творений готова обратиться на самого автора и на акт творчества, возникает автопародийность и даже «автопародия автопародии» ³⁸. Итак, как бы существен и актуален ни был па-

фос борьбы за литературу и за реализм литературы, пафос этот, вынесенный на первый план, не ведет за собой понимания произведения «внутри него самого». Тогда как в эстетике поэта, в его концепции вдохновения заложен принцип искусства, решающего абсолютные творческие задачи, преследующего в этом смысле глубинные цели постижения *преображенного* мира. Пушкинская бесконечная (и потому то неуловимая, то грубо дающаяся в руки) ирония и гармоническое видение жизни в свете идеала — все это есть в наличии в творении художника, даже если перед нами произведение «по случаю», «по поводу», даже если это эпитафия, эпиграмма, дружеское послание, экспромт.

И потому в «Барышне-крестьянке» игра с персонажами, игра стилями, мотивами, «игра» с читателями не носит служебно-пародийный или самостоятельно-шутливый характер, но несет положительную, содержательную, концептуальную заданность.

Несообразности в поступках персонажей, «каламбурное» их поведение, а во многом и представление о жизни, например комедийно-каламбурный характер, который означен соответствующими приемами стиля, вплоть до словосочетаний «мадам мисс Жаксон», узаконены принципами и нормами жанра лишь в той мере и постольку, поскольку Пушкину необходимо ввести в систему целый «каскад» оттенков и соотношений, существующих в мире, где на одном полюсе русской жизни находится эта самая «мадам мисс», а также позерство Алексея Берестова с романтическими бреднями и черным кольцом с изображением мертвой головы, а на другом — самодостаточность прилучинской Насти и пастуха Трофима. И Лиза-Бетси как двуликий Янус между ними — для того, чтобы и в себе, и в своем возлюбленном если и не обрести, то по крайней мере почувствовать истинный лик истинного бытия, хотя бы и под личиной скоморошничания («„Так точно“, — отвечал Алексей, — „я камердинер молодого барина...“ „А лжешь“, — сказала она, — „не на дуру попал“» и т. д.). Поэтика такого рода каламбурности только тогда и выявляет потенциал истинного остроумия и ироничности, когда не пропадает и потенциал глубокой серьезности этой проблематики и значительности неразрешимых антагонизмов действительности. И то, что блестяще решено на уровне поэтики, на уровне стиля и стилистики, — носит общий, системный характер, выходит в сферу всех компонентов организации мира повести, охватывает значимую необходимость двух сюжетных линий, наложенных как бы на глазок, небрежно и даже не соотнесенных друг с другом, и двух конфликтов, отдаленно созвучных с трагедийными судьбами Ромео и Джульетты и семейств Монтекки и Капулетти.

И здесь в этой случайности и необоснованности, даже в неэкономности наложения двух сюжетных линий, как бы не доведенных в достаточное внутреннее соприкосновение, отнюдь не успешность работы над повестью, но свой особый смысл, который опять же легче миновать, не заметив, нежели обнаружить внутреннюю содержательность всего замысла. Однако скорее

следовало бы заметить, что всякая несообразность в поэтическом мире «Повестей» включена в своеобразную художественную целесообразность. Как и в предыдущем случае, присмотримся к несоотнесенным между собой завязкам и развязкам повести в соответствии с разными сюжетными линиями. Каждая из них оказывается недовершенной, они как бы несут в себе стимулы для предположений, из которых следует отнюдь не обязательно столь безоблачное внутри себя, а соответственно друг для друга их «разрешение». И тем не менее и линия «отцов», и линия «детей», опираясь каждая на свои коллизии, свою завязку и развязку, соприкасаются друг с другом лишь для того, чтобы быть неожиданно оборванными с помощью *deus ex machina*.

Первая линия сразу же намечена, можно сказать (зная пушкинский лаконизм), почти эпически, а вовсе не водевильно-шутейно: «В одной из отдаленных наших губерний находилось имение...». Насыщенная стилевая манера и ритмическая неторопливость, проработанность рисунка, продуманность мотивов предвосхищают будущего «Дубровского». В самом деле — о Муромском: «...был настоящий русский барин. Промотав в Москве большую часть имения своего, и на ту пору овдовев, уехал он в последнюю свою деревню, где продолжал проказничать, но уже в новом рде». Сколько временных, пространственных, социальных, психологических, если хотите, координат! «Развел он английский сад, на который тратил почти все остальные доходы. Конюхи его были одеты английскими жокеями» и т. д., и далее со всей определенностью означена «ненависть» одного помещика к нововведениям другого и «нетерпимость» барина-англomана и медведя-провинциала, четко регламентированная: «по-русски быть сытым» или «по-английски разоряться».

Таков исходный и далеко не столь «шуточный» антагонизм «между сими двумя владельцами». За ними таятся (скажем так: *присутствуют-отсутствуя*) шекспировские коллизии с трагическим финалом. В «Барышне-крестьянке» наступает тут же, набрав силу, «примирение» враждующих сторон. Наступает разрешение, а по сути дела, разрушение зарождающегося конфликта. Все сводится к финалу в легком комедийном плане под фейерверк фарсовых неожиданностей неистощимой на выдумки дочери Муромского.

Еще один эффект «обманутых ожиданий». Сюжетно-композиционный стереотип вражды отцов и любви детей с самого начала создает «встречные потоки», опасную сшибку страстей, предвещает острый конфликт и тут же — «несерьезность». Продуманное настривание на один лад и поворот в противоположную сторону. Остроумие плана в том и состоит, что, как бы ни развивались события, мы будем обмануты в одном из своих предположений: возобладают ненависть родителей или любовь детей? Но Пушкин снимает эту альтернативу. Неожиданное появление «куцой кобылки» и есть материализация этого эффекта.

«История с купой кобылкой» преподнесена в повести в качестве «важного происшествия», случившегося к полной неожиданности и молодых и взрослых участников событий и, конечно же, самого бедного животного. Еще более броским, чем само событие, чем событийная сторона повествования, оказывается его стиливая неожиданность, удвоенная внезапность в самом способе выражения: *«вовсе неожиданно и вдруг»*. Словосочетание «неожиданно и вдруг» — логически почти бессмысленное, стилистически едва ли допустимое. Но в общем ряду, как всегда у Пушкина, оно стоит почти неприметно, хотя и выполняет ударную функцию. «Взрывоопасное» словосочетание снимает взрывоопасную ситуацию — вражды, взаимонепонимания — сразу и совершенно, будто их и не существовало в природе. И вот, вопреки еще раз оговоренному, — «Лиза ведала, какая ненависть существовала между их отцами» — происходит такое «вдруг», которое под стать падению Муромского с лошади, — наступает не только мир и согласие между отцами, но возникают и планы поженить детей и тем самым породниться семьями.

Такова пасторально-идиллическая картина на поверхности повествования, во внешних коллизиях и сюжетных поворотах, завершающихся полным благополучием, — *happу end* к полному удовольствию участников событий, но брюзжащему неудовольствию многих критиков³⁹.

И действительно, вряд ли можно было бы что-либо сказать в защиту повести, написанной ради столь незамутненного и легкого достижимого благополучия.

Но это *«вовсе неожиданно и вдруг»*, по видимости устанавливая мир, на самом деле скорее его взрывает, подчеркивая, какое невозможное нагнетение случайного, немотивированного должно сойтись в одну произвольную точку, чтобы «снять» реальное неблагополучие, взрывоопасные, хотя и скрытые под лоском благополучия конфликты. И, по сути, об этом прямо, открытым текстом и говорится, но обычно или не замечается, или не принимается во внимание. Пушкин пишет: «Таким образом (странным! обычно невозможным! — Н. Г.) вражда старинная (!) и глубоко укоренившаяся (!), казалось, готова была прекратиться». Сколько здесь опять условных и сослагательных оттенков! И сколько безусловных в поэтике Пушкина сильных обозначений: «старинная», «глубоко» — для обозначения того, что, войдя в повествование, остается без последствий. А пушкинское «спасительное» и «интригующее» — «вдруг» «вовсе, неожиданно» — ни к чему не ведут!

Зато подспудно ощущается: без этой преднамеренной нарочитости, без нагнетений искусных модальностей «старинная вражда» не могла прекратиться и не прекратилась бы. В удвоенно ироническом смысле «вдруг и неожиданно» ирония бьет против легковесного понимания жизни и такой псевдологии, которой насыщена литература всех времен. В ней на этих «вдруг» обычно держится самое ударное и выигрышное, даже у писате-

лей-просветителей, у романтиков и сентименталистов, даже у Гете, а позже у прозаиков-реалистов, включая Достоевского.

У Пушкина «удвоенная» неожиданность «иронизирует» над сюжетным развитием событий и вводит, можно сказать, утверждает по контрасту *иное* положение дел, также вполне определенно включенное в повествование (только не на уровне событийном, а на уровне стилевом). Муромский попадает к Берестову уже после случая с куцой кобылкой «раненым и почти военнопленным». Рассказ ведется на языке, присущем миру, разъятому на враждебные, более того, «воюющие лагеря». Родители, казалось бы, в состоянии соединить руки влюбленных детей. Но этого также не происходит. Не любовь детей примиряет между собой отцов, но и не «старички» способствуют счастливому разрешению интриги: «Ага! — сказал Муромский, — да у вас, кажется, дело совсем уже слажено...» Реплика *a part*, она нужна читателю, а не персонажам. Все коллизии, в повести проистекающие, включая коллизию — мнимая крестьянка и барин, готовый всем пожертвовать ради счастья с Акулиной, — остаются, таким образом, вне «коллизий» отцов.

В пределах «маленькой» повести уживаются по меньшей мере две сюжетные линии, два конфликта, две развязки — собственно, две повести, каждая из которых лишь «намечена», обозначена пунктирно и тут же оборвана и закруглена. И, по-видимому, были для этого основания более серьезные, нежели поморочить и поразвлекать публику или дискредитировать существующие литературные штампы и каноны.

Собственно говоря, травестийная литература предполагала диалог с предметом пародирования. И, как правило, один писатель пародирует другого, его манеру, стиль, видение жизни. Ирония Пушкина прежде всего обращена, опрокинута, обрушена на изображаемую им жизнь, она адресована сначала к жизни, затем к формам понимания и изображения ее. Критическая полемика с традицией сочеталась всегда и служила целостному подходу к жизни, ее ценностной интерпретации. В таком случае пародирование не цель, но только средство постижения истинного жизненного содержания и, так сказать, личностная пушкинская правда жизни, могущая только существовать в данном художественном мире, и нигде больше.

В конфликтных коллизиях «детей и отцов» как бы вскользь мелькает возможность сбитого с толку Алексея жениться не на жеманной Бетси, а на мнимой дочери кузнеца Василия — прекрасной Акулине, т. е. протупает социально-детерминированная «ободоострая трагедийная коллизия, которая набатом загремит в конце века в «Воскресении» Толстого.

А у Пушкина эта «потаенная» трагедийность прорывается в торжествующе-угрожающем «Ага!» Муромского, оброненным в реплике повести со счастливым концом. Междометие по своей, повторим, «потаенной», но для Пушкина существующей и существенной семантикой раздается под занавес самой беззаботной

из «Повестей Белкина», как бы ставя точку над «і». И автор торопится поставить точку в конце третьей своей повести, все время угрожающей взорваться крупномасштабными конфликтами.

Исследователи проходят мимо многих отмеченных и многих неотмеченных «неожиданностей» и «несообразностей», которые так и воспринимаются изначально безобидными благодаря своей комедийно-пародийно-иронической доминанте, что породило массу определений типа «юмористическая повесть», повесть, «похожая на комедию в пяти действиях», водеvilльная история людей, готовых вступить, между прочим, в конфликт. Но «в этом нет необходимости: различие интересов мнимое». В дальнейшем проявится, что прячется за многими «неразвившимися антагонизмами» между молодыми влюбленными, между их отцами, между социальным благополучием верхов и во многом мнимой пастеральной патриархальностью низов и т. д. и т. п.

В самой благополучно безмятежной повести «дремлют» поистине бесчисленные борения воли, интересов, положений, культурных и национально-культурных, экономических, а в конечном счете и социальных ориентаций.

И наверное, не случайно в работе над белкинскими повестями наступила внушительная, без малого почти трехнедельная пауза. Пушкин обращается к другим замыслам и произведениям, а три написанных на одном дыхании и завершенных повести отложены и ждут своего продолжения, а вместе с ними ждет своего решения и судьба всего белкинского цикла.

И не знаменательно ли, что именно этот момент остановки-кульминации, когда Пушкин ставит точку после фразы: «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку», закончив «Барышню-крестьянку», становится впоследствии композиционно концовкой всего цикла. И именно после этой повести, а не после двух других, написанных за ней вслед, появятся маркировочные слова: «Конец повестям И. П. Белкина».

5. «Выстрел» (12 и 14 октября)

Произведение, которое, по некоторым свидетельствам, сюжетными своими перипетиями занимало еще Пушкина-лицеиста, вызревало долго. И видно не случайно возникают аналогии, а то и преемственные связи между центральными фигурами «Выстрела» и «Цыган», между Сильвие и Алеко. Три завершенные повести ждут дальнейшего продолжения, без чего они в каком-то отношении остаются разрозненными пунктирными штрихами. И вот после перерыва, последовавшего за «Барышней-крестьянкой», вынашиваемое проросло.

Вслед за прозаическим повествованием о прозаических предметах в «Гробовщике» автор словно медлит прикоснуться к романтической истории из другой во многом сферы, из другого опыта. Романтические истории двух последующих повестей грозят испепелить раскаленной лавой «смирненного» Белкина⁴⁰.

«Выстрел» — целиком замкнут «дуэльной историей» и легко может быть обозначен, как это и имело место, «бретерским анекдотом», взращенным этикой и этикетом представлений о чести. Но, так же как «Барышня-крестьянка» уподобляется бесконфликтно-водевильным перипетиям «отцов и детей», следуя стереотипам безобидной комедии, точно так же клишированные определения накладываются на «Выстрел», рассматриваемый то ли как следование традиционным коллизиям, то ли как пародирование романтического мотива «блестящего соперничества», «дьявольского мщения». Держа в сознании уже написанное и пишущееся в это же время или чуть позже (включая «Домик в Коломне» и «Историю села Горюхина»), Пушкин как бы говорит сам себе: любым путем можно приблизиться к истине, если знаешь, во имя чего это делается. Говоря выше о «Барышне-крестьянке», мы отметили, как в ней затаены подспудные силы под рвущейся наружу водевильно-фарсовой легкостью.

Сюжетная событийность и стилевая интенсивность долгое время мешали проникновению за «внешность» повести, мешали отказу от стереотипов. Сильвио не может быть поставлен в ряд мстителей и героев отмщения (как это получается у Н. Берковского, А. Гукасовой и мн. др.). Единственный повод для вызова — пощечина — преднамеренно спровоцирована им самим. Поэтому доводы о бедности, восстающей на аристократизм, гипнотизирующие некоторых исследователей, лишены достаточного обоснования, кроме желания «облагородить» по-своему, наделить социальным содержанием безрассудно бретерскую акцию Сильвио. Но любое обоснование той или другой интерпретации текста предполагает прочную опору на этот текст, на реальные данные, заключенные в нем, в поэтике данного произведения, а не в благих пожеланиях интерпретаторов. Не «мечь», как полагала А. Гукасова⁴¹, а «ненависть» названа в тексте повести реальной движущей силой ее интриги. «Я его возненавидел», — прямо сказано героем. Но чувство это не может оправдать ни вызова на дуэль, ни вспышки эгоцентрического волюнтаризма. И романтическая мотивация поступка персонажа вполне вписывается в кодекс чести и находится в центре изоложения событий, а «низкое» побуждение констатируется мимоходом, как малоприметное, едва извинительное для данного уровня сознания. Сильвио приводит убедительную психологическую причину — страсть к первенствованию («быть первым»), быть в центре всеобщего внимания, и по-своему компенсировать, перекрыть все равно чем и как неравные в сравнении с графом в глазах общества возможности. Императивом жизни становится первенствование во что бы то ни стало. «Я привык первенствовать, но смолоду это было во мне страстию». В чем-то подспудно-подсознательное преодоление социальной своей неполноценности. «Я был первым буяном по армии», — и тогда уже неважно не только в чем, во имя чего, но и как. В ход идет смелость, выносливость, остроумие, зачастую демонстрация, а может быть имитация

этих качеств. Тогда как «блистательному счастливцу» графу все дается легко — слава, которой «наслаждается» он, ущемляя тем самым статус Сильвио, диктат права на счастье по праву рождения. И тут же присутствует посылка: человек воспринимается через призму принятого и признанного, далеко не всегда в свете подлинных достоинств. А в результате такая жизнь — антитеза подлинных ценностей. Жизнь становится средством, а не целью. И такое отношение к жизни, эффектное, броское, «легкое», не в силах утвердить свое подлинное превосходство.

На этом пути человек, пытаясь встать над «прозой» жизни, попадает лишь под власть ложных, но беспощадных «эманаций», видности разрыва с существующим положением вещей. Создается объемный контраст: обе стороны выражают сущность бытия на языке внешних и условных знаковых жестов, которые на деле демонстрируют свою злую силу, направленную на «блистательного счастливца», баловня удач, и рикошетом — на самого Сильвио.

И поэтому выпренные утверждения Сильвио, а отчасти и его «поверенного» при всей их романтической риторике — это выражение непозитивных начал, они свидетельствуют не столько о социальной (что лежит на поверхности), сколько о морально-нравственной обездоленности участников событий, вызывают подспудно к необходимости ценностного понимания жизни и своей, и своего антагониста. И тем самым вызов на картель и жест дуэльного противостояния оказываются лишь вынужденной в конечном счете формой подчинения существующему положению вещей. Это противопоставление своей «самости» — точно такой же самости и эгоцентризму, кастовому эгоизму своего «оскорбителя» — «разговор» с ним на общем языке⁴².

И потому «оскорбительным» для Сильвио продолжает оставаться неустрашенное первенствование «любимца счастья». И когда Сильвио может сказать: «жизнь его наконец была в моих руках» — главное, казалось бы, для мстителя условие — момент вожделенного «отмщения» откладывается. И вовсе не жизнь графа нужна Сильвио тогда, когда она уже в его руках после промаха противника. Вместо удовлетворения Сильвио снова чувствует себя «взбешенным». Ибо и теперь обнаруживается невозможность утвердить свое «превосходство» над первенствованием уже безоружного человека. Мы опять встречаемся с образностью, доведенной до эмблематической значимости (однако в своей «эмблемности» не выведенной наружу): безоружный человек, беззаботно лакомящийся черешнями под дулом наведенного на него пистолета. Гибель графа в этом случае и закрепила бы раз и навсегда наглядно обозначенное его превосходство.

«Выстрел» особенно настойчиво привлекал исследователей доведенной до предела эффектностью конфликтной ситуации, экзотической таинственностью фигуры главного персонажа, крепкой завязкой и неожиданной концовкой.

Самый ранний по времени подход критики к «Выстрелу» в той или иной мере отразил неприятие цикла в целом и неприятие в том числе этой первой в нем повести, хотя признавалось явное ее преимущество в сравнении с другими. И хотя о «Выстреле» в этом случае говорилось в общем ключе, как о «побасенках», прозаических «сказочках», выданных Пушкиным даже не под собственным именем, а передоверенных «простодушному» и «недалекому» Белкину, однако он был выделен среди других повестей и назван «блестящим», живо интригующим читателя анекдотом.

Другой подход переводил разговор в более серьезный план жизненных и литературных проблем своего времени, а затем и в более широкий литературный контекст, а именно «приятия» или «неприятия» романтизма. К повести обращались в связи с обсуждением значения романтических и реалистических начал в эстетике и поэтике Пушкина.

Еще один подход, так или иначе корреспондируя с первым и вторым, предполагал сугубо пародийный аспект прочтения повести. В ней видели манифестации изживших себя поэтических средств и стилистических шаблонов и, следовательно, выражение оппозиции эталонам, господствующим и в литературе широкого ареала — от западноевропейского до русского, используя и отвергая, смотря по обстоятельствам, найденное ранее Мариво, Монтолье, Полевым, Марлинским, Панаевым. Вспомним частые уподобления Сильвио мрачным «кровавым» «мстителям» из «Гедеона», «Замка Венден», «Замка Нейгаузен» и т. д.

Существует еще, можно сказать, «тематический» аспект рассмотрения. В этом случае произведения сводятся к повествованию о благородной мести и неумолимом мстителе. В одном варианте Сильвио предстает индивидуалистом, в другом — борцом за правые социальные идеалы обездоленных сословных групп.

И, наконец, еще одна трактовка представлена в основном работой В. Узина. Там, где Гершензон не усмотрел символическо-обобщающего содержания, Узин обнаружил пафос поиска смысла жизни. Он одним из первых, пожалуй, обнаружил скрытый пласт и скрытый «сюжет» повести.

Как и бывает у Пушкина, открытыми оставались два альтернативных решения: был ли выход в отставку Сильвио условием дальнейшего интенсивного интеллектуального процесса и нравственного роста дуэлянта, или сама эта отставка (хронологически не маркированная) — результат сразу же начавшегося психологического перелома и переоценки прежних своих понятий и представлений?

Двенадцатого числа ложится на бумагу новелла «с ладонь величиной», по объему соизмеримая с «Гробовщиком». Таков первый вариант повести — истории о первой дуэли Сильвио с графом, рассказанной им в день получения известия о женитьбе графа. Дальнейшего, что связано со второй дуэлью, просто не

существовало. Результат встречи Сильвио с графом предопределен («если б он вызвался пулей сбить грушу с фуражки кого б то ни было, никто б в нашем полку не усомнился подставить ему своей головы»). Сам Сильвио формулирует сложившуюся ситуацию так: «Вы согласитесь, что, имея право выбирать оружие, жизнь его была в моих руках...». Рассказ о первой дуэли окончен: «Мы простились еще раз, и лошади поскакали». Пушкин ставит точку в конце этой фразы, знак окончания текста и дату: 12 октября. В таком виде представляется исчерпанным задуманное творение.

Произведение уже в этом «половинном» объеме подводит к разговору о целеполагании и целенаправленности человеческой жизни, о подлинном и неподлинном в ее проявлениях и в понимании участниками событий. И в этом отношении «польза» и «цена» в применении к судьбе Сильвио за собою ведут в плане далеко не всегда означенном, но возникающем в контексте повествования — «смысл», «цель» и «ценность» человеческой жизни.

Реальные предпосылки «второго пласта», и в этом смысле гораздо более глубинной и объемной содержательности повести, как «озарение» появятся чуть позже. И тогда будет написана вторая часть повести — история второй дуэли. Факт написания «Выстрела» сначала в пределах первой части окончательного варианта повести обратил на себя внимание довольно давно, но выводы из этой констатации до сих пор почти не сделаны ни для интерпретации повести в целом, которая, как бы не изменив ничего в первоначальном варианте и его следствиях, придала всему совершенно новую обрисовку, ни для становления цикла в целом. Из работы в работу переходят суждения о давно задуманных сюжетах «Выстрела» и «Метели» (рассказываемых еще Пушкиным в лицее) и совершенно не аргументированной, по существу, перестановке именно этих повестей, написанных хронологически последними, но композиционно вынесенных в начало цикла (об этом речь у нас пойдет дальше). Здесь же необходимо остановиться на том, что из, казалось бы, не столь примечательного обстоятельства написания «бретёрского анекдота» (Л. Гроссман) в два приема вытекают тем не менее весьма существенные следствия. И главные из них для нашей темы состоят в том, что замысел повести, как бы существовавший в сознании автора многие годы, отнюдь не пребывал к моменту написания в «готовом виде». Анекдотический сюжет и повесть оказываются двумя качественно несовместимыми образованиями, никак не допускающими их отождествления. А следовательно, творческий процесс в болдинскую осень в работе над прозаическими вещами был отнюдь не «записыванием» и «дописыванием» задуманного, а может быть, и набросанного ранее, но процессом, волевым актом могучего вдохновения, благодаря которому самому автору вдруг открывались новые горизонты в ходе работы над повестями. И, наконец, третье и особенно существенное в силу

менее всего осознанного до сих пор обстоятельства. создание каждой из повестей было одновременно напряженным, а во многом и стремительным вызреванием (творческим, а отнюдь не конъюнктурным) замысла целостного образования, вызревания идеи цикла и формирования этого циклообразующего единства и изнутри (в становлении категории прозаического повествования), и извне (в становлении идеи Белкина и его образа) по отношению к содержанию каждой отдельной повести, взятой самой по себе.

Собственно, если оставить в стороне интерпретацию, предложенную В. Узиным, то почти все остальные предложенные концепции этой повести вполне обосновываются и находят достаточно много опорных моментов в первом варианте повести. Тогда дописанное Пушкиным два дня спустя предстает в виде развернутого (и, может быть, в таком случае затянутого) эпизода. Но главное — в таком случае, при таком понимании этой второй половины повести останутся зияющие пустоты: немотивированно-необоснованными останутся сельская жизнь рассказчика-посредника между историей Сильвио и историей графа, появление жены графа в момент дуэли, избыточная информация о деталях повторной дуэли, да и само завершение истории — как бы еще один эпилог впридачу. В конечном счете — двойной отказ Сильвио стрелять во время последней встречи с графом предстает в таком случае не более как неожиданная непоследовательность фанатично последовательного характера, характера, нацеленного в одну точку, а выстрел в картину — еще лишь новая (в которой раз!) демонстрация верности глаза и руки? И впрямь не так уж много даже для «бретёрского анекдота».

«Выстрел» — это, конечно, о дуэли длиной в семь лет, но именно потому данное произведение не столько о самой дуэли как таковой, а о всей жизни главного персонажа его. Именно о «целой» жизни, которая так или иначе оказалась посвященной, по существу, «несостоявшейся» дуэли, которая при удвоенном своем воспроизведении так и осталась сведенной к выстрелам графа и отказу от своего выстрела Сильвио. А если не состоявшийся выстрел в графа вынесен в заглавие, а всего лишь парная пробоина на картине в графском кабинете, возникшая не в ходе дуэли, но *post factum*, если не события соперничества двух претендентов в общественном мнении, а также и не последующие события, о которых под занавес, как бы за скобками означено — «сказывают», то что же является предметом произведения о дуэли? Этим предметом оказывается — как ни парадоксально — все-таки именно путь Сильвио, вся его жизнь, во внутреннем протекании на протяжении многих лет от первого выстрела графа — при ярком свете летнего дня и до второго промаха «счастливца», баловня благосклонной к нему во всех отношениях судьбы в мрачном полусвете осеннего вечера.

За эти семь лет не сталкиваясь ни с одним воссозданным в повествовании событием — кроме еще одной несостоявшейся

дуэли Сильвио с молоденьким офицером, — сам Сильвио превращается из блестящего и легкомысленного гусара-дуэлянта в мрачную, загадочную фигуру то ли inferнального злодея, то ли романтического героя, готового вступить в борьбу за освобождение Греции и возрождение духа древнего благочестия, свободы и высоких идеалов.

По соображениям, суть которых станет ясной при рассмотрении последней повести Белкина и затем уже всей их совокупности, мы ограничились пока перебором некоторых интерпретаций и до времени воздержимся от анализа ключевых моментов цикла в целом. Это входит в задачу следующих глав.

6. «Метель» (20 октября)

«Метель» — последняя по времени написания. Указание на существенное значение повести для Пушкина можно увидеть в том, что вслед за «Выстрелом» она при оформлении цикла оказывается вынесенной в его начало. И вряд ли поводом к тому могли послужить лишь сюжетная эффектность, динамизм и заминательность, сближающие ее с «Выстрелом».

О программной стороне дела свидетельствует еще одно наблюдение, фиксирующее раздвижение жизненного пространства и временного диапазона каждой последующей из повестей в порядке их написания. Если сравнить «Повести Белкина» по их хромотопам, то минимальная хромотопическая величина будет в «Гробовщике», а максимальная — в «Метели». Речь идет не о пространственных значениях, умноженных на хронологически-календарные, но об их жизненно-художественно значимых эквивалентах, т. е. об эпической их пространственности. По содержательным потенциалам «Метель», пожалуй, более других выходит за пределы повести как таковой. Она содержит в себе коллизии и сюжетные линии романного масштаба и может быть воспринята как подобие маленького романа, своего рода роман-миниатюра, в котором просматриваются содержательные потенции и «Романа в письмах» (1829), и «Рославлева» (1831). Речь идет не только о расширении пространственно-временного единства повествования, но как бы его бытийной наполненности, соотнесенной со многими судьбами, а в известном смысле и с ходом истории. По крайней мере, здесь тема 1812 года (прозвучавшая уже в «Гробовщике») становится необходимым моментом основополагающих событий развертывания действия и организации произведения.

Да, придется говорить о максимальном динамизме повествования, достигнутом именно здесь — в «Метели». Но следует ли понимать это лишь как сугубо эмпирически-количественную характеристику плотности повествования? По частоте событийных моментов на равную величину текстового пространства «Метель», замыкая белкинские повести, с полным основанием (не только хронологически) находится на противоположном полюсе по

отношению к «Гробовщику». Она знаменует своеобразную кульминацию, тогда как в «Гробовщике» эта количественная характеристика сведена до минимума. Динамизм повествования так же, как и пространственно-временная его характеристика, может претендовать на достаточно «зримые» количественные обозначения. Сложнее, конечно, с качественным обозначением или, вернее, с качественной определенностью этих категорий. Предстоит сформулировать отношения, объединяющие характеристики временных, пространственных и событийных компонентов повествования. Тогда внутренний многосоставный ритм повествования будет чем-то иным, нежели динамизм самих изображаемых событий или чисто словесная динамическая активность. По внутренней интенсивности центральный эпизод повести о Прохорове вряд ли уступает «Метели», но динамический потенциал «Гробовщика» «растворен» в массе покоя, в инерции неподвижности. Магнетизмом внутреннего напряжения, собственно, держится каждый из двух центральных эпизодов «Выстрела», выстроенных в одно целое. Но само повествование при всем его энергетизме не достигает событийно-пространственно-временного динамизма и «быстроты» повествовательной, которые заключены на каждой странице «Метели». Романное содержание спрессовано до минимального повествовательного пространства. Если «Гробовщик» подобен строгому постоянству кристаллической структуры, то «Метель» — это динамика стихии, давшей название произведению.

Динамика или ее отсутствие оказываются конструктивным, а затем и концептуальным «каркасом» с виду бездумно-сентиментальной истории. События подчинены почти неправдоподобной вакханалии случая. Неподвижная косность и выбросы психологической энергии, хаос и упорядоченность, разгул стихийных сил и человеческое волевое целеполагание соотносятся между собой и оказываются как бы специфическими «измерениями» внутреннего мира произведения. И, наконец, провиденциальное «шествие» того, чему предначертано быть, объективно-закономерное движение жизни. И здесь внезапный поворот и новая глубина: прихоть своевольная, претензия на счастье, оборачивающиеся хаосом и даже безумием (письмо Владимира), и Случай с большой буквы, и Верховная сила сходятся в одной точке. «Метель» — и разрушающая и созидаящая сила. Она возникает разом как «несудьба» Владимира и как «судьба» Марьи Гавриловны. В произволе стихии проглядывает нечто родственное по функции с функцией куцой кобылки из «Барышни-крестьянки», это фантомы, плохо объяснимые, — проявление случая-законодателя.

Строки эпиграфа к «Метели» — не только введение в тему повести, но и своеобразный камертон ее ритмико-динамического строя и тональности. Они взяты из баллады Жуковского вместо первоначального замысла использовать строки из «Бесов», написанных здесь же в Болдино за месяц до последней из «Пове-

стей» и также насыщенных движением (на двенадцать строк девять глагольных образований, плюс два безглагольных, но сказуемостно-быстрых: «вдруг — метелица кругом», и «копи торопливы», и «кони мчатся по буграм»), стремительным движением одновременно вперед и вверх, вниз и снова вверх. Энергия необычная, пожалуй, для созерцательно-раздумчиво-скульптурной поэзии певца «Светланы».

Первоначальные же строки текста самой повести подчеркнуты неторопливы и в определенном смысле замедленно-эпичны. Ведь речь идет о «достопамятном» устойчиво-неподвижном быте от «времен оных» и до событий «достопамятного» 1812 года. И хотя в начальных фразах насыщено присутствуют активные временные и глагольные формы — «соседи поминутно ездили» с тем, чтобы «поесть», «попить», «поиграть по пяти копеек в бостон», «поглядеть на дочку» ненародовских помещиков, — все это вовсе не выражение подлинного динамизма и той «подвижности», которая задана эпиграфом, а скорее неподвижное мельтешение повседневности, своего рода суета, от которой мало что меняется. По сути дела, в неизменности, в постоянстве происходящего закрепляется повседневная повседневность, движение без движения, ритм неподвижности, если можно так сказать. В пользу подобного прочтения говорят также фрагменты, передающие замедленность длящегося состояния, в глагольных и отглагольных формах запечатлевающих застывшие, длящиеся и незавершенные действия и состояния: («Предмет, избранный ею, был», «Наши любовники были», «Марья Гавриловна долго колебалась»). Один за другим следуют перечни многократно-однообразных акций, лишенных фиксированного начала и конца. Ими ознаменована своего рода «пространственная» протяженность неподвижности. Эта неподвижность, повсеместность и постоянство длящегося подчеркивает бесконечно-однообразная череда многократностей: «Он славился... гостеприимством и радушием», «она считалась богатой невестой» и «многие прочли ее за себя». Длящееся или продолженное в себе прошлое, оно «подхвачено» обобщающими вводными включениями, придающими сказанному обязательность существующего, его логическую уже неизбежность: «Само по себе разумеется», «переписываясь и разговаривая таким образом, они (весьма естественно) дошли до», «Разумеется, что», «дошли до следующего рассуждения: если мы друг без друга не дышать не можем, а воля жестоких родителей препятствует нашему благополучию, то» и т. д.

Подобная система долженствования отнюдь не противостоит, как видно из первой части повествования, запрограммированности и неподвижности форм сознания застывшего жизненного уклада, обычаев, привычек, самих форм осмысления сущего («само по себе разумеется... родители... заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать, а его принимали хуже, нежели отставного заседателя»). А отсюда, что существенно особенно для данной повести, нагнетение примет запрограм-

мированности, заретушированности самого сознания, образа мышления, и не только отцов, но и детей, в «готовых», «застывших» формах и формулах⁴³.

Романтический «бунт» молодых только по видимости не укладывается в косность жизни ненарадовских помещиков. Но и то и другое прочно контролируется авторитарностью и иерархичностью в одном случае данным «от века», в другом случае «модным» представлением нового времени. И как бы там ни было, приходится иметь дело лишь с разными видами зарегулированности человеческой жизни и человеческой мысли, а в конечном счете логики событий и логики сознания (если эта «логика» лишена внутреннего стимула саморазвития и самодвижения). Ложными оказываются долженствование косного или категорические императивы псевдоактивности, в которых выдержан весь план бегства Марьи Гавриловны из родного гнезда: «в назначенный день она должна была не ужинать и удалиться», «обе они (Марья Гавриловна и ее девушка. — Н. Г.) должны были выйти в сад», по минутам предписано — «найти, садиться и ехать», «Владимир должен был их ожидать» и т. д. Повествование в этой части опирается на модальные образования, на неукоснительность инфинитивов: «Через полчаса Маша должна была навсегда оставить родительский дом...»

И в свете отмеченных инерционно-постулирующих тезисов — «само по себе разумеется», «разумеется, что эта счастливая мысль», «скажут им непременно» (!) — совсем по-другому выглядит выхватываемая исследователями из контекста, а в действительности кульминационно-заостренная внутри намеченного нами контекста фраза: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и следственно была влюблена». Конечно, в перспективе литературно-полемиической, внутри литературной ориентации фраза эта отдает известной пародийной заданностью, но в означенном нами контексте некоей обязательной зарегулированности она максимально выражает движение мысли и всеобщих представлений по накатанным рельсам. Это как бы готовые матрицы даже для чувств и страстей⁴⁴.

И вот этой однонаправленности «формализма» непринхотливо-го существования и обыденного сознания и противостоит сюжето-образующая лавина непредсказуемых событий, каскад неожиданностей и внезапность непредвиденных результатов. Неподвижной определенности, имеющей свои сильные и слабые стороны даже и в тех случаях, когда она готова ухватиться за показную необычность, — всему этому вопреки, если можно сказать так, «навстречу» лавинообразно устремляется поток непредсказуемого, натиск стихий, в клубок закрученная смена причин и следствий!

Здесь императивность человеческих суждений и предположений сталкивается и сметается натиском подлинной динамики стихий и высоким предначертанием Промысла, по Пушкину, отнюдь не обязательно понимаемого мистически, а со всей отчет-

ливостью реального опыта непредсказуемости многих последствий и неоднозначностью реальных акций в живой цепи событий, побуждений, воли и т. д.

Этот художественный план дан в резком повествовательном переключении: «обратимся к молодому нашему любовнику». Идет перечень его хлопот и разъездов по составленному им самим «сценарию». Повествовательный перелом подхватывается событийным: «но едва Владимир выехал за околицу в поле, как поднялся ветер и сделалась такая метель, что он ничего не взвидел». Все задуманное, вся ясная программа вмиг разлетаются, как карточный домик. Противоборство Владимира с налетевшей метелью, обрушившимся на землю хаосом — один из существеннейших продуктивных компонентов повествования.

В центре повести, конечно же, не гершензоновская символическая обстракция: «жизнь — метель»⁴⁵. Но вместе с тем более чем очевидно, что при несомненной «вещественности» происходящего («На дворе была метель; ветер выл, ставни тряслись и стучали») оно далеко выходит за рамки внешнего мимолетно-произвольного случая по отношению к героям. За хаотизмом и бесовством происходящего — динамика живой жизни. Последняя в своих конкретных проявлениях, а не облеченная в символ идея — один из главных участников и даже героев повествования. Динамика оборачивается хаосом, хаос — динамикой. С ними, с реальными этими противниками, и вступает в единоборство Владимир. Поэтика предельно выразительного фрагмента динамична и в своих содержательных аспектах трудно формулируема на мета-языке.

Начнем с непосредственной фиксации насыщенности действия, нагнетения признаков и проявлений стихийных сил и энергий: «едва выехал», «поднялся ветер», «сделалась метель», «ничего не взвидел», «летели белые хлопья снегу», «дорогу занесло», «окрестность исчезла», «летели... хлопья», «небо слилось с землею», а Владимир «очутился в поле» и «напрасно хотел снова попасть на дорогу», «лошадь ступала наудачу», «проваливалась», сани «опрокидывались», «Владимир старался не потерять направления», «ему казалось» и т. д. и т. п. Интонационно-ритмический рисунок фрагмента передает предельное нагнетение импульсов и действий, поступков и психологических состояний. На три десятка строк, точнее, на семнадцать предложений приходится в этом отрывке пятьдесят три отглагольных образования. Обилие глаголов на единицу текста, пожалуй, достигает здесь максимума в прозе Пушкина.

Единоборство Владимира с метелью в известном смысле оканчивается не только борьбой со стихиями непогоды, но и с такой необратимо всесильной стихией, каковой является время. Неистовство метели оборачивается напором временного потока: заблудившись в бескрайних пространствах, Владимир сталкивается с резко нарастающим дефицитом времени, с катастрофическим убыванием отпущенных для него сроков. Пушкин дает перена-

сущенную фиксацию пространственно-временных координат, можно сказать, документальный хронометраж происходящего.

Почти каждая фраза начинает включать в себя означение временных отсчетов — «Но едва... как», «в одну минуту» и «поминутно»: «лошадь ступала наудачу и поминутно то въезжала на сугроб, то проваливалась в яму», и далее: «сани поминутно опрокидывались» и еще: «поминутно сани опрокидывались, поминутно он их поднимал». Поразительное насыщение глагольно-временными параметрами! Ход времени получает дальнейшую конкретизацию: «казалось, что уже прошло полчаса», «прошло еще около десяти минут», «наконец», «уже более часа был он в дороге».

Трудно, пожалуй, найти во всей мировой литературе повествование, более насыщенное событийными, временными, психологическими моментами. Их фиксированные интонационно-ритмические «узоры» подчинены внутренней «сюжетике», особой опять же семантике, непередаваемой на язык слов. (Как сказано в «Чевенгуре» Платонова об одном из его героев, «он и книжки читал вслух, чтобы загадочные мертвые знаки превращать в звуковые вещи и от этого их ощущать» и — лучше понимать, переложив в слово «умственное волнение».)

Так внешний план содержания и организации целого открывается в глубине своей новыми структурными и смысловыми планами.

Борьба с «бесами», с пространственными и временными химерами создает масштабную динамическую панораму. Поэтика этого фрагмента способствует представлению о скрытом под сиюминутностью происходящего чуть ли не «героическом» деянии. Незаметное в обыденном плане поведение человека, которого в доме Марьи Гавриловны «принимали хуже, нежели отставного заседателя», на заглубленном и потому не очень приметном уровне может быть уподоблено в какой-то мере эпическому «борению героя». Он действительно вступает в противоборство с «фатальным» течением обстоятельств, с судьбой, с роком. Но всюду соблюдено это «чуть-чуть», не позволяющее переходить грань, раздел между героическим деянием и жизненной неурядицей.

Метель ни на минуту не теряет зримые признаки живой реальности. Она вполне определенная и одушевленная сила, враждебная герою и призванная опрокинуть всю его жизнь. И он ведет роковую, безнадежную и поистине героическую борьбу, делая все возможное и невозможное среди хлябей природных и житейских: «Лошадь ступала наудачу и поминутно то въезжала на сугроб, то проваливалась в яму; сани поминутно опрокидывались», подобно — скажем от себя — утлону челну романтиков, обязательному символу положения человека в этом мире.

И если вернуться к понятию повествовательного динамизма, о котором речь уже шла, то самый высокий его показатель и характеризует фрагмент схватки Владимира с разбушевавшейся почти космической стихией. В этом смысле метель — особый образно-содержательный компонент повести, неразрывно связан-

ный с глубинными смыслами изображаемого, причем оно присутствует в повести в «трех лицах», раскрываясь по-одному Владимиру, по-другому Марье Гавриловне и по-третьему — Бурмину. В повести три картины метели, и можно осязать три метели. Многоликость метели нигде не выведена наружу, не названа прямо. Но она отчетливо закреплена в композиционных планах произведения. И ни в одном из них нет ни грана эмблематики, аллегоризма, романтического символизма. Природа есть природа, а метель есть метель. Но особый смысл изображенного, равно как свой смысл метели в «Капитанской дочке» или наводнения в «Медном всаднике» (при бесконечном скрупулезном подчеркивании документальной фактографической доскональности происходящего), далеко выходит за рамки описания фактов природного явления. Метель в повести — не что иное, как неразумное и неконтролируемое нагнетение непредвиденных случайностей, обращающих в хаос многие намерения и предприятия людей. «Метель» — это существеннейший компонент и «внутреннее» содержание повествования⁴⁶, внешне подчиненного общему правилу, по которому «случай — бог классической новеллы», а во внутренней сугубо пушкинской поэтике — носитель сложных взаимоотношений призрачно неустойчивого и неизбежного в диалектике становления сущего. И Достоевский, видимо, имел право «извлечь» свое дополнительное содержание из пушкинского «бесовского» эквивалента метели.

Борьба энтропии и целесообразности оказывается необходимым моментом прочтения осмысленных и бессмысленных предпосылок человеческой жизни и человеческой истории. Как чрезмерная сосредоточенность на этом означала бы обеднение всего произведения, так и «ослабленное» и «облегченное» решение противятся контекстуальным связям повести с поэтикой «Бесов», «Капитанской дочки», «Медного всадника». Это родство наводит на размышления о ее внутреннем потенциале, подчас теряющемся за «ликом» реальной метели. И далеко не случайно, что реалии 1812 года, проходящие и через «Гробовщика», и через «Станционного зрителя» (в черновых вариантах повести о зрителе упомянут еще портрет генерала Кульнева), получают в «Метели» развитие и усиление и в сюжетном плане, и в плане своеобразного лирического отступления об эмоциональном подъеме эпохи.

Проблема случайности, в которой проявляет себя не хаотическая бессмысленность бытия, а глубинные тенденции человеческого существования, соотносена с условным, но мощным проявлением того, что не зависит от личностного, субъективного сознания, намерений и планов отдельных людей, но выливается в объективную полноту жизни и истории⁴⁷. И к этой теме — вмешательства providentia как олицетворенного проявления глубинных реальных смыслов бытия — еще предстоит специально обратиться.

7. Пути исследования «Повестей Белкина»

Конечно, легко можно предположить, что пять «маленьких повестей», написанных одним духом, вполне могли бы украсить страницы любого издания, расположенные в той последовательности, в которой они были созданы. Однако Пушкин нашел необходимым этот порядок изменить и изменить коренным образом, и повести, написанные последними, оказались вынесенными в самое начало. Дело, конечно, не в том, чтобы теперь, как говорится, задним числом искать мотивы и доводы, которыми руководствовался автор и которые остались от нас скрытыми. Но не могут удовлетворить и малоубедительные суждения критиков и исследователей о том, что это сделано исключительно для возбуждения читательского любопытства, или доводы типа «Булгарин заругает». Дело не в том, что подобные соображения не могли возникать у Пушкина — в каких-то вариациях они так или иначе закреплены в его высказываниях как характеристики реального положения вещей. Но всякий раз, будь то «Повести Белкина» или «Капитанская дочка», Пушкин руководствовался возможностями творческих, а отнюдь не конъюнктурных их решений. Когда такое решение не могло быть найдено, как это было с предложением переделать «Бориса Годунова», следовал твердый отказ или произведение оставалось в ящике стола, как это было с «Медным всадником». Таким образом, не в угоду кому-то или чему-то или не во имя какой-то внешней по отношению к творческому акту задачи («дать образцы реалистической прозы»), а исходя из потребностей самого этого творческого акта следует рассматривать те или другие реализации писательского замысла⁴⁸.

Но попробуем от скрытых от нас субъективных побуждений обратиться к некоторым объективным показаниям, помогающим в определении очень характерных параметров «Повестей Белкина». Так или иначе они выявляются при обращении к трудным судьбам этого произведения. Речь сейчас идет даже не о том, что на протяжении долгих и долгих лет «„Повести...“ не были оценены по достоинству», и не о том, что далеко не сразу «была понята исключительная роль их в деле создания русской повести»⁴⁹, как это было отмечено в связи со столетним юбилеем изучения «Повестей». Речь идет даже не о том, что последующее признание «исключительной роли» пушкинской прозы парадоксальным образом уживается и ныне с достаточно прилизанным ее пониманием.

Но следует сказать прежде всего об определенной «логике» подходов и путей исследования, благодаря которой так или иначе начинает «подавать сигналы» внутренняя логика самого пушкинского творения.

Нет возможности останавливаться на истории читательского и критического восприятия «Повестей», на их изучении академи-

ческой наукой, но тем не менее нельзя не отметить два весьма характерных момента в этом процессе, проливающих свет, видимо, на суть дела. Даже при беглом взгляде обнаруживается весьма своеобразная временная последовательность включения пушкинских повестей в круг читательского и научного восприятия, вырисовывается определенная логика этой последовательности, в известной мере соответствующая также своеобразию литературоведческих подходов того или иного времени.

Можно бы считать чисто внешним тот очевидный и общеизвестный факт, что от самых первых откликов на «Повести» в «Северной пчеле» в 1831 г. и до специальных исследований, им посвященных (на протяжении без малого трех четвертей XIX и трех четвертей XX вв.), наиболее интенсивно, даже, в смысле реально отводимого им «пространства», изучались чаще всего две, но нередко и одна автономно взятая, а именно «Выстрел» и «Станционный смотритель». И читатели, и критики, ограничиваясь разговором об этих двух произведениях, вольно или невольно сводили весь цикл к их содержанию и смыслу, подчас отзываясь с полным пренебрежением об остальных⁵⁰.

Показательна и стадийная последовательность обращения науки о литературе к обстоятельным размышлениям о каждой из повестей в отдельности.

«Выстрел» и «Станционный смотритель» (первый в особенности) в известном смысле стимулировали эстетическую активность воспринимающей аудитории. Они явились «опорными», программными произведениями, очень точно поставленными автором в позицию открывающих общий ряд и служащих его «центром тяжести». Тут было о чем поговорить и поспорить. Повести оказались в контрастном положении относительно друг-друга, Пушкин как бы «испытывал на прочность» сферу романтического освоения жизни и тут же выдвигал бытописание и демократизм тематики и характеров персонажей на первый план. Первая повесть всплывает как бы звездой первой величины в уже достаточно обширном ряду романтических произведений. Другая становится животворным истоком реального направления, из которого будут черпать и Толстой, и Достоевский, и Чехов⁵¹. Взаимопроверка романтического и натурального, физиологического опыта оказалась заостренно выявленной в «невольном» соседстве инфернального Сильвио и бедного Вырина. И, естественно, поборники и противники романтизма облюбовали для себя «Выстрел» и его центрального персонажа, а писатели и критики реалистической ориентации придали особое значение «Станционному смотрителю». Программность и «Выстрела», и «Станционного осммотрителя», нигде автором не заявленная, в их поэтике, стилистике, в эстетической доминанте давала знать о себе со всей определенностью.

И конечно же, не случайно именно эти две повести занимают доминирующее, а зачастую и исключительное положение в работах исследователей, тогда как об остальных говорится или в связи с ними, или словно бы наскоро и бегло. И такое положение ве-

шей подсказано и логикой современного Пушкину литературного процесса, и изнутри — логикой самого белкинского цикла.

Потребовалось продолжительное время, чтобы картина хотя и медленно, но видоизменилась, причем подчас эти изменения шли «толчками», с долгими промежутками между ними.

О «Метели» заговорил серьезно концептуально, пожалуй, впервые М. О. Гершензон, в какой-то мере опираясь уже не столько на опыт пушкинского творчества в его собственной значимости, сколько на опыт литературы рубежа двух веков и символизма больше всего. Именно в этой связи была сделана попытка осмысления «семантического поля» повести, занимающей второе место в ряду творений, собственноручно расставленных Пушкиным.

Затем новая пауза — и после нее обращение к «Гробовщику» сначала В. Узина, а затем и других исследователей. Причем своеобразное проявление закона «обратной связи» здесь выразилось таким образом: чем меньше можно было сказать о данных произведения по существу, чем труднее мир повестей впускал в себя, тем решительней провозглашалась их незначительность и бессодержательность. И больше других в этом отношении досталось «Барышне-крестьянке»; она оказалась наиболее закрытым произведением, а в результате гораздо менее «прочитанным».

Теперь еще раз вернемся к «Выстрелу» и «Станционному смотрителю». Белинский безоговорочно отдал предпочтение первой из белкинских повестей⁵². Она импонирует ему романтическим потенциалом, и тут же — критикой романтических крайностей, удивительной графикой сюжетных линий, динамизмом, непредсказуемыми поворотами событий, нагнетением напряженности и блестящей развязкой. В самой повести затаены достаточные возможности и для интерпретации ее в свете присущего ей романтического начала, но в известной мере и для демонстрации скрытой антиромантической иронии. Отсюда реальная сложность понимания и повести в целом, и фигуры Сильвио: «выстрел Сильвио и отверстие от пули в картине на стене оказались таинственным знаком, который не уразумело сознание действующих лиц», а равно, можно добавить, остались во многом таинственным знаком и для достаточно выверенного прочтения произведения⁵³. Соответственно, Сильвио представал то как демоническая личность, то как приверженец освободительного бунтарства, способный подняться на высоту героического протеста⁵⁴, а то, напротив, трактовался чуть ли не как «кровожадный дикарь, жаждущий мук жертвы», или истолкование получало философский смысл⁵⁵.

«Метель», как и отмечали, в свою очередь, была «прочитана» и в романтической тональности, но одновременно делались попытки, овладев «шифром» этой повести, прочитать ее в контексте эстетических установлений и порожденных ими методологических принципов.

Еще раз оговоримся, что нас интересует в данном случае не содержательный эквивалент подобных принципов исследования,

но их установка, их метод — возможность подобных подходов к данным творениям и невозможность их в разговоре о «Станционном смотрителе» и «Гробовщике». В последнем случае получает правомерное развитие идея требовательного гуманизма, полемика по поводу страдательно-сентиментальной трактовки образа и судьбы простолюдина. Тенденция, заданная этими произведениями, отчетливо ведет к правдивому, бытовому прочтению «кода» жизни, к физиологическому направлению, к натуральной школе.

Такой «взгляд» исследователей и критиков, их явное притяжение и отталкивание в силу внутренних установок по отношению к одной или другой из повестей в контрастной паре или констатация этой контрастности и использование ее для объяснения и оценки каждой из повестей, можно сказать, идеально накладываются на генезис этих произведений: переход от написания «Гробовщика» почти сразу же к написанию «Смотрителя» и также после месячного интервала написание почти подряд близких между собой — «Выстрела» и «Метели». А затем их совместное перенесение в начало повествовательного ряда как некоего образования, призванного определить и восприятие, и художественное звучание целого, и его контрастное сочленение с двумя последующими, т. е. «Гробовщиком» и «Смотрителем».

Не прослеживается ли здесь известная композиционная цикличность, а точнее, наличие «полуциклов» в расстановке названных творений? «Гробовщик» и «Метель» в образовании этих полуциклов — две точки: начальная и конечная, «Смотритель» и «Выстрел» — доминирующие звенья, на которые падает и смысловое «ударение» каждого из полуциклов, и эмоционально-эстетическая активность воздействия на читательское сознание.

Затруднения могут возникнуть в этом поляризованном мире пушкинского повествования лишь в связи с «Барышней-крестьянкой». Она как бы «выпадает» из сферы притяжения означенных выше центров. Но именно такое «выпадение» нагляднее всего свидетельствует о ее соединительной функции между двумя полуциклами. Хронологически оно так и есть. «Барышне-крестьянке» принадлежала точно центрирующая роль между двумя полуциклами, написанными последовательно 9 и 14 сентября — первый и 12—14 и 20 октября — второй. Но и по внутренним, содержательно-художественным признакам «Барышня-крестьянка», с одной стороны, тяготеет к романтически-сентименталистской поэтике повествования, к жанровым особенностям остросюжетной новеллистики; с другой — в ней пусть подспудно, но значимо присутствует тематика, вполне пригодная для романного развертывания с включением социальной конфликтности народной и барской жизни. Эта переходность «Барышни-крестьянки» только подчеркивает реальность «перетягивающих» ее поочередно двух полуциклов в свою сферу влияния. Они сбалансированы и уравновешиваются центральным положением «переходного» произведения. Пушкину оставалось не только перенести (как это отмечается всеми в силу своей фактографической очевидности) две пос-

ледние повести в начало («на место» «Гробовщика» и «Смотрителя»), но, таким образом, сознательно или интуитивно коренным образом изменить композиционно-функциональное значение «Барышни-крестянки». Она становится теперь уже не «соединительным звеном» между двумя полуциклами, а завершающим произведением и выполняет функцию «заключительного аккорда». И генетическая формула всего цикла (2—1—2) превращается в формулу (2—2—1). Как мы увидим далее, такая переакцентировка имеет в основе отнюдь не случайные, а глубоко выверенные решения, при которых «легкость» финального аккорда не снимает трагедийного лейтмотива всего цикла.

Почти все пишущие о «Повестях» обозначают их как цикл. Этим, собственно говоря, дело в большинстве случаев и заканчивается. Констатация такого рода почти ничего не дает для дополнительного осмысления каждой повести по отдельности, и, в свою очередь, это осмысление, как правило, не берется под знаком интеграции их смыслов в некотором субповествовательном образований. Именно этой стороной дела нам и предстоит заниматься дальше⁵⁶.

Примечания

- ¹ См., например: *Эйхенбаум Б. М.* Путь Пушкина к прозе//Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969; *Гиппиус В. В.* «Повести Белкина»//Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М., 1966. С. 7—45; *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 335—336; *Недодорова Л. Л.* Лирические источники повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель»//Проблемы развития русской лирической поэзии XVIII—XIX веков. М., 1982. С. 54; *Скачкова О. Н.* К вопросу о структуре лирического субъекта в лирике А. С. Пушкина 1830-х годов//Пушкин и русская литература. Рига, 1986; *Тынянов Ю. Н.* Проза Пушкина//Лит. современник. М., 1937. № 4. С. 187—199; *Орлов А. С.* Язык русских писателей. М.: Л. 1948. С. 55; *Лежнев А.* Проза Пушкина. М., 1937. С. 25.
- ² *Вацуру В.* Повести Белкина//Пушкин А. С. Повести Белкина, М., 1981. С. 214.
- ³ *Черняев Н. И.* О родстве «Каменного гостя» с «Гробовщиком» и «Медным всадником»//Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 84—88; *Вальбе Б.* «Повести Белкина»//Лит. учеба. 1934. № 6. С. 49; *Гукасова А. Г.* «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М., 1949. С. 37, 42; *Берковский Н. Я.* О «Повестях Белкина»//Статьи о литературе. М; Л., 1962. С. 155—156; Лит. учеба. № 2. 1983. С. 20.
- ⁴ *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 127—157.
- ⁵ См.: *Боцяновский В. Ф.* К характеристике работы Пушкина над новым романом//Sertum bibliologicum в честь А. И. Малеина. Пг., 1922. С. 183—193; *Любович Н.* «Повести Белкина» как полемический этап в развитии пушкинской прозы. Новый мир. 1937. № 2. С. 260—274. Пародийное осмысление художественного опыта дворянской литературы идет от Д. Н. Овсяннико-Куликовского, переходит в работы В. В. Виноградова и затем становится «общим местом» у В. И. Кулешова; См. также: *Прокудин С. Б.* К вопросу о повествовательной структуре «Повестей Белкина»//По законам жанра. Тамбов, 1975. С. 83.
- ⁶ Пушкин предстает неким модельером литературного цеха в постоянных подчеркиваниях внешних по отношению к его творчеству моментов. Так примерно получается, когда остановка в работе над «Арапом Петра Великого» и над «Романом в письмах» мотивируется решением Пушкина

- обратиться к произведениям, призванным «дать хотя бы образцы подлинно реалистической прозы» (Н. Берковский, А. Гукасова и др.).
- ⁷ «Так, ставшая эпиграфом к «Гробовщику» цитата из «Водопада» Державина... противоречит сюжету и тональности повести, в которой никто не умирает (даже купчиха Трюхина), хотя в доме Прохорова гробы, действительно, «зримо» каждый день. Эпиграф, казалось бы, призван вызвать раздумья о бренности мира» (*Халлизев В. Е., Шешунова С. В.* Литературные реминисценции в «Повестях Белкина»//БЧ. Горький, 1985. С. 29).
 - ⁸ См.: *Эфрос А. М.* Рисунки поэта. М.; Л., 1933; *Цявловская Т. Г.* Рисунки Пушкина. М., 1980; а также специальная работа: *Левин Ю. И.* О рисунках Пушкина на рукописи «Гробовщика»//БЧ. Горький, 1977. С. 156.
 - ⁹ *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. М., 1919; *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л., 1974.
 - ¹⁰ *Мейлах Б. С.* Пушкин и русский романтизм. М.; Л., 1937. С. 251. О соотносительности «Гробовщика» с «Бесами» впервые заговорила Н. Н. Петрунина. См.: *Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина: пути эволюции. Л., 1987. С. 77.
 - ¹¹ Сцена возникает в двух измерениях — как реальная, наблюдаемая путником, и фольклорно-фантастическая, преображенная сознанием ямщика; здесь-то и появляется мотив «бесов», о которых ямщик рассказывает в том почти бытовом ключе, какой свойствен вообще быличкам и бытовым сказкам, основанным на народной демонологии...», — говорится в исследовании о «сумароковских реминисценциях в пушкинских «Бесах». У Сумарокова — Борей «дует... плюет», «под бока проезжего он сует» См.: *Вацуро В. Э.* Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина//ПИИМ. Л., 1986. Т. 12. С. 305, 307.
 - ¹² Достоевский считал, что «фантастическое до того соприкасается с реальностью, что вы должны почти поверить ему» (*Достоевский Ф. М.* Письма. М., 1959. Т. 4. С. 178).
 - ¹³ «Бесы» — своеобразная стихотворно-мифологическая вариация мотива путешествия, а в жанровой праструктуре «путешествий», как считается, дают о себе знать опосредованно «следы древнего античного мифа о странствии души после смерти в поисках царства мертвых». См.: *Ивашкина Е. С.* Мотив путешествия в русской прозе начала XIX в.//Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1985. С. 55. Здесь намечен механизм «памяти жанра»: та или иная категория самой действительности становится достоянием авторского воображения» (Там же). См. также: *Фрейдберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 199; *Фрейдберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 180; *Афанасьев А. Н.* Древо жизни. М., 1983. С. 36.
 - ¹⁴ *Бочаров С. Г.* О смысле «Гробовщика»//Контекст — 1973. М., 1974. С. 223; *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 94.
 - ¹⁵ Вряд ли поэтому можно сказать, что «монотония» пушкинского «Гробовщика» «ничего не обозначает», а просто у этого гробовщика оказался характер, соответствующий ремеслу. (*Бочаров С.* Там же. С. 212).
 - ¹⁶ Показательно, что в метафизическом плане этот мотив получает вполне определенную философскую трактовку: «...наше я превратилось в чистое становление, то есть небытие», так как «Fio, ergo pop sum» (*Иванов В. И.* По звездам. СПб., 1909. С. 97, 52). Однако попытки мифологизировать контекст Пушкина и представить в его герое современного Харона, перевозчика через Стикс из страны живых в страну мертвых, будут носить чисто внешний характер.
 - ¹⁷ Ср.: «Малороссии печальной» или «газетчик наш печальный» (о Шаликове) и «Я погрузился в размышления большею частью печальные» («Капитанская дочка»). С. Бочаров предостерегает от соблазна «этой мрачной задумчивости» гробовщика «дать высокое и значительное истолкование (в духе соответствия эпиграфу к повести из Державина)» (*Бочаров С. Г.* Контекст — 1973. С. 213). Но и опустить наличие этих реалий текста, их взаимодействие, объективно нам данное, невозможно.
 - ¹⁸ Уже обращалось внимание на ход мысли Пушкина, дополнившего контраверзу живые — мертвые (в черновиках: «Ан созову я свою братья гробовкопателей да ... мертвцов моих благодетелей» (8, 631) еще одной: национально-вероисповедальной (*Бочаров С.* Там же. С. 219). Адрян уже

- вступает на иной качественно путь, нежели окружающее его «бесмыслие». И потому вряд ли можно принять суждение, что «Пушкин останавливается на уровне сознания гробовщика и не догадывается, чем вызвано это состояние» (?), хотя здесь же сказано о существенности «психологической сложности простого героя» (Петрунина Н. Н. Проза Пушкина. С. 81).
- ¹³ «Во дни благополучия пользуюсь благом, а во дни несчастья размышляю» (Еккл. 7, 14).
- ²² Бочаров С. Г. Контекст — 1973. С. 209. В. С. Узин уловил эту тенденцию, сказав об «обнаженном сознании», позволяющем почувствовать, как «начинает реять торжественный гений жизни над обыденным разговором двух ремесленников о делах». См.: Узин В. С. О «Повестях Белкина». Пб., 1924. С. 35—38. «Гений жизни» в «смирненной прозе» дает о себе знать не в этом разговоре, а скорее в финале повести, ее ударном завершении — «Значит, развязка не столь проста, как обычно ее представляют... обрадованность гробовщика не только снимает ужасы сна, она составляет контраст и обычной его угрюмости» (Бочаров С. Г. Там же. С. 230; см. также: Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1968. С. 144—145).
- ²¹ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 373—374.
- ²² Петрунина Н. Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 162. И надо отдать должное В. Г. Белинскому, не принявшему «Повестей Белкина», и одним из первых обозначившему их как «сказки и побасенки», но, однако, выделившему в этих повестях «искусство рассказывать (conter)» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 139); «Образ подставного автора предчувствовался как "литературная личность"», — констатирует С. Бочаров. См.: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. С. 129. При этом он делает отсылку на работу В. В. Виноградова (Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 531).
- ²³ И отнюдь не случайно Пушкин, имея в виду этот ракурс, связывал с ним стилистические приемы риторического пафоса в зачине повести, и стилиевые реминисценции, и вкрапления вроде «извергов рода человеческого», «сущего мученика», «настоящая каторга» и даже «токмо». Последнее слово здесь только раз и встречается, если брать художественные тексты Пушкина. И далее идут «сердце наше исполнится искренним состраданием», «сни», «суть» и т. д., чуть ли не по Радищеву.
- ²⁴ Богомолец В. К. «Бедная Лиза» Карамзина и «Станционный смотритель» Пушкина//Проблемы стиля и метода и направления в изучении и преподавании художественной литературы. М., 1969. Предвосхитив Башмачкина в «Шинели» Гоголя, Самсон Вырин сам не был «маленьким» человеком и несводим к нему, хотя рассмотрение его в этом качестве прочно удерживается.
- ²⁵ Ключ к отсутствующим в «Смотрителе» психологическим коллизиям Н. Петрунина стремится добыть, реконструируя во многом и произвольно отсутствующие мотивы посредством параллельного сопоставления: Дуня — Минский и Мария — Мазепа из «Полтавы» (Петрунина Н. Н. Проза Пушкина. С. 108—112).
- ²⁶ В ходе работы отбрасывается сюжетный ход с чиновником, влюбленным в Дуню и приезжающим за нею в Петербург. «Для замысла Пушкина нужен был рассказ с его исповедальным тоном и отцовским альтруизмом». — пишет Н. Петрунина в ст. «О повести „Станционный смотритель“» (ПНИИМ. Л., 1986. Т. 12. С. 84). Следует запомнить для дальнейшего эти слова об «отцовском альтруизме».
- ²⁷ См. балладу И. И. Дмитриева «Отставной вахмистр (Карикатура)» 1879). Слова о «трогательной элегии» см.: Айхенвальд Ю. И. Пушкин. М., 1916. С. 150.
- ²⁸ См. о поисках поэтом «карамзинско-радищевского» синтеза («рыцарь совестливости» — назвал Пушкин Радищева, а «честный человек» был идеалом Карамзина). См.: Вацуро В. Э. Подвиг честного человека//Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1972. С. 32—108; Тархов А. Е. Мир Пушкина//Пушкин А. С. Капитанская дочка: Избранная проза. М., 1978.
- ²⁹ История русской литературы. Л., 1984. С. 289.
- ³¹ Ср. в «Капитанской дочке» при внезапном появлении Гринева — Маша

Миронова «увидя меня ... вздрогнула и закричала», но тут же она отвечает на вопросы Пугачева и, только поняв, что перед ней губитель ее родителей, «падает без чувств».

- ³¹ Некоторые, не допуская возможности унисонного звучания реплик героев-антагонистов, пишут, что первая реплика в своей основе — фольклорного народного происхождения, и тем самым в ней — соприродное Вырину, а вторая — книжная (А. Г. Гукасова). И таким образом стремятся развести сказанным персонажей.

- ³² Чичерин А. В. Идеи и стиль. С. 119.

- ³³ В одной из работ по контрасту с Дуней верно замечено о Маше Мироновой, последняя «просто человек, только человек. Но именно поэтому она в определенных условиях проявляет черты героической личности, побеждающей обстоятельства, судьбу, причем этот героизм не имеет в себе ничего «тиранского» ... Судьба, казальное, обрекла ее на то, что ее любовь к Гриневу не может осуществиться... Но Маша избежала пути Дуни (в „Станционном смотрителе“) и пути „Русалки“» (Македонов А. Гуманизм Пушкина. // Лит. критик. 1937. № 1. С. 92—100. См. также: Степанов Н. Л. Проза Пушкина. М., 1962. С. 221.

- ³⁴ Кучеров А. Я. Сентиментальная повесть и литература путешествий // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 5.

- ³⁵ Владимирцов П. В. Пушкин и его предшественники в литературе // Памяти Пушкина. Киев, 1899. С. 1—84; Гиппиус В. В. К вопросу о пушкинских плагиатах // ПИС. Л., 1930. Вып. 38/39. С. 37—46; Прокудин С. Б. К вопросу о повествовательной структуре «Повестей Белкина» // По законам жанра. Тамбов, 1975; Хализев В. Е., Шешунова С. В. Литературные реминисценции в «Повестях Белкина» // БЧ. Горький, 1985. С. 38, 44.

- ³⁶ Джойс отзывается о «Капитанской дочке» — «суматошная история», «там не было ничего достойного мысли». Цит. по ст.: Палиевский П. В. Место Гоголя в русской литературе // Il Romanzo russo nel secolo XIX, e la sua influenza nelle literature dell' Europa occidentale (Colloquio italo-sovietico). Romo, 1978. P. 156.

- ³⁷ Гуменная Г. Л. «Граф Нулин и традиция иронико-комической поэмы» // БЧ. Горький, 1985. С. 98—99. См. также: Бельская Л. Л. Стих поэмы А. С. Пушкина «Домик в Коломне» // Там же. С. 66; «Автор играет с персонажами, и с читателем, и с поэтическим материалом», см.: Фридлендер Г. М. Поэтика Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе // ПИИМ. Л., 1974. Т. 7. С. 118.

- ³⁸ Основание для широкого понимания «самопародии» заложено в исходном понимании пародии вообще как «всякого вычленения отдельного приема из его функциональной системы и перенос его в другую систему», поэтому уже Тьяньнов допускал, что пародией на комедию может быть трагедия (Тьяньнов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 220). Подробнее об этом см.: Гаспаров М. Л., Смирин В. М. «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»: пародия и самопародия у Пушкина // Тьяньновский сборник. Рига, 1986. С. 254. Но отсюда, скажем от себя, комическая интерпретация трагического как свое пародийное отрицание и самопародию несет в себе трагический потенциал. «Это явление долгое время осмыслялось как форма пародирования Пушкиным литературных схем и канонов. Однако, как верно отмечено в новейших работах, мы имеем дело не с пародией, а с особым приемом поэтики: персонажи и сюжетно-фабульные коллизии пушкинских повестей, ассоциативно связанные с известными читателю традиционно-литературными типами и ситуациями, на их фоне вскрывают свою подлинную природу» (Петрунина Н. Н. Проза Пушкина и ее эволюция // Рус. лит. Л., 1987. № 1. С. 51. См. также работы: Вацуро В. Э. «Повести Белкина» // Пушкин А. С. Повести Белкина. М., 1981. С. 16—18; Schmid W. Intertextualität und Komposition in Puskins Novellen «Der Schuss» und «Der Posthalter» // Poetika. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Amsterdam, 1981. Bd. 13. S. 103—105).

- ³⁹ Ср. аналогичную мысль по поводу «Графа Нулина»: «Событийная развязка равна нулю, следовательно, анекдот (и вообще событийный сюжет в точном смысле) не состоялся» (Гуменная Л. Г. БЧ. Горький, 1985. С. 95).

- ⁴⁰ В. Тюпа ссылается на парадигму Героев «уединенного сознания». Это — Сильвио — Сальери — Скупой — Германн. См.: *Тюпа В. П.* БЧ. 1985. С. 24.
- ⁴¹ *Гукасова А. Г.* «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М., 1949. Примеч. 53.
- ⁴² В наброске «Гости съезжались на дачу» по поводу одного из персонажей Минским говорится о «благопристойности эгоизма», «угрызениях самолюбия» и даже о «злопамятном» и «озлобленном самолюбии». В этой концентрации внимания на самолюбии заложена оппозиция совести: «страсти на время заглушали в его сердце угрызения...», по логике вещей и по логике речи, казалось бы, далее должно идти — «угрызения совести», но возникает неожиданное словосочетание: «угрызения самолюбия» (8, 40).
- ⁴³ Ср. в «Романе в письмах» Владимир пишет другу: «Я следую духу времени; но ты неподвижен, ты ci-devant un homme стереотип», а в черновом варианте еще: «Ты китаец». Так намечается прямое соответствие неподвижности жизни и зарегулированности сознания.
- ⁴⁴ О комических контрастах между простотой повествования и «романтическими» всплесками «Выстрела» см.: *Белькинд В. С.* Традиции и новаторство в сюжетосложении «Повестей Белкина»/Русская литература. Алма-Ата, 1976. Вып. 6. С. 30; о соотношении «Выстрела» с романтической поэтикой А. Бестужева-Марлинского и «Бала» Баратынского см.: *Хализов В. Е., Шешунова С. В.* БЧ. Горький, 1985. С. 38.
- ⁴⁵ П. Е. Щеголев указывал, что установка М. Гершензона на «углубление» смысла повести, на «разгадывание идей» приводит к «вкладыванию» своего понимания, далеко выходящего нас за рамки «объективного содержания произведения как такового» (см.: *Щеголев П. Е.* Из жизни и творчества Пушкина. М.; Л., 1931. С. 370). Но вопрос об особой смысловой насыщенности данной сцены оставлен рецензентом М. Гершензона без внимания.
- ⁴⁶ «Пушкин делает метель, как и выстрел в повести того же названия, повторяющейся темой своей повествовательной полифонии», и «в семантическом рисунке повести игра словесных красок сосредоточена на разных образах метели, на разнородных субъективных отражениях одного круга явления» (курсив мой.— Н. Г.) (*Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 457—459; ср.: *Виноградов В. В.* О стиле Пушкина//ЛН М.; Л., 1934. № 16/18. С. 172—175).
- ⁴⁷ И поэтому было бы однобоко сводить «Метель» Пушкина к «стихии случая и хаоса». Естественно, отсюда возникает упрек в гиперболизированной роли случая в повести, где «все делается случаем» (*Берковский Н. Я.* Там же. С. 293).
- ⁴⁸ Имеет свой резон мысль о том, что «социальная структура общества опрокинута (в «Гробовщике».— Н. Г.) в загробный мир» (*Макогоненко Г.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е гг. Л., 1974. С. 129). Мысль не очень удачно выражена, но она подводит к проявлениям сущностных сил бытия в поэтике «Метели». Ее планы повествования, даже передающие ирреальность и фантазмагорию ситуации (см. также «Каменного гостя» и «Пиковую даму»), выражают при всем том реальное жизненное-смысловое содержание. И потому, думается, не ситуационные, а творческие побуждения заставляли Пушкина до последней крайности задерживать присылку П. А. Плетневу предисловия к «Повестям», ставя под угрозу их издание в том виде, в котором мы их знаем. См.: *Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина. С. 158.
- ⁴⁹ *Якубович Д. П.* «Повести Белкина»//Пушкин А. Повести Белкина. Л., 1936. С. 148.
- ⁵⁰ Даже в специальных работах, посвященных монографическому изучению «Повестей Белкина», эта тенденция наглядно присутствует (Л. С. Сидяков, Н. Н. Петрунина).
- ⁵¹ «Смотритель» отбросил свои ответы и на драматургию А. Н. Островского, а Вырин и Дуня считаются провозвестниками многих типов этого драматурга (см.: *Волков Г.* Уроки режиссера//Пушкин А. С. Драматические произведения: Проза. М., 1980). И требуют уточнений слова «все мы вышли из „Шинели“ Гоголя» — они не совсем точны; конечно же, и сам Гоголь, а также и Достоевский тяготели к «Смотрителю» и «Гробовщику». См.: *Бочаров С. Г.* Пушкин и Гоголь//Проблемы типологии русского реализма.

М., 1969. С. 210—240; *Благой Д. Д.* Достоевский и Пушкин//Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972. С. 356—366.

⁵² «Из повестей, собственно, только первая — «Выстрел» — достойная имени Пушкина» (1, 240).

⁵³ *Узин В. С.* Там же. С. 29; а также см., например: *Искоз А.* Повести Белкина//Пушкин. Сочинения. СПб., 1910. Т. 4. С. 193. Пушкин, дескать, зло высмеял смерть, представив в пошлом и комическом виде небытие и полноту того образа, который он так страстно лелеял, «образ живой тени», и приглашение гробовщиком мертвых может быть знаком того, что Пушкин (или Прохоров), устыдясь минутной своей трусости, бравирует перед беспощадной правдой смерти (М. Гершензон «Тень Пушкина»). Щеголев выступил против прочтения произведений Пушкина как «загадочных картинок», идею которых требуется разгадать и домыслить (*Щеголев П. Е.* Из жизни и творчества Пушкина. М.; Л., 1931. С. 369—370).

⁵⁴ «Гордым протестантом» и чуть ли не идейным «борцом» против богатого графа предстает Сильвио у А. Гукасовой, которая тут же непоследовательно судит о Сильвио то в плане «поединка морального», то как о «страшном мстителе», а о его действиях — как о мести «врагу». И в этом плане следует уравнение Марлинского и Пушкина: «в обоих случаях.. героями руководит чувство мести» (см. примеч. 42).

⁵⁵ *Узин В.* О «Повестях Белкина». С. 29.

⁵⁶ Именно в этом направлении движется исследовательская мысль самых последних лет, см.: *Архиповский В. И.* Об идейно-художественном единстве пушкинского цикла «Повести Белкина»//Вопр. рус. лит. Львов, 1981. Вып. 2; *Шешунова С. В.* О системе мотивов «Повестей Белкина» как цикла//БЧ. Горький, 1986. С. 151—160; *Михайлова Н. И.* Типология повествования в художественной прозе А. С. Пушкина. Автореферат канд. дис. ... М., 1974.

«Повести Белкина» как цикл



1. Принципы циклизации

Создав пять чрезвычайно не сходных (по тематике, по проблематике, по стилю) повестей, Пушкин вдруг обнаружил, что, несмотря на разнообразие написанного в прозе, перед ним ряд близких и по духу, и по складу вещей. С гениальной меткостью вдохновения им было создано определенное, во многом изнутри запрограммированное единство, по существу прозаический цикл, неуловимо целостный в себе. И тогда рождается мысль придать повестям единство программное, имеющее свое художественное значение и художественную означенность, «возглавить» повести Белкиным, получить возможность ввести в повествование определенную интригу, но не сюжетно-событийного плана, не внешнего обрамления для рассказывания, как фона, что было традиционно для мировой классики, включая Боккаччо и Сервантеса, а именно самое повествование сделать предметом интригующего самораскрытия, в ходе которого обнаруживаются новые измерения и смыслы, пусть далеко неявные, изменчиво-загадочные, как неуловимо загадочна и в чем-то двойственно-противоречива сама фигура Белкина.

Но оставим последний вопрос пока открытым.

Не касаясь пока ни самого Белкина, ни названия повестей, не беря общего к повестям эпиграфа, задумаемся, есть ли в самих повестях и их оформлении реально закрепленные предпосылки внутренней содержательно-художественной общности? Обычно пишущие о «Повестях Белкина» без всякой аргументации применяют к ним обозначение «цикл», не видя в этом ни проблемы, ни дополнительной художественной содержательности¹. В ряде случаев повести получают лишь словесное обозначение, подчас с известной претензией, но без каких-либо вытекающих отсюда следствий; так иной раз говорится о «серии» или даже «сюите новелл»². Но обычно из такой констатации не следует более ничего. Обозначение «Повестей Белкина» как цикла остается само по себе, а рассмотрение их идет изолированно, каждой самой по себе, в последовательности, в которой они стоят в печатном тексте. В некоторых случаях делаются случайные, во многом необязательные сопоставления отдельных содержательно-тематических мотивов, и этим все ограничивается.

Можно было бы, наверное, найти приемлемое определение литературного цикла и посмотреть, насколько оно соответствует «Повестям Белкина». Но именно этого и не сделано. Обычно исследователи довольствуются легко поддающейся констатированию очевидности белкинского цикла, без выявления достаточно сложной внутренней системы отношений.

Затронув вопрос о последовательности возникновения, а затем произведенном перемещении «Выстрела» и «Метели» на первые места в общем ряду повестей, мы оказываемся перед необходимостью хотя бы поставить вопрос о творческой логике первоначального движения авторской мысли от «Гробовщика» к «Метели» через «Станционного смотрителя», «Барышню-крестьянку» и «Выстрел» и о художественной необходимости в окончательном завершении целостности цикла, по-новому композиционно оформленного, когда он воспринимается в строгой последовательности, идущей от «Выстрела» и «Метели» к «Барышне-крестьянке» через «Гробовщика» и «Станционного смотрителя».

Предваряя дальнейшее, отметим еще один пушкинский перечень повестей, данный в сноске к разделу «От издателя». Это третий вариант расположения³: на первом месте назван «Смотритель» (не «Станционный», это будет вписано позже Пушкиным). Перед нами рудимент первоначального варианта. «Выстрел», написанный четвертым, выдвинут на второе место, а первый по написанию — «Гробовщик» — сдвинут на третье место.

К сожалению, не сохранилось других свидетельств об авторских соображениях, вызвавших различные перестановки. Однако уже сам факт их существования достаточно красноречив. Общеизвестно, что от перестановки слагаемых сумма не меняется, от перестановки произведений, лишенных внутренних взаимосвязей и хотя бы отдаленного единения, также ничего не изменяется, и потому вряд ли его стал заниматься Пушкин. Чем объясняются произведенные Пушкиным перестановки и окончательное расположение повестей?

Иногда в связи с «Выстрелом» отмечается, что доводом в пользу первого места, отведенного этому произведению, была выигрышность такой композиции, форсированная подача цикла в целом⁴. В иных случаях объяснения обретают и вовсе неубедительный характер: «Выстрел» поставлен на первое место потому, что это произведение (так же как и «Метель», по косвенным свидетельствам) было гораздо раньше во времени задумано автором, чем остальные⁵. Странная неточность проскакивает у Н. Берковского: «Повесть „Выстрел“ написана последней, напечатана первой»⁶. Эту мелочь, почти оговорку, можно было бы и не поминать, не будь за ней невнимания к последовательному единству в цикле. Показателен, думается, и разноречивый в определении количества произведений, входящих в цикл, — пять их или шесть⁷.

В известной мере такие различия, казалось бы, не существенны. Цикл может состоять из любого числа повестей. Но разноречив

в этом случае связан с существенной стороной дела. Он выходит за рамки сугубо количественных моментов и связан с определением самой природы раздела «От издателя», а соответственно его функционирования в совокупности всех повестей в целом, а значит, связан как раз с пониманием самой сути этого целого. Вопрос в том, считать ли раздел «От издателя» самостоятельной повестью или рассматривать его как предисловие к циклу, пусть и мистифицированное, но по композиционно-организующей функции совсем иное, чем остальные повести.

Именно отсюда можно извлечь существенные предпосылки и данные для понимания самих «Повестей». Что нового этим вносится в их прочтение? И, наоборот, как каждая из повестей заставляла по-новому взглянуть на целое, что добавляет к его пониманию?

Отвлечемся поначалу как бы в сторону.

На что прежде всего прореагировала критика и обращено было внимание сразу же при выходе «Повестей»? Уж, конечно же, никак не на то, что эти повести подаются как цикл, как особое замкнутое в себе образование, объединенное общим названием, издательским предуведомлением, введением в корпус самих повестей, общим эпиграфом и т. д. Прежде всего поразила и вызвала скорее негативную, нежели позитивную реакцию традиционность, удивительная, выглядящая (вернее, долженствовавшая выглядеть! — в этом-то и все дело!) чуть ли не как неловкость и беспомощность новичка-прозаика. И это говорилось о Пушкине, ознаменовавшем свои первые шаги смелым безоглядным новаторством поэта-романтика, эпатировавшего традиционные каноны. И, казалось, было над чем задуматься, чтобы не попасть впросак перед писателем явно и нарочито играющим в подавки, делающим ход, заранее провоцирующий ответную реакцию. И тем не менее этот «ход» сделали почти все критики, включая Белинского, а вместе с ним и подавляющее большинство читателей.

Затем не менее броскими оказались почти нарочитая претензия на занимательность, подчеркнутое, чуть ли не навязчивое пародирование всем хорошо знакомых образцов и «модных» литературных канонов, загадочность, непонятность затушеванной фигуры Белкина и, наконец, простота, опять же удивительно утрированная, подчеркнутая, можно сказать, провоцирующая.

Уже в самых первых отзывах отмечается занимательность, анекдотичность, доводимая до фарса, а шутливость — до пародийности, и эта самая простота, причем и то и другое увязывается вместе: «фарсы, затянутые в корсет простоты»⁸ или дается ссылка на общее мнение: многие жалуются, «что содержание сих повестей слишком просто...»⁹.

С тех пор пройдет добрых полтора столетия, и названные качества без особого прояснения будут, варьируясь, повторяться как некоторые аксиомы, не требующие обоснований. Однако стоит призадуматься над этими сквозными «постоянными» для всех «Повестей Белкина».

Итак, простота. Прежде всего под этим можно понимать общий, даже всеобщий знаменатель творчества Пушкина с его предельно устойчивым во времени и в жанровом многообразии характерным для поэта строем, складом и ладом в целом ряде параметров, общим для стиха и прозы. Это стилевой принцип творчества Пушкина, неразрывно связанный с основными постулатами его эстетики и поэтики. Простота в полной мере распространяется и на «Повести Белкина». Но в этом общем своем качестве она еще никак не характеризует их, а тем более особенностей природы прозаического повествования. И, следовательно, в ней не так много специфического, «самобытного» для объединения этого прозаического цикла «под своими знаменами». Но достаточно еще раз вернуться к приведенным высказываниям, чтобы ощутить, что слова Н. Полевого и многих других были непосредственно вызваны особым характером простоты «Повестей Белкина». Можно сказать, простота эта была не только программным, но и в известной мере «циклообразующим» началом, признаком общности, присущим именно данному циклу, определительным и значимым для него¹⁰. Если для одних критиков «Гробовщик», «Метель» настраивались на камертонное звучание, задаваемое «Бесами», то *предельная* простота цикла готова была обернуться чуть ли не бедностью. Но следует вспомнить, что здесь же в Болдино написанный вскоре после «Барышни-крестьянки» «Румяный критик мой» — своеобразное эстетическое кредо, квинтэссенция и апофеоз простоты, с которой и начались «Повести Белкина». Простота на уровне предмета изображения оказывается бытом, повседневностью; на уровне персонажа — «бедным», «маленьким» человеком; на уровне жанрового оформления — физиологической зарисовкой, очерком. Все это предполагает *опрощенный* показ жизни простых людей. В свете господствующей романтической идилизации подчеркнуто контрастное утрирование «нагой прозы» для многих означало обращение к простой жизни.

«Примат простых вещей — закон эстетики Пушкина», — делает вывод Н. Берковский в связи с «Гробовщиком», и это действительно существеннейший момент белкинского повествования. И потому есть основание сказать: «непростое у Пушкина — подчеркнутое как исключение, простое — как норма»¹¹. Позиция вполне определенная и значимая. Она содержит предпосылки для целостного и даже в известной мере ценностного понимания содержательных особенностей замысла.

Простота «Повестей Белкина», конечно, особый и малоизученный феномен, выходящий далеко за рамки первозданности простых вещей и простых людей. В стихе — это простота истины в ее поэтическом эквиваленте, во многом то, что свойственно всему творчеству Пушкина, а в прозе — это простая простота жизни. Простота прозаического повествования, объединяющая цикл белкинских повестей, выходит и выводит читателя далеко из сферы стилистики и языка (в узком смысле слова) и становится «языком» категориальным — речь идет о простоте жизненной

ного, о простоте истинного положения вещей, согласно которому утверждается право «маленького», «простого» человека быть носителем этих истинных сторон жизни и даже бытия. Недостойное быть предметом искусства по прежним канонам получает право представлять истину.

Это как бы истина в самой жизни, это истина самой жизни¹². Это истинность пушкинского демократизма и пушкинского гуманизма, синтез всех этих трех начал. И еще раз обнажается не только литературный аспект пародийности «Повестей Белкина», который был отчетливо виден и постоянно отмечается чуть ли не как главная цель создания цикла. Простота, так же как и пародийный пафос «Повестей Белкина», выводит бесконечно далеко за пределы нужд литературного цеха, а в своей глобальности скорее как раз и ставит вопрос о подлинных нуждах верного, глубокого, истинного осмысления жизни человеческой, отношений мира и человека, смысла жизни, смысла истории, ведущего места во всем этом народной жизни и соответственно отдельной личности — в жизни народной. Пародируется не литература сама по себе, пародируется ограниченное сознание, ложные аспекты отношения его к действительности, запрограммированность сознания посредственного человека, оказывающегося в плену представлений и норм окружающей среды и литературной рутины, так легко становящихся «нормой» и «идеалом», средством для подражания.

Пафос простоты и пародийности как производного от истины и средства ее постижения¹³ получает широкое, в определенном отношении универсальное звучание в фигуре Белкина¹⁴. Этот самый загадочный персонаж повестей и может быть рассмотрен в качестве материализации принципа простоты, доведенного до самопародии. Центральное положение этой фигуры в оформлении целого также было замечено не сразу. Но и потом, когда о Белкине заговорили, он и его «роль» остались проблемой, во многом не решенной.

Белкин все еще воспринимается как призрак, нечто внешнее и малозначительное.

Говоря об особом и универсальном значении простоты и пародийного неприятия антипростоты и псевдосложности, мы пока стремились отметить, что эти стороны произведения могли быть непонятными в своих подлинных параметрах и в подлинном значении, но незамеченными они быть не могли. А их несомненность свидетельствует, что, переходя от повести к повести, эти «свойства» объединяют и скрепляют повести в единство, в систему, «ознаменованную» этими качествами в их значимом, значимо-эквивалентном присутствии. Простота — красноречива, пародийность — жизненно значима, они требуют от произведений известного согласия, вносят в них художественную и концептуальную целостность. Возникает «новый мир», в нем «каждая часть так необходимо вплетается в состав целого создания», что оно имеет, повторим еще раз, печать пушкинской творческой индивидуаль-

ности уже в его поэзии¹⁵, а в прозе, в «Повестях Белкина», обретает дополнительный программно-содержательный аспект. С опорой на него складывается оппозиция двух полуциклов: романтический, возникший в конце работы над «Повестями Белкина», и полуцикл, предвещающий традиции, подчеркнуто «заземленный». Один под знаком «Бесов», другой под знаком «Румяного критика...». В. Узин предлагал выделение полуциклов внутри «Повестей Белкина», исходя во многом из произвольной классификации повестей, а именно: «Выстрел» и «Гробовщик» — как творческое решение проблемы авторского отношения к прошлому, а «Станционный смотритель», «Метель» и «Барышня-крестьянка» — как реализация тревог автора, обращенных к будущему.

Без особого труда можно заметить своеобразную группировку произведений, свидетельствующую о наличии определенного, пусть не отчетливого, но несомненно и композиционного, и стилевого, и смыслового внутреннего подразделения «Повестей Белкина» внутри целого, ими образуемого. Соотнесенность одних между собой и противоположение их другим обращали на себя внимание неоднократно. Наличие определенного структурирования цикла порождало потребность в дифференциации и классификации повестей по тем или другим признакам.

И действительно, несомненна группировка повестей именно по принципу тяготения одних к предельной простоте, других — к более сложной, замысловатой стилевой организации и соответственно их контрастное противопоставление. Неравнозначность тематики, сюжетики, стилевая тональность «Выстрела» и «Метели», с одной стороны, и «Гробовщика» и «Станционного смотрителя» — с другой, очевидны. Даже предварительные наблюдения в этом плане указывают на расположение повестей вокруг каких-то исходно значимых моментов или организующих их центров.

Расставляя повести «по местам» и думая тем самым о восприятии их как некоторого единства, автор вводит в цикл из пяти новелл, собственно говоря, еще одну — шестую, «От издателя». По смыслу и содержанию этот раздел является «деловым» предведением, но, по существу, вполне художественным, содержательным и самостоятельно значимым, дающим импульс для восприятия целого. Введение становится *первым* членом всего цикла. Под личиной делового издательского уведомления за подписью некоего А. П. тут же вводится в форме «документального» жанра письмо ненарядовского помещика. Возникает повесть-парадокс. Посвященная авторству Белкина и Белкину как автору цикла, эта часть, призванная дать «исчерпывающее» представление об авторе повестей, материализовать авторский образ, обобщается его нигилизацией. Белкин обращен в миф, в человека-невидимку, нереальную реальность. И в этом представлении — с рекомендуемым происходит невероятное — превращение в ничто. Перед нами художественный каламбур, шутка, фарс. Афишированная смена масок и нагнетение *qui pro quo* под стать разве что только «Барышне-крестьянке» с ее внезапными трансформациями

и ролями-масками. Посредством обыгрывания функций и жанровых возможностей предисловие обретает самоценную упорядоченность наряду с задачей придания общего статуса циклу, всем входящим в него образованиям. Оно занимает в нем не просто первое место, но и получает ключевое значение, выстраивая шесть повествовательных образований внутри целого, имеющего общее заглавие, общий эпиграф к циклу и внутреннее расчленение на повести-маски («От издателя», «Барышня-крестьянка»), романтические повести-анекдоты («Выстрел», «Метель») и повести-были бытового плана («Гробовщик», «Станционный смотритель»). Причем речь идет не о группировке по сходству, по материалу (что можно сделать в любой антологии даже из рассказов разных авторов), а об определенном функционировании этих образований как семантически значимых. Каждая по отдельности взятая вне совокупности теряет многие содержательные аспекты¹⁶. Здесь возникает многообразная система отношений или соотношений, продуцирующая активно содержательные концептуальные моменты цикла как целого¹⁷.

Художественный цикл — образование такого рода, которое, как отмечалось, опровергает неизбежную арифметическую аксиому. Цикл не является прежде всего механической суммой составляющих его произведений¹⁸. Однако, по обыкновению, все еще рассматривают каждую повесть Пушкина как автономное, самостоятельное и существующее само по себе образование. Они разбираются независимо друг от друга. Настойчиво называя «Повести Белкина» циклом, никто достаточно аргументированно не занимался взаимной последовательностью повестей, вытекающей отсюда логикой и смыслом, обретаемым произведением в зависимости от занимаемого им места, от «взаимодействия» повестей между собой, от их взаимного «отражения» друг в друге. А потому и вступительная часть «От издателя», и образ Белкина пребывают как бы в невесомости. Они существуют сами по себе, не добавляя ничего к смыслу каждого последующего произведения. Даже в тех случаях, когда, начиная с Ап. Григорьева, исследователи обращались к Белкину, проблема эта обращалась в некоторую локально существующую, замкнутую «на себя», а образ Белкина обретал гипертрофированно-абстрактную видимость, как бы «реящую» над конкретикой реальных творений, представляемых от его лица.

2. Часть и целое

Выделяя часть, мы предполагаем наличие целого. Части нет без целого. Чтобы это не оставалось метафорической броской фразой, поясним сказанное. Во-первых, если произведение — часть более крупного образования, то оно необходимое «слово», элемент, без которого обесмысливается «высказывание», в которое оно входит, это, так сказать, часть для целого. Но и целое

существует для части. И поэтому, во-вторых, если произведение, в свою очередь, часть подлинного органического единства, то оно несет на себе и в себе печать общности, т. е. выражает собой какие-то существенные стороны этого большого «космоса». Цикл придает произведению сверх-смыслы и мета-значения. В нем можно видеть продолжение и развитие концептуальных сторон каждого из входящих в него творений. Речь идет как бы о «симфоническом» звучании отдельных «партий». В-третьих, все «родственные» в вышеназванном смысле произведения как бы «прощиты» этим родством, стянуты смысловыми «скрепами». В-четвертых, должны быть соответствующие «скрепы» и на уровнях структурной эквивалентности, мотивы и параметры не только на уровне смысловых аспектов произведений. В этой связи родством отмечены не только близкие по тематике и проблематике вещи, но и произведения-антагонисты, где их «антагонизм» выступает носителем логики циклового целого.

Перечисленные признаки и свойства циклизации прослеживаются и в «Сказках», и в «Маленьких трагедиях», и в «Песнях западных славян». С. Фомичев в докладе «Жанр лирического цикла в творческой эволюции А. С. Пушкина» отметил, что именно у Пушкина, а не у Некрасова или Огарева (вопреки утверждению В. Сапогова — статья КЛЭ) впервые появляется лирический цикл как жанр. Так, в поэзии Пушкина, по Фомичеву, могут быть выделены в качестве циклов: элегии, «Подражание Корану», «Песни о Стеньке Разине», «Песни западных славян», каменноостровские стихотворения¹⁹. В одном случае, пожалуй, можно говорить о цикле как об образовании «слабого» типа, в другом — «сильного». Но «Повести Белкина» принадлежат к циклу «сильного» типа. Они характеризуются еще одним, четвертым и очень показательным признаком — композиционным обрамлением, оформленно закрепленным выражением своей целостности: в названии, в предуведомлении, предшествующем основному корпусу произведений, в особой «позиции», каковой является «комплекс» Белкина, если понимать под этим его двойную роль в цикле и как повествователя, и как персонажа. И, наконец, совсем, казалось бы, малозначительная и все-таки значимая деталь: выделенная при втором издании фраза — «конец повестей И. П. Белкина».

Итак, если перед нами структурированное, как теперь говорят, образование, следовательно, и структурные особенности и их содержательность должны прослеживаться на протяжении цикла, быть его конструктивными и смысловыми образующими факторами.

Так ли это? Или перед нами все-таки пять самостоятельных произведений? И, может быть, не следует искать значимые общности там, где их нет? Остановимся на этой стороне дела, чтобы иметь возможность задуматься о концепции цикла.

И здесь мы сразу же сталкиваемся со многими привходящими моментами сюжетосложения, жанрообразования и другими,

требующими пристального учета, хотя они и выходят за рамки предмета исследования. Во всех случаях жанровая природа «Выстрела» сомнений, пожалуй, ни у кого не вызывала. Все согласны, что мы имеем дело с законченной, классической, можно сказать, по жанровой оформленности новеллой. Атрибуты новеллы присутствуют и в завязке, вводящей сразу в суть дела, и в «заводе» туго закрученной сюжетной пружины, дающей ход последующему захватывающему действию, и в стремительных поворотах интриги, взрывоподобной концовке. «Выстрел» — новелла, так сказать, в чистом виде. Но как быть с тем обстоятельством, о котором мы уже упоминали, говоря о двусоставности этого произведения? О создании его в два этапа и самостоятельности каждой из частей, генетически таким образом обособленных? Может быть, это индивидуальная особенность данного произведения, результат непредсказуемой творческой истории, не зная о которой, нельзя было бы и предположить, что столь целостное творение, написанное «в два приема», имеет не только внешне композиционную двучастную структуру²⁰, но и концептуально двусоставный иерархически необходимый строй. Развивая сказанное, можно столкнуться почти с альтернативной ситуацией. Перед нами одновременно и монолитная, неразложимая на части новелла, «выстроенная» из двух временных отрезков единого сюжета, и, собственно, по написанию явно обособленные самостоятельные творения. «Две главы», обозначила это обстоятельство А. Гукасова. К тому же первая так и была написана, просуществовала чуть больше суток в качестве действительно законченного творения. Повесть завершилась ремаркой: «окончание потеряно». То была новелла о человеке с «одной, но пламенной страстью», превратившейся в *idée fixe* и превратившей человека, всю его жизнь в служение своему эгоцентризму и самолуюбию, возведенным в ранг беспощадности, чуть ли не самоцельной и самоценной.

Вторая часть «Выстрела» возвращает к сюжету первой новеллы и завершает ее. Она позволяет логично начатое первой дуэлью и теперь переосмысленное совершенно в новом свете сделать предпосылкой новой истории. Она может быть воспринята вполне как законченная новелла, не зная мы о существовании первой части. Каждая часть, собственно говоря, самостоятельная цельная «в себе» новелла. Итак, две новеллы — вместе. Искусно составленная диалогия. С этой реальностью необходимо считаться как с фактором, обуславливающим новые качества именно обеих частей в их соотношении и между собой. Но мы оказываемся перед непонятными, противопоставленными «новелле» образованиями, можно сказать неновелльными, выводящими ее как бы в иные измерения, когда обращаемся к фрагменту, связанному с «торможением действия» в средней части, где рассказчик представляется читателю в бездельном деревенском уединении. Это «лишний» эпизод в «прямом» действии новеллы. Впрочем, так же, как и «лишний» эпизод, присутствует в первой части: столкновение Сильвио с молодым поручиком, чуть не приведшее к еще

одной (явно «лишней» в рамках целого) дуэли. Следует ли здесь видеть мелкие изъяны в совершенном творении (и на солнце есть пятна!), или в них — «рудиментарные» задатки для «перехода» от быстрых однособытийных, целеустремленных к развязке образований к многосоставному и достаточно свободному в повествовательных приемах рассказу²¹, наделенному волею стать повестью?

Пушкин, не заботившийся о будущих своих исследователях, не оставил для потомства свидетельств о побуждениях и путях формирования замысла «Повестей Белкина». Неизвестно, когда им стала осознаваться потребность объединения повестей в единый цикл, нельзя сказать с уверенностью ни о хронологической последовательности создания текста «От издателя», ни о соотносительности этого текста с реальным процессом написания «Истории села Горюхина». Наконец, остается под вопросом, почему, формально закрепив «Повести Белкина» как цикл, Пушкин отказался от такого формализованного завершения драматических своих опытов, оставив за скобками канонического текста приходившие ему на ум вариации «драматические изучения» и «маленькие трагедии». Последнее стало достоянием не креативной, но рецептивной эстетики. Нам остается руководствоваться лишь данными объективными. И в этом смысле «Выстрел» — единственный в своем роде. Он несет в себе овеществленно застывшую картину общей концепции оформления повествования в цикле.

Но возьмем на себя смелость утверждать, что работа над «Выстрелом» оказалась решающим моментом в становлении повествовательного цикла. Попробуем под таким углом зрения взглянуть на несомненный сдвиг, даже, может быть, «перелом», происшедший в ходе написания повести, сдвиг, который зафиксирован в построении, в композиции повести, в ее двусоставности. Повесть о дуэли, в которой между выстрелом одного из ее участников и выстрелом другого пролегал добрых пять или шесть лет, оказывается примечательна не этой «рекордной» протяженностью во времени, а тем, что история одной дуэли рассказывает, по существу, о двух дуэлях из трех выстрелов и, кроме того, еще об одной, правда несостоявшейся. И в этой связи многозначителен факт корреляции между этим структурным дифференцированием произведения и его творческой историей.

«Выстрел» написан в два приема — 12 и 14 октября. Причем известно и то обстоятельство, что его первая часть была в день своего написания (т. е. 12) и завершением всей повести. Эта теперешняя первая часть была всей повестью от открывавшей ее фразы: «Мы стояли в местечке***» — и кончая фразой: «Мы простились еще раз, и лошади поскакали». Это была история первой и единственной дуэли, в ней рассказывалось об одном состоявшемся в рамках повести выстреле (графа) и роковом выстреле Сильвио, не прозвучавшем в первом варианте повести, но несомненном в своей мстительной неотвратимости.

Мысль о продолжении возникает после того, как писателем поставлен знак концовки с соответствующим завершению обозначением в конце текста даты написания произведения. А через день на бумагу ложится история второй дуэли Сильвио с графом. Как видим, есть о чем задуматься, и не трудно представить, какая творческая революция происходит за два дня. Одна дуэль превращается в две, а две новеллы составляют единое органически неразложимое целое. С огромной внутренней энергией Пушкин овладевает уже не совсем новеллистическим содержательным материалом, а если все-таки он его делает новеллистическим, то со многими заложенными в нем «почками», готовыми выстрелить самостоятельными побегами во все стороны.

Попробуем «прочитать» обе составляющие части по отдельности, в строгом соответствии с тем, как они возникали.

Новелла первая. В ней торжествует идея мести и эгоцентризм, так сказать, в чистом виде. Эгоизм ради эгонизма, посредством которого «мне», избранному, одному из всех дано «почитать этих всех нулями», тогда как другим не остается иного, как почитать «меня», избранного, за единицу. Это утверждение собственной претензии быть «единицей» любой ценой, не имея другого основания, кроме собственной амбиции, фанаберии, права «эго» (вспомним будущего Раскольникова). Все остальные достоинства человека (храбрость, верность руки или глаза, удаль и т. д.) — лишь условия достижения цели. И при таком подходе цель, разумеется, будет достигнута. На этом можно поставить точку. И таким образом, первая новелла была историей не прерванной, а собственно говоря длящейся дуэли. Достижение превосходства и так очевидно и несомненно, оно утверждено правом по своему усмотрению пустить в ход смертоносное оружие (ведь «искусство, до коего достиг» Сильвио, «было неимоверно», и это знали все). Развязка, таким образом, предопределена, и месть, а не возмездие, претензия на первенство, а не «правда» или хотя бы «право» владеют героем и всей его жизнью, посвященной единственному губительному удовлетворению своей страсти, утрированной до предела. Исчерпаны и сюжетные и психологические ресурсы темы — одной «единственной» мысли, одной единственной задачи, которой посвящена вся жизнь, весь человек.

Нам же, знающим «Выстрел» в том виде, как он есть, теперь невозможно, естественно, представить художественно объемно и значимо повесть в «первозданном» ее варианте.

Новелла вторая написана 14 октября. В соединении с первой, оставшейся без изменений, она продолжает творческую историю произведения. Но при внимательном взгляде новая, самостоятельная, полная неожиданностей история оказывается чуть ли не повтором первой, другим ее вариантом, не слишком-то отличным (при всех внезапных поворотах событий) от первоначальной модели. Это те же самые персонажи, те же характеры, в той же дуэльной ситуации. Продолжение прерванной дуэли оборачивается «новой» дуэлью, в чем-то зеркально ее копируя: опять жеребьев-

ка, опять выстрел графа, снова промах и опять-таки, как и в первый раз, отказ Сильвио от своего законного права на выстрел. Вся схема первой новеллы сохранена и повторена в строгом соответствии с прежней. Ощущение дублирования усилено еще и тем обстоятельством, что и структурно-композиционно вторая новелла почти полный аналог первой (рассказ от первого лица рассказчика плюс рассказ участника дуэли о самой дуэли плюс концовка). Даже в плане поэтики соблюдена эта зеркальность: простреленная картина в новелле второй и красная шапка с кистью и галуном, простреленная на вершок ото лба, в новелле первой.

Итак, две во многом идентичные, по крайней мере параллельные, сюжетно-ситуационные схемы, действия и поступки персонажей. Предыдущая новелла может «не считаться», равно как у героев новеллы «не считается» предыдущая дуэль. И тут, говоря о новелле второй, сделаем двойное допущение: попытаемся вообразить, что не знаем того, что было в первой части (это, естественно, невозможно), и предположим, что сам Пушкин написал сразу «вторую» новеллу, не написав истории первой дуэли, изложенной им 12 октября. Только при таком экспериментальном допущении сказанное здесь будет иметь смысл, который можно предположительно отнести к этому изолированному варианту. И в таком случае *наш* Сильвио (т. е. действующий лишь в пределах пространства второй новеллы) не только встретит в лице графа противника, далеко не столь беззаботно-легкомысленного и в этом смысле не столь «блестящего», живущего напоказ, обремененного мыслью о хрупкости счастья и страхом о близком человеке, но и сам предстанет куда более слабым и неуверенным в себе, чем *тот* Сильвио (из первой, как бы еще не написанной новеллы!). Ибо только как слабость можно оценить чувство человека, ищущего суетного удовлетворения даже не в мстительном торжестве над морально дрогнувшим противником, но готового свою гордыню разменять на мстительную злобу и даже изливающего это чувство на ни в чем не повинную жену графа («а вы, сударь, перестанете ли издеваться над бедной женщиной?»).

Разве это не совершенно другой человек? Он уже не человек успеха, легкого благополучия и первенствования по праву фортуны, но как бы невольно ищущий удовлетворения для злобных судорог подсознательного (что будет потом доминирующим у многих героев Достоевского).

И в этом случае выстрел по картине бесконечно далек от окончательного смысла и значения великодушной развязки, а скорее все, еще бравада подавляемой мстительности, отголосок неизрасходованного армейского буянства, не более. Фигура этого второго Сильвио — «страшно понижается». Парадоксальность предложенной ситуации состоит в том, что Сильвио первой новеллы не «выше», а «ниже», «меньше», чем Сильвио — второй. И вот, «освобождая» «лучшее» от «худшего», мы это «лучшее» не повышаем, а понижаем. Парадоксальность эта — следствие и косвен-

ное указание на невозможность существования новеллы первой без новеллы второй, ибо их смысл искажается, предстает в неверном свете.

Итак, новелла третья, возникающая из столкновения, можно сказать, «наложения» друг на друга близких инвариантных сюжетных линий «двух» как бы обособленных новелл неожиданно складывается в принципиально новое художественное целое с удивительно строго прочерченным по прямой линии движением сюжета.

И Сильвио из маньяка превращается в полную противоположность — в благородного героя, чуть ли не борца за ту же свободу, но понимаемую теперь отнюдь не в измерениях эгоцентризма, а скорее освободительной борьбы, национального возрождения. А граф — первоначально «блистательный счастливец», чуть ли ни «повеса праздный», отмеченный моцартианской беззаботностью, легким отношением ко всему на свете, в том числе к собственной жизни, — превращается (причем в своем собственном изложении, в присутствии графини) в человека, теряющего самообладание, готового посягнуть на Сильвио в нарушение всех дуэльных правил, строгого этикета, стреляя в него повторно. И идеальность «рыцарского поединка», и трезвость простого убийства, слабо камуфлированного ритуалом, отходят в сторону, чтобы дать место куда более серьезной проблематике. Не имея возможности сводить воедино все линии, проделаем это только применительно к одному мотиву, но, правда, достаточно универсальному, а в чем-то и главному. Мотив этот возникает мимоходом, почти незаметно (он выявлен исследователями очень поздно, не исключено, что впервые В. Узиным) и присутствует в словах самого Сильвио: «Что пользы мне... лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит?». Мысль эта заставила Сильвио опустить пистолет. Не минометность настроений и побуждений в смятении и борении, в стрессовой ситуации, а как бы возведение этого смятения и борения чувств и мыслей в обобщенно-логическую формулу. «Что пользы *мне*?» (!) — таков логический скелет формулы, предельно субъективно ориентированной. Она опирается не на внешние, объективные основания реальности или аргументы от лица истины, все это не имеет силы для сознания, замкнутого на себя и потому рассматривающего другого человека и его жизнь не в системе ценностных критериев, но сугубого утилитаризма и пользы. На этой формуле и ситуационно, и мотивационно, и психологически держится первая часть новеллы.

Во второй части «Выстрела» эта идея не возникает, не формулируется ни в плане ее утверждения, ни в плане отрицания. Но, будучи сформулированной в виде постулата, в виде категорического императива психологического толка в начале повести, она продолжает действовать в «снятом виде» и во второй части. Теперь только она «преломлена» в общем событийно-образном строе. Эта формула живет и сохраняет свое значение в реальной ситуации, на которую она была изначально нацелена, но в ходе

событий второй части происходит ее существенное корректирование. Можно сказать, даже смена алгебраического знака перед ней на обратный. Герой убеждается, что можно сказать совершенно обратное сказанному в начале: что пользы мне лишать его жизни, когда он ею дорожит. Собственно говоря, таков вывод новеллы второй.

Итак, перед нами существует тезис (I) и антитезис (II), плюс и минус. И в результате в сшибке этих противоборствующих постулатов и возникает целое — «новелла третья». В ее сложной, противоречивой системе обнаруживается и утверждает себя принципиальная невозможность исходного постулата: не пользой определяется смысл жизни — ни собственной, ни кого-либо другого. И пока это закрыто для Сильвио, он не в силах самоопределился. Собственно говоря, выстрел в картину и есть тот миг, когда приговор идее вынесен, поставлена точка в конце прожитого. Тезис — «*Что пользы мне?*» — теряет свой смысл, свое значение. Выстрел Сильвио знаменует миг озарения.

И тогда возникает концовка новеллы третьей (гибель Сильвио), собственно не имеющая никакого отношения к предшествующему сюжетному содержанию. Безлично-неопределенная фраза («Сказывают, что...») значима прежде всего не фактическим сообщением, но введением новых измерений и смыслов человеческой жизни в историческом контексте, как бы неопределенно при этом ни оставалось значение самого поступка, совершенного то ли по-прежнему импульсивно, то ли наперекор кому-то и чему-то.

Таким образом, терпит крах дьявольский расчет Сильвио, имевший в виду мнение достаточно узкого социального круга и дорожившего им, как это было и в дуэли Онегина с Ленским²².

И заключительный аккорд — микроэпилог повествования: «Сказывают, что Сильвио... предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами». Этот финал несет, собственно говоря, в потенции еще одну нереализованную, но вполне возможную новеллу о Сильвио²³.

Также уже отмечалось, что каждая из маленьких подновелл «Выстрела», в свою очередь, подразделяется отчетливо внутри себя еще на два обособленных компонента. Так, например, вычлениют в «первой главе: 1) рассказ офицера о военной жизни и о столкновении с молодым (поручиком) Сильвио и 2) рассказ Сильвио о первой дуэли с графом» и делят «вторую главу на: 1) рассказ офицера в отставке о деревенско-помещичьей жизни и 2) рассказ графа о второй встрече с Сильвио»²⁴.

Таким образом, перед нами структура и инфраструктура, что позволяет говорить о композиционно-содержательных и смысловых компонентах числом до 4—5. Показательно, что членение фиксируется как раз теми исследователями²⁵, которые тут же говорят о монолитности повести. Но если быть строгим, то вопрос должен стоять так: имеем ли мы монолитное единство на уровне однолинейно выстроенной новеллы как таковой (что невозможно, зная генезис ее — раздельное написание как бы обособленных во

времени частей, структуры которых объединены в определенном смысле задним числом; сделанное ранее и законченное оказалось поставленным в связь с возникшим вновь)?

Сказанное — и это самое интересное — не остается в рамках частного случая в творческой истории отдельно взятой повести. Тут же возникает уверенность в более общей тенденции такого «выстраивания» написанного ранее в цикл. И тем показательнее творческая особенность «Выстрела», в котором повествование обрело три прочные опоры — авторского и персонажного присутствия и присутствия самого повествователя-персонажа, держащего в руках все нити целого. И поэтому следует говорить о «Выстреле» как о «переломном» произведении в образовании цикла. Потенциальные процессы внутри одной повести выходят наружу и проявляются в потребности целостностной организации всех повестей, в «самоорганизации» цикла.

Дойдя до «Выстрела», Пушкин ощутил необходимость внутренней «обратной» организации не только данной повести, но и написанного ранее в едином структурно-смысловом виде. И опять же, как в «Выстреле», он выстраивал эту целостность, не меняя, по существу, ничего в том, что уже было написано.

Показательно, что «Выстрел» — диптих из новелл, составляющих неразложимое единство. И в этом своем свойстве он бросает дополнительный свет на структуру всех повестей. Однако нечто подобное наблюдается во всех остальных повестях. В самом деле, «Метель» («роман» Владимира Николаевича и «роман» Бурмина), «Станционный смотритель» (события на почтовой станции и петербургская история Вырина), «Барышня-крестьянка» (история влюбленных до примирения их отцов и после) и даже «Гробовщик» (явь и сон) — все они демонстрируют несомненную и очевидную двусоставность, ясно обозначенную и в сюжете и в композиции. Наиболее сложно эта двусоставность намечена в начальной по написанию повести («Гробовщик»), а затем уже виртуозно использована в «Выстреле». Мы имеем дело с некоторой большей общностью, нежели силы сцепления внутри отдельного произведения.

Во всех повестях разрозненное становится единым, а единство, возникающее как бы спонтанно, распространяется на предшествующее как объединяющее его начало. Так, например, в «Гробовщике» первая часть сообщает о том, что было с Адрианом в действительности по приезде на новое местожительство, но действие идет без остановок, «подряд». Все исследователи отмечают отсутствие перехода между фразой: «С этим словом гробовщик отправился на кровать и вскоре захрапел» — и следующей: «На дворе еще было темно, как Адриана разбудили. Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь, и нарочный от ее приказчика прискакал к Адриану...». В повествовании не обозначена граница между явью и сном. Закончившись в одном измерении, действие продолжается в другом без всякого преломления на грани между двумя средами.

О том, что именно с абзаца, где зафиксировано: «На дворе было еще темно», — начинается сон (и кончается фактическая часть событий), мы узнаем лишь вместе с самим Адрианом в финале повести. Кажется, что единая цепь событий внезапно распадается при словах работницы: «Что ты, батюшка? не с ума ли спятил... Какие были вчера похороны? Ты целый день пировал у немца, воротился пьян, завалился в постелю, да и спал до сего часа...».

Грань между сном и явью многими исследователями не замечалась или игнорировалась в силу ее ненужности для тех интерпретаций, которые «накладывались» на повесть в качестве готовых смысловых эталонов. Так, например, возникает даже термин «двух явей». При таком определении повествовательной структуры снимается вопрос о сновидении в художественной его функции. Сон оказывается фикцией, условностью, «приемом». С его помощью вводится та же самая повседневная действительность. Происходящее во сне действительно столь же достоверно и жизненно, как и наяву. Можно даже сказать, что оно еще более реально, чем изображаемое «наяву» в первой части повести. Проблемы границы между первой частью повествования и второй, завершающей частью — лишь еще одна условность в раскрытии единого содержания жизни «отважного» негодяя²⁶.

Если принять границу между сном и явью за несуществующую, это, таким образом, снимет почти целиком и проблему повествования. Оно сводится к «игре с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает ее...»²⁷. Примерно тот же результат следует, если «фантастический сюжет в последних строчках начисто снимается мотивировкой сном»²⁸.

И только в самое последнее время проблема грани между двумя планами «бывшего» и «небывшего» и семантика этого незаметного, но тем не менее реально в поэтике зафиксированного и выраженного перехода стали предметом пристального внимания исследователей (Н. Петрунина, С. Бочаров). Глубинную грань между «двумя средами» на уровне лингвистической поэтики намечает Ю. Манн²⁹.

Обращение к этой стороне «Гробовщика» потребовалось для того, чтобы убедиться, что и это по объему предельно малое повествовательное образование (если не считать «От издателя») нарочито слитно построенное, с призрачно неуловимой фактурой подразделения на части, тем не менее оказывается двучастным. Причем такая двучастность особенно тонко «обыграна» Пушкиным и использована для максимального «выхода» содержательных, смысловых потенций повествования.

И если «Гробовщик» только в последнее время перестает быть скрытым для изучения, то происходит это потому, что исследователи почувствовали проходящую между разными частями повествования границу, насыщенную смысловой активностью и особой художественной семантикой. Пока же приведенные со-

ображения достаточны, чтобы сказать, что пять повестей построены по одному типу. Они могут быть сведены к общей модели, и модели более сложной, чем $m+n$. Обоснованная здесь двучастность каждой из повестей — лишь первая предпосылка для более дифференцированного рассмотрения этих двух составляющих.

Так, например, внутри сна «Гробовщика» мы имеем более дробные подразделения. Первая часть повествования распадается на две получасти: 1) переезд Прохорова и приглашение Шульца (первый день), затем 2) пирушка у Шульца и обида Прохорова на «бусурманов» за свое ремесло и своих «клиентов» (второй день). И две получасти в разделе сна: 1) похороны купчихи Трюхиной и 2) явление мертвецов, клиентов Прохорова к нему на квартиру и ссора с ними. Сон правдоподобный настолько, что он неотделим как бы от яви, и сон фантазмагорический. И сверх этого концовка — пробуждение Адрияна и разговор с работницей. В условном виде эту композиционную схему можно было бы передать следующим образом: $2m+2n+1$.

Поразительно, что подобная «формула» идеально совпадает с тем, что было сказано о «Выстреле», состоящем из двух получастей первой новеллы, двух получастей второй и концовки³⁰. Внимательный анализ позволяет утверждать, что именно таким образом построены все пять повестей цикла. Может создаться впечатление, что мы занялись некоторыми достаточно формальными выкладками, уйдя далеко от предмета разговора. Но это не так. Создания Пушкина «с ладонь величиной» дают не предельно узкую, едва ли компенсируемую внутренним напряжением «полоску жизни» в судьбах людских, но предельно широкий спектр жизни, увиденной глазами человека, «числящегося по России»³¹.

Если новелла дает средоточие рассказа на острие (witz) эффектной концовки³², если «случай» — главный герой повествования, то многосоставность «Повестей Белкина» — не формальный прием, а выход за рамки случая, события как героя повествования и переход к показу жизни во многих случаях или всей (!) жизни персонажей как особого случая, и в этом и лишь в этом смысле повести Белкина — новеллы. В остальном они тяготеют к охвату происходящего на широком сюжетном просторе. В русской литературе XIX в. новеллу теснит очерк. У Пушкина в «Гробовщике» физиологический очерк, прикидываясь новеллой, по своему характеру, по направленности тяготеет к жизнеописанию³³.

Как тут не сказать еще раз о совершенно не новеллистическом, по существу, окончании «Выстрела», где концовка не носит характера развязки узлов повествования, а дает затянутый в узел целый эпизод из жизни героя, эпизод, способный стать самостоятельной новеллой. Тем самым «Выстрел» обладает скорее эпическим, нежели новеллистическим «зарядом». Развязка придает *открытость* «маленькой повести». Открытостью повести Пушкина и отличаются от новеллистического структурирования

и новеллистической содержательности. Самая строгая по форме повесть-новелла оканчивается самым *не новеллистическим* способом. Фраза-концовка предвосхищает тематику и проблематику «Капитанской дочки», она, можно сказать, под стать ей, с переплетением исторического и вымышленного в судьбах героя. Из ситуации истории одной дуэли мы переброшены как бы в ситуацию жизненной судьбы Сильвио, уже не связанной, казалось бы, со всем тем, что происходило раньше, и включены в исторические события, по-видимости не имеющие отношения к происходящему в самой повести: «случай» переходит в «течение» жизни, а новелла — в маленькую повесть.

Концовка-парадокс опрокидывает незыблемые каноны новеллы как таковой. Может быть, это исключение, ведь это всего одна фраза. Но и «Гробовщик», произведение с классической новеллистической концовкой-развязкой, подводящей итог страшной фантазмагории и снимающей ее с повестки дня, по сути дела, во многом связан с моделью концовки «Барышни-крестьянки» (фраза работницы Адрияна чем-то сродни междометию Муромского). Повествователь не завершает внутри себя рассказанную историю, а, опираясь на имеющиеся в ней намеки и подтекст (о чем еще пойдет речь), напротив, как в «Выстреле», размыкает смысл повести — содержание каждой из них выходит за рамки данного в новелле. В идеальном устремлении их «параметры» соотносимы с пушкинской направленностью к державинскому космизму, а именно отношение человеческой жизни и смерти к бытийности. И в этой связи — парадоксальность профессии и ремесла Прохорова, как бы ставящие его по ту сторону этой проблематики. И то, что от века присуще ролевому сознанию «мрачного гробокопателя», чуждого мажорному восприятию мира, переходит вдруг в нечаянную солнечную радость. И, наконец, возникает та эмоция, которой не было в завязке повести, когда она могла заявить о себе и по сюжету, и психологически. Но тогда она была бы следствием грубо материальных, вещно-утилитарных побуждений, даже корысти. Теперь у нее иное происхождение, в чем-то вопреки заземленности на конкретную ситуацию, она сигнализирует от онтологических прав радости («Да здравствует солнце, да скроется тьма!»). Возникает особая, финальная, эпилоговая антитональность, выводящая за рамки бессобытийного течения жизни.

О том, что эпилог в «Станционном смотрителе» включает «в свернутом виде» жизненную судьбу героини и дает представление о ее превращении из «бедной Дуни» в «добрую барыню», а также вовлекает в свою орбиту рассказчика и тем создает «кольцевую» композицию целого, охватывающего опять-таки целое жизни и целую жизнь персонажей и повествователя, от лица которого идет рассказ о смотрителе и его дочери, — говорить не приходится. Из оставшихся двух повестей — «Метель» и «Барышня-крестьянка» — только в первой из них финальный аккорд, пожалуй, выдержан в духе поэтики классической новеллы. Все раз-

решается во фразе-концовке: «Бурмин побледнел... и бросился к ее ногам...». Но сама повесть по характерам и охвату жизненного пространства приближается к «Станционному зрителю». По личностным и жизненным коллизиям, переплетенным с историческими реалиями 1812 года, она ближе всего подходит к микророманному образованию³⁴.

И тем не менее, как у Пушкина бывает на каждом шагу, чем ближе мы к цели, тем дальше, по сути дела, находимся от нее. Так и броская сцена-развязка с репликой Муромского под занавес в «Барышне-крестьянке». Хотя, казалось бы, все вполне прояснено и поставлено на свои места — и непосредственно переданной последней встречей Алексея с Лизой, которую он еще в беспамятстве продолжает называть Акулиной, и репликой Муромского, которой и дано обозначение общей развязки. Правда, реплика Муромского — еще не «последняя истина». За ней следует еще одна фраза. И фраза эта неожиданно как бы опять все меняет: «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку». Не правда ли, неожиданно и странно говорить здесь о «развязке» после развязки? Лишняя фраза у Пушкина, у которого не только нет лишнего слова, а скорее, нехватка слов необходимейших?

Пока скажем, что это «вмешательство» извне есть возвращение к «голосу» повествователя, уже прозвучавшему в начале повести. Возникает кольцо, композиционный охват начала и конца. Прием известный, конечно, в циклах «обрамленных новелл» (типа «Декамерона»), но в «Повестях» — обрамленное повествование возникает при отсутствующем повествователе. Еще один парадокс. О субъекте рассказывания той или иной повести упомянуто в подстрочном примечании в разделе «От издателя»: «В самом деле, в рукописи г. Белкина над каждой повестью рукою автора надписано: слышано мною от *такой-то особы...*». И далее: «Выписываем для любопытных изыскателей: *Смотритель* рассказан был ему титулярным советником А. Г. Н., *Выстрел* подполковником И. Л. П., *Гробовщик* приказчиком Б. В., *Метель* и *Барышня* девицею К. И. Т.». И вновь — диссонанс. В повествовательной структуре «Барышни-крестьянки» «голоса» этой рассказчицы обнаружить невозможно. Собственно, наличие этих рассказчиков-посредников еще проблематичнее, чем сама фигура Белкина. Как, например, явствует из субъектно-повествовательных вкраплений («если бы слушался я одной своей охоты, то... стал бы описывать»), перед нами повествователь, а не повествовательница и, следовательно, финальная фраза принадлежит не рассказчику-посреднику и возможному персонажу повествования, как это бывает в рассказываемых историях от лица реального рассказчика, вступающего в определенные отношения со своими слушателями или другими рассказчиками, но является репликой безымянного (назовем пока так) повествователя.

Таким образом, в «сказочках» Белкина «запрятаны» большие секреты маленьких повестей, и в частности микророманные пред-

посылки, полиструктурные узлы, потенции многоголосия, не моно-, а полиповествования. А героем этого акта выступает в событии как в капле росы вся жизнь, по крайней мере, круг событий, так или иначе распространяющийся на всю жизнь, проливающий свет не столько на то, что произошло, сколько на то, как складывается судьба человека, как протекает его жизнь, откуда и куда он движется. Так, например, «Выстрел», самый «краткосрочный» по реально-событийно зафиксированному в нем времени, т. е. по времени двух изображенных в нем дуэлей, по времени рассказа о них охватывает, однако, по существу, срок в добрых полтора десятилетия (по подсчетам Л. Гроссмана, от 1806—1808 г. до 1822 г.), который не вынесен за рамки реальности повествования, а, напротив, чрезвычайно обстоятельно и органично монтируется со временем относительно короткого рассказа Сильвио и рассказа графа, а эпилог выносит действие еще дальше, создавая отнюдь не новеллистический хронотоп³⁵. Но главное при этом — не сводимость жизни человека к «событию», а, напротив, выведение ее из сферы означенного события. Интерес представляет то, что ведет за пределы происшедших событий, предполагает последовательность их, размыкает рассказываемое в жизненную последовательность, т. е. имеет в виду целое жизни. Вот отличительная сквозная, не формообразующая лишь, а глубинно-содержательная циклообразующая энергия «Повестей», энергия повествования.

3. Затекстовое утверждение («От издателя»)

В отличие от классицизма, стремившегося запечатлеть присутствие главного для него в весомых и объемных средствах поэтики, а также в отличие от романтизма, который для выражения невыразимого, потустороннего и в этом смысле «отсутствующего» тратил почти всю творческую энергию, а главное, наличное «пространство», Пушкин вводит в произведение как бы наглядную фиксацию *неприсутствия* того, о чем в данном случае может идти речь. Текстом фиксируется отсутствие предмета разговора. Это фиксация всегда существенного для жизни, но не присутствующего в художественном мире, как бы не имеющего места в нем, но оттого еще более значимого, как долженствующего быть. В поэтике Пушкина присутствует значимое, подчеркнутое своим отсутствием, умолчанием в тексте. Отсюда и напрашивается обозначение этого феномена как «негативного» утверждения. Чтобы сделать подобный оксюморон более приемлемым, скажем лучше — *негативное определение*, по своей природе оно близко тому, что в геометрии принято называть доказательством от обратного.

В классицизме добродетель потому и «торжествует», а порок бывает «наказан», что по поэтике рационализма без наличия этого в произведении как данности эти атрибуты будут как бы отсутствовать в мире ноуменов. Проще говоря, утверждается и

изображается сущим недоступное непосредственному восприятию, но так или иначе оно требует своего обозначения и имеет право претендовать на внимание к себе. Романтизм, выступая антагонистом классицизма, собственно говоря, оказался в этом вопросе в одной плоскости с ним, стремясь наделить лишенное наглядного, а подчас и действительного существования художественным бытием.

Пушкин решил вопрос парадоксально иначе. Он как бы говорит: а что, если то, чего «нет», нет именно в данном художественном мире, — важнее и значимее того, что «есть»? Значит, сам факт отсутствия того, что должно присутствовать, быть лицом, а не маской, человеком, а не фикцией, реальностью, а не мнимой величиной, доказывает значимость отсутствующего «здесь» и «сейчас», но «сущего» именно тем, что жизнь без этого — не жизнь.

Ведь подчас само наличное присутствие может быть неполноценным и ущербным, а отсутствие идеального — совсем еще не обязательно ущербность этого идеала, а подчас даже и, наоборот, результат его высокой истинности. Именно для художественных средств обозначения и осмысления того, чего нет, но так или иначе существует или должно существовать, мы и применим обозначение негативного определения, в самом тексте означенного минус-приема³⁶.

Возникновение этого сложного понятия в начале раздела, а не в качестве вывода может вызвать некоторую настороженность, но все-таки целесообразнее сразу постулировать положение об этом свойстве белкинского цикла. Иначе невозможно разобраться в наиболее, быть может, существенных сторонах его.

Концептуальное содержание у Пушкина возникает даже не как некоторое подобие барельефного образа в ваянии, а как *антибарельеф* — воссоздание «выбиранием» объемов изображаемого из поверхности исходного материала. Так и в белкинском цикле значимое не выдвинуто во вне, а как бы убрано «внутри» повествуемого. Другими словами, это не «выпячивание», подчеркивание существенного в общем смысловом содержании, не формулирование «мыслей и мыслей» как определенного позитивно утверждающего вывода, как философско-логически сформулированной квинтэссенции повествования, а, наоборот, подведение к выводам всей совокупностью целого и красноречием умолчания, художественного паузирования, красноречивого, кричащего пропуска того, к чему мы подведены всем существом повествования. Это не длинные монологи с солидной дозой риторики и не описания в классицизме, где все сведения, вся информация, ситуация, фактография, прошлое, предпосылки происходящего и внутренние движения души, эмоциональные импульсы — все претерпевает словесную трансформацию. У Пушкина его «нагая проза» несет в себе минимум того, что необходимо и достаточно. Самим строем цикла как целого необходимо-сущее дано в таком предельном лаконизме, в такой концентрации, что умолчание (минус-

прием) при этом оказывается особым знаково-смысловым выражением сути дела, далеко выходящей за рамки словесно-текстового закрепления содержания³⁷.

Универсальное в поэтике пушкинской прозы свойство — не называть, а умалчивать. И не «слово» несет определенную семантику, смысловую нагрузку, а его отсутствие, «умолчание»³⁸. Это, так сказать, подоснова, один из центральных моментов позитивного по смыслу и объемного по возможностям овладения чуть ли не романным содержанием — оно и входит в мир пушкинской прозы во многом не как «наличное бытие» (но и не как запредельность), а как сущее, которого нет в наличии *здесь и сейчас*, так что в цикле «маленьких» повестей словно бы «вызревает» эпическое панорамирование русской жизни 1812—1820 гг.³⁹.

И хотя сама сущность «антибарельефного» изображения как ведущего принципа организации образного содержания совершенно не изучена применительно к «Повестям», но следствия и проявления этого принципа сразу же бросаются в глаза. Не случайно эта сторона вопроса давала о себе знать во многих дискуссиях о самом главном, о Белкине, о «парадоксе Белкина».

Спор о Белкине и полярные утверждения по этому поводу имели под собой более чем весомые основания. Более того, они были резонны именно потому, что Белкин *присутствует-отсутствуя* в собственных своих «Повестях». И тем самым с максимальной наглядностью демонстрирует продуктивность и значимость минус-приема, или негативного утверждения. Обратимся к вводной повести белкинского цикла, названной нарочито деловито «От издателя». Первой по порядку, шестой по своему окончательному осуществлению в цикле⁴⁰. Первое законченное прозаическое творение Пушкина связано не только с именем Белкина как его мнимого автора цикла, но и как прямого персонажа вводной части, имеющей все основания считаться шестой повестью. В ней, вошедшей в цикл под названием «От издателя», и демонстрирует себя продуктивность минус-приема. Происходит введение (под стать мнимому автору) персонажа-повествователя, в крайнем случае реального «пересказчика» рассказанных ему историй. Огромное значение в этой связи имело бы прояснение истории создания предисловия в его соотношении с «Историей села Горюхина», а затем с поэтапным формированием всего цикла. По крайней мере, есть основания видеть глубинные взаимосвязи «Повестей» и «Истории».

Белкин как персонаж возник именно в «Истории», но не сразу предстал Пушкину в качестве многоликого то присутствующего, то отсутствующего субъекта повествования, способного объединить «Повести». Но, как бы то ни было, именно он, Белкин, стал универсальным воплощением чрезвычайно содержательного, хотя и произвольно возникшего открытия: *обозначение сущего через отсутствующее*. В нем с особой полнотой выявилось совершенно особое качество пушкинского образного мышления. Возникновение этой фигуры не связано с появлением первых бол-

динских повестей и их персонажей. По крайней мере, «Гробовщик» с его лавкой на Никитской не дает достаточных предпосылок для соединения и сюжета, и темы, и хронотопа этого рассказа ни с опорными моментами «Истории», ни с «реалиями» отпочковавшейся от нее личности Белкина, целиком тяготеющего к деревенскому хронотопу «Истории». Белкинские повести начинают складываться до того, как происходит оформление образа субъекта повествования в них. Возникнув «положительно» как персонаж и участник событий, летописец-хроникер в «Истории», Белкин «негативно», через минус-прием начинает функционировать в «Повестях». В тексте «От издателя» дается не образ Белкина, как обычно утверждают те, кто пишет о нем в связи с «Повестями», а всего лишь обозначение его наличия (равнозначного его отсутствию). Тем самым обозначена и ключевая роль минус-приема для понимания цикла.

В самом деле, прибегая отчасти к мистификации или руководствуясь гораздо более серьезным замыслом, «издатель» — А. П. заинтересован прежде всего представить читателю того, о ком идет речь, заставив в него поверить как в несомненно существующую личность, в мнимого автора, от лица которого так или иначе идет повествование. И читатель, получив самые незначительные данные для суждения об этой личности, будет исходить из этих представлений при чтении самих повестей. Поэтика и функционирование такого рода жанра предисловия, рассчитанного на то, чтобы «образ автора» способствовал пониманию следующих далее произведений, а они, эти произведения, в свою очередь, способствовали осмыслению этого «образа», получили апробацию и оправдали себя, например, в романах Вальтера Скотта⁴¹.

Но, обратившись к тексту «От издателя» и читая фразу за фразой, читатель встречается с заверениями об отсутствии каких-либо содержательных материалов для создания определенного образа автора. Вся энергия предисловия, его текстовая избыточность направлены не на накопление позитивных знаний о Белкине, а на отрицание их наличия и на отрицание какой-либо возможности их получения не только в настоящем, но и в будущем, ибо от ближайшей и единственной родственницы Белкина, «к сожалению ей невозможно было нам доставить никакого о нем известия, ибо покойник вовсе не был ей знаком».

Трудно представимо большое нагнетение негативно-отрицательных моментов на всех уровнях (бытийном — «покойник», жизненном — «не знаком», модальном — «к сожалению», «невозможно», «вовсе», «никакого»). И все это в одной фразе. Вряд ли возможно даже вообразить, сколь гипертрофированно условным должен был быть этот прием для Пушкина при его абсолютной стилевой уравнищенности. После падения в пропасть незнания читатель, однако, как бы начинает обретать надежду, ибо далее речь заходит о «соседе» и «друге» Ивана Петровича Белкина и о получении необходимых сведений об авторе. Идет подтверждение

получения «желаемого» ответа, «драгоценного (!) памятника», дающего «весьма достаточное (!) биографическое известие». И затем по всем правилам очерковой документалистики или, вернее, художественности эпистолярного жанра приводится в подлинном виде текст письма. В нем воссоздается законченный образ самого автора письма, становящегося тем самым и первым персонажем цикла. А далее — вторым, едва намеченным персонажем — из письма возникает протагонист автора письма, но именно — едва. Он лишь наиболее выпукло оттеняет горюхинско-непарадовскую жизнь и нравы. Образ Белкина транспонирован таким способом, чтобы «обратным светом» еще раз, еще выпуклее высветить мир пишущего письмо, а не самого Белкина.

О Белкине как сочинителе мы не узнаем ровным счетом ничего, кроме присущего всем и каждому: люди в определенное время рождаются, в определенном месте проводят жизнь и в определенное время умирают. И, следовательно, после прочтения письма белкинского соседа мы остаемся в абсолютном неведении. Мы не узнаем, кто же такой Белкин, но можем убедиться в полной его неприспособленности написать те повести, автором которых он означен.

Автор письма с готовностью спешит сообщить «все» о своем «искреннем друге и соседе», намерен удовлетворить наше любопытство «подробными известиями» о службе, домашних обстоятельствах Белкина, о целом ряде анекдотических случаев из его повседневной жизни, которые, как и пропущенный (!) анекдот о целомудрии Белкина, не раскрывают образ Белкина, а «закрывают» его, делают мифом, некоторым олицетворением человеческого *несуществования*. Можно сказать, перед нами негативное определение, минус-прием в чистом виде, в своем абсолютном выражении. Мы почти ничего стоящего не узнаем о Белкине, но получаем более чем отчетливое представление об авторе письма, словно он интереснее, чем тот, кому это письмо посвящено. Правда, при этом мы не узнаем, как зовут нашего нового знакомого, и не можем его иначе именовать, нежели как «ненапародовский помещик». А сам он в заключение письма «всепокорнейше» просит «никак имени моего не упоминать», как бы, в свою очередь, растворяясь в небытии. Нигилицией всякого положительного содержания и завершается предисловие с присовокуплением от А. П., что «публика оценит... искренность и добродушие» полученных сведений.

Итак, не столько Белкин как определенная реалья, соответствующая его роли автора повестей, сколько минус-прием становится «предметом» повествования, и благодаря этому проявляется реальная художественная диалектика пушкинского текста: конкретно означенного и остающегося за текстом, но факт этого отсутствия фиксируется.

Вот примером оптимального варианта реализации минус-приема может служить «пропущенный анекдот» в письме («мы не помещаем, полагая его излишним»). В черновой редакции

имелось еще одно место: «(здесь выпущен довольно длинный отрывок из одной пространной рукописи)»⁴². Все это обретает особое знаковое наполнение. Становится знаковой системой в рандант к пропущенным строкам в «Евгении Онегине».

Преломляясь и обретая новые смыслы и содержательные аспекты, нечто похожее имеет место и в других случаях, связанных с гробовщиком, смотрителем, отчасти с Лизой — Бетси — Акулиной, Владимиром Николаевичем, исчезающим в первой части повествования, и с Бурминым, появляющимся во второй части. Речь идет, разумеется, не столько о фабульных «пропусках-паузах» и «превращениях», разрывах и преемственности, сколько о репрезентации смысла происходящего, за которой (т. е. репрезентацией) по-своему присутствует всеобъемлющее концептуальное вопрошение: *быть или не быть*.

Что касается Белкина, то, исчезая как личность, он становится повествователем-протеем, передавая *свое — другому*, он готов сам превратиться в персонаж, о котором рассказывает этот другой. Другими словами, диалектика белкинского начала и как фикции, и как художественной реальности, постулированной уже в самом названии цикла, в наличии «шестой повести», персонажно-фиксирующей эту реальность, пожалуй, одно из ведущих начал, творческих постулатов, не только позволивших организовать целостность цикла, но и (кто знает?), может быть, послуживших исходной точкой для создания первого заверщенного прозаического творения, так долго не дававшегося в руки. Но так или иначе именно амбивалентное *присутствие-отсутствие* Белкина, его репрезентация и его нигилизация становятся необходимейшим моментом закрепления концептуального содержания и во вступительной части, а затем и применительно ко всему циклу.

Вместе с тем *затекстовое* содержание, реализованное в Белкине, повторим еще раз, отнюдь им не ограничивается, а охватывает значительно больший диапазон, наделено универсализмом и художественной инерцией, способной резонансно объединить всю многоплановость событий, характеров, тем цикла. Однако, прежде чем говорить о содержательных сторонах этих параметров пушкинского мира, необходимо дать ясное представление об их закреплённости в определенных «носителях» этого содержания. Следует сказать о том, что такого рода диалектика присутствия-отсутствия или плюса-минуса в данном оформлении характерна для пушкинского мира, поддерживает его «своды» и не может быть перенесена в другое творение.

В любом другом творении он будет организован иначе и по другому станет функционировать. Главное, что для нас здесь и существенно, что таким способом обозначается отсутствие чего-то весьма значимого, отсутствие того, что должно быть, должно присутствовать и на уровне фактографическом, и на уровне ментальном, и может быть реализовано всевозможными средствами и способами. На уровне событийном это может быть самозванство, переодевания, явление и исчезновение золотого петушка и

шамаханской царицы, явление статуи Командора, которая как образ-концепт далеко отстоит от смыслового поля, которому она служит в системе образов маленькой трагедии. Так, за отсутствующим, неявленным или явленным негативно, как *иное*, а подчас противоположное выявленному, стоит настоящее и подлинное.

Вот почему то, что большинством современников Пушкина оценивалось как несерьезное, призрачное, игровое, карнавальное посредством минус-приема, посредством «затекста», в конечном счете служило максимальному присутствию и утверждению позитивного концептуального пушкинского содержания.

Как раз там, где у Пушкина обнаруживалось, по уверениям Булгарина, отсутствие идей, скрывалась универсальная концепция мира и человека. Она высказывала себя и через это видимое отсутствие «позитивистских» «прагматических» идей, которых от Пушкина ждали с нетерпением многие — и друзья его (Рылеев, Бестужев), и недруги. Последние, в частности, ожидали обнаружить в новых пушкинских творениях отступление от «прежних песен», а «отсутствием» ожидаемого демонстрировалось присутствие глубочайшего понимания сущностных сил, конфликтов, противоречий бытия⁴³. Так, например, пушкинская защита аристократизма, отталкивавшая и Булгарина, и Белинского, была утверждением в его творчестве истинного демократизма (Езерский, Белкин и т. д.), так же как борьба за «истинный романтизм» была борьбой за реализм. Этот механизм, по-пушкински нигде не явленный обнаженно, тем не менее прокладывает себе дорогу как некое универсальное качество. Там, где нам в художественном мире Пушкина дана натуральность, ищи фантастику («Гробовщик»), а там, где все, казалось бы, вертится вокруг метафизики, а может быть, и мистики, поднимаются и ставятся самые жизненные, а подчас и самые прозаические, а то и бытовые проблемы и коллизии («Пиковая дама»).

И потому в качестве одного из таких приемов-скреп, получающего статус «постоянно-действующего» в цикле фактора, и должен быть рассмотрен также и намеченный нами минус-прием, статус «затекстового» содержания. Оно обладает огромной действенной силой и функционирует предельно интенсивно на всех содержательных и текстовых уровнях.

В том числе и на уровне эпитафий, столь весомых в поэтике Пушкина. Прежде всего задержим внимание на изречении игумена Святогорского монастыря, предполагавшемся в качестве общего эпитафия к циклу: «а вот то *будет*, что и нас *не будет*». Трудно установить, какие причины заставили Пушкина отказаться в окончательной редакции от него. Вполне допустимо, что к тому были внелитературные соображения. Но не учитывать сегодня при прослеживании общих линий цикла глубинно-содержательный смысл этого изречения невозможно. «Счастливые» развязки цикла, о которых так часто писали, ничего не меняют по существу. Они только подтверждение достаточной стабильности жизненного уклада, где наличие перемен — лишь средство выра-

жения отсутствия каких-либо коренных изменений⁴⁶. Слова игумена Святогорского монастыря несли огромный смысл, но смысл двузначный, как всякое диалектическое отрицание, тем более взятое в качестве художественного овеществления негативного определения. Этот эпитаф обретал именно смысл отрицания сущего и утверждения отрицаемого одновременно.

Может быть, эта амбивалентность существования и уничтожения с переходом в безысходность и помешала включению эпитафа в окончательный текст. Но негативное утверждение несовместимо с амбивалентностью как бы спонтанной, и потому уравнивающей бытийность и небытийность⁴⁸. Минус-прием не должен уравнивать то, что выдается за наличность с тем, что этим наличием скрывается. Белкин, конечно же, *реальный* персонаж, хотя и воссозданный в кривом зеркале своего ненарадовского соседа. Он «фантом» в негативной своей воссозданности. Но он — позитивная реальность как повествователь, как негативное утверждение подлинных ценностей, как негатив, на котором незадачливый, простак — выражение подлинного. И в этом качестве он истинен и подлинен, а *неистинен* ненарадовский помещик, пишущий о Белкине.

Эта несовместимость Белкина-персонажа и Белкина-автора проступает в эпитафе из Фонвизина, вошедшем в текст повестей в качестве общего эпитафа к ним. Здесь «кажет» себя то, чего нет, утверждается должное через указание на его отсутствие, происходит как бы удвоенное утверждение того, о чем прямо не говорится. Правда, отсюда же и трудность интерпретации подобной категории. Отсюда и вся острота дискуссии о Белкине⁴⁹.

Вернемся к эпитафу из Фонвизина:

«Г-жа Простакова

То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник.

Скотиин

Митрофан по мне».

И внизу указан источник — *Недоросль*.

Принимая наличие этого эпитафа в прямом (даже прямолинейном) смысле, то как прямую отсылку читателя к Митрофану Фонвизина, многие ставят знак равенства и соединяют напрямую Митрофана и Белкина⁴⁷. При таком отождествлении одновременно обесмысливаются оба произведения: если мнимый автор повестей тождествен Митрофану, то о них и нельзя иначе сказать, как о безделицах, а то, как иногда говорилось, о пустых безделках-историях. Если, наоборот, Митрофан равен Белкину, то ставится под сомнение действительность сатирического пафоса «Недоросля». Он снимается аморфной теплотой Белкина. Однако, если не брать во внимание означенные истолкования эпитафа, возникает трудность другого рода: зачем он в таком случае нужен?

Ударным, ключевым в эпитафе является, видимо, все-таки слово: *истории*. Оно в этом тексте шаржировано, окарикатурено, вокруг него идет словесно-полемическая «игра» говорящих: Митрофан уравнен со Скотиным через отношение к «исто-

риям». А обращение их в сказочки и побасенки митрофановско-скотининского толка и есть негативное указание на необходимость наличия и понимания истории в совершенно ином ключе. И, может быть, если взглянуть чуть дальше, появится настоятельная необходимость в большой Истории, которая совершается в гуще общей жизни, а не на ее поверхности.

Пушкинские «истории» не понравились, пришлось не по вкусу и читателю митрофановского толка, и тем, кто делал ставку на читателя постромантического и пред-позитивистско-натуралистического толка. Если вообразить на минуту, как истории митрофановские соприкоснулись с историями из жизни Сильвио или Владимира Николаевича, а в каких-то аспектах даже с событиями из жизни Гробовщика или Лизы Муромской, ничего, кроме взаимного отрицания, из этой встречи произойти не могло бы. Но есть безусловная общность между митрофановской любовью к «историям» и истолкованием ряда событий из жизни самого Белкина. На них указано в письме из Ненарадова. Именно ненарадовский помещик, а не Белкин, вполне под стать Митрофану Простакову. И в этом отношении возникает строгая пропорция: сосед Белкина так относится к самому Белкину, как Митрофан и его истории относятся к историям Белкина и русской истории, которая так или иначе присутствует в белкинском повествовании, а отчасти — и к истории библейской.

В «Повестях» поражает как сквозная их особенность еще одна обычно не выявляемая черта. Она бросается в глаза, озадачивая и даже вызывая «осуждения». Это так называемое облегченное, «в снятом» зачастую виде указание на конфликтные коллизии. Отказ Сильвио от выстрела, благополучное в конечном счете бракосочетание Марьи Гавриловны, пробуждение Адрияна Прохорова, отказ Вырина от дальнейших претензий на Дуню и, наконец, «Барышня-крестьянка» с благополучным разрешением своих поначалу нешуточных коллизий. Развязки повестей вызывали, как известно, всеобщее внимание и столь же всеобщее непонимание. Но вообще-то по закону негативного определения Пушкин тем самым как бы «от противного» фиксировал внимание на вполне определенных и, повторим, подчеркнуто проведенных через повести мотивах призрачного, случайного и нечаянного благополучия, до поры до времени устрояющегося, но лишь временно устойчивого.

Но в этом контексте есть и не прослеженная до сих пор парадигма другого, как бы «не идущего» к делу в данной повести конфликта. Причем, быть может, он более значителен, чем тот, который находится в основании данного повествования. Несмотря на это, он тут же как бы отброшен и дает о себе знать на самой периферии произведения, как нечто тематически возможное, но уводящее в сторону от основного ствола. Так обстоит дело со спором за праздничным столом Шульца, внезапно возникающим среди веселья между служителями ремесел, удовлетворяющих земные потребности людей, и гробовщиком. Собственно, «спор»

(даже в известной мере «ссора») по поводу тоста за здоровье Kundleute, за счет которых ремесленники существуют, предворен уже первым разговором Прохорова с Шульцем. Тематика этих пререканий рассматривалась не раз, но во многом как идейная «проблематика» повести, как ее «мысли», в свете которых следует судить о характерах персонажей и их профессии. Перед нами, однако, не просто одна из коллизий повести, но зародыш куда более значимых вопросов общественной и социальной природы. Возникнув в хмельном застолье соперничества земных интересов, спор тут же незаметно затрагивает значительно более широкий исторический круг событий.

Аналогичные конфликтные ответвления, «детонирующие конфликты», присущи и другим «Повестям», выступая именно в функции «детонаторов», которые, «не срабатывая» на пространстве данного произведения, сигнализируют о «взрывоопасных» энергиях и их накоплении внутри воссоздаваемого мира.

Еще более резко означена и почти сразу же снята конфликтность «Барышни-крестьянки». В. В. Виноградов указал на редкую у Пушкина природу заглавия повести: заглавия-оксюморона, намекающего на «порог» и возможные сдвиги между составляющими этот оксюморон частями. В самой повести тема барышни и тема крестьянки одновременно и соединены и разъединены⁴⁸. Необходимость «выбора» между мнимой простолюдинкой, милой сердцу Алексея, и «смешной и блестящей барышней» и необходимость в этом выборе идти наперекор крутой воле отца — лишь чуть-чуть означены. В антагонистических и нереализованных коллизиях дремлют взрывные силы. За наличествующим конфликтом проступают в сознании героя черты реального разрыва с прежней своей жизнью. Этот конфликт мог быть не только реальностью выбора в сознании, но и реальностью жизненного выбора и реальных жизненных антагонистов, как это будет потом в толстовском «Воскресении».

В «Метели», «Выстреле» и «Станционном смотрителе» также присутствуют «следы» таких побочно-«взрывных», конфликтов, вроде «снятого» в конечном счете столкновения Сильвио с «бедным поручиком» Р** (как обозначен он в черновом варианте), играющим в окончательном тексте безличную, сугубо функциональную роль, но потенциально таящего в себе бесконечные возможности жизненного реального содержания, далеко выходящего за рамки содержания и сюжета данной повести и потому тут же «приглушенного» в повествовании. В «Смотрителе» конфликтной почвой была «любовь писаря» к Дуне и его поездка в Петербург, как это было обозначено в набросках плана. В «Метели» в черновом варианте второй части повести не один Бурмин, но «двое, казалось, оспаривали между собой первенство, удалив всех прочих соперников». Один из них, сын уездного предводителя — «маленький улан», бывший свидетелем со стороны Владимира на сорвавшемся венчании в памятную вьюжную ночь, — «ныне хохотун, обросший усами и бакенбардами и смотрящий настоящим

Геркулесом»; другой — «раненый гусарский полковник... с Георгием в петлице и с интересной бледностью (как говорят тамошние барышни)».

Так не только начинают пульсировать побочные конфликтные ситуации, но и, как правило, появляются и новые персонажи, в частности — некто «третий лишний», тот, кто грозит осложнить основной конфликт своеобразной треугольной конфигурацией в расстановке противоборствующих сил. В самом деле, Сильвио — бедный поручик — граф; Вырин — писарь — Минский; Владимир — маленький улан (он же — Геркулес) и Бурмин. Отдаленные, но невольные ассоциативные связи возникают, в частности, если сопоставить «маленького улана» с мраморным колоссом Командором — «Какие плечи! Что за Геркулес!.. А сам покойник мал был ростом и тщедушен». Это постоянство «возникновения» *детонирующих* конфликтных напряжений и моментальное их «снятие» не могут быть объяснены, как это делалось обычно, лишь авторским мастерством владения интригой и строгой регламентацией новеллистического жанра.

Так, в «Повестях» таятся, «бродят», зреют отнюдь не безобидные конфликты, скрывающиеся в безбрежности большого мира. Подобного скрытого присутствия детонирующих конфликтных ситуаций не будет потом ни в «Дубровском», ни в «Пиковой даме», даже в «Капитанской дочке». И дело тут не в возросшем мастерстве Пушкина-прозаика, но в укорененности в «Повестях» особых скрытых планов. Не есть ли отмеченное выше обстоятельство рудиментарное, остаточное проявление нереализованной потребности в эпическом иерархичном уровне, который предполагает «вершителя справедливости» (С. Л. Абрамович), каким был в «Арапе Петра Великого» Петр, а в «Капитанской дочке» будет Пугачев. Но сама возможность возникновения этих «побегов» на основном сюжете «Повестей» не свидетельствует ли о том, что Пушкин именно на уровне эпических изменений размышлял о «свершении справедливости»?

Сказанное — вопрос, а не утверждение, даже не предположение, но в нем постановка проблемы присутствия сквозных организующих начал, в одних случаях получивших свое воплощение, в других — не получивших, но самим своим присутствием показательных для «Повестей Белкина».

4. Мотивы-скрепы

До сих пор приходилось заниматься структурно-системными отношениями внутри циклообразующего единства, оставляя как бы в стороне более общие содержательно-смысловые связи и переклички между повестями. И дело здесь не в том, что недооценивается роль взаимодействия повестей на этом уровне, но исключительно в том, что проблемно-тематические мотивы и

сквозные смысловые линии внутри цикла должны эспираться на реальность содержательных форм повествования.

В противном случае тематическая и смысловая проблематика каждой повести — подвижно-неуловима, попадает в зависимость от внешней установки, априорности подхода к ним. В качестве примера можно взять предложенный недавно реестр «системы мотивов» в повестях, в который включены мотивы, «связанные с совестью героев», с «защитой достоинства человеческой личности», с «представлениями о чести и мекьстью за нее», а серьезность и шутиливость в интерпретации рассматриваются как «средство раскрытия» этих мотивов. В них отражена глубинная проблематика цикла. Но достаточно взять работы других авторов, пишущих о прозе, чтобы убедиться в наличии у каждого исследователя своего «набора» тем и проблем. Возникающие комбинации и модификации, несомненно, результат исследовательской установки. В зависимости от интересов исследователя открываются возможности, подчас и произвольные. Безусловный интерес представляют овеществленные силы сцепления. На пространстве отдельного произведения они зачастую не могут быть восприняты как структурно-значимые образования, потому что лишь в соотнесенности интертекстовой, в общем соотношении повестей между собой они обнаруживают свою метасемантику и свою трансзнаковую природу. На всем пространстве эстетической информативности и создается концептуально-жанрово-стилевой смысл цикла. Они «прошивают» все пространство цикла и придают ему общность и единство Большого произведения.

Начнем с более общих случаев: жизнь и существование, быт и бытие. Собственно, эти контраверсы и остались не прочитанными исследователями и критиками в свое время. За вышедшими наружу «сказочками» и «побасенками», о которых сам Пушкин говорит в письмах и которые обозначены эпиграфом как истории во вкусе Митрофана, в смысле «казусов» человеческого существования, выступает скрытое, но нужное, настоящее, подлинное: за пародийностью — жизненное содержание, за событиями мелкими, призрачными, случайными — *со-бытие* людей. Обратившись к «Повестям», столкнувшись в преуведомлении «От издателя» со словами о «ничтожном» Белкине, легче легкого оказаться в плену внешнего. И тогда поток жизни бежит мелкими ручейками, идет сонная провинциальная жизнь, и провинциальные барышни заняты своим «кисейным счастьем». На внешней орбите повествования ничего не происходит, прочно царит косность повседневного существования ненарадовской усадьбы, провинциального гарнизона, почтовой станции, жилища и лавки гробовщика. И в каждой из этих «точек» — статика жизни, аналогичная недвижному небытию. И как легко это неживое, неподвижное, и потому небытийное, но косное и прочное было заметить и перечеркнуть как не-сущее и не-истинное! А легко ли разглядеть подлинное и жизненное в неброском, неярком, неамбициозном!

Необходимо было соединить в творческом подходе «истинный романтизм» и полное отсутствие эстетического страха перед повседневным и незаметным, а вовсе «неинтересное» и этим отталкивающе привычное сделать живым, или, говоря обобщенно, прозу жизни — доступной поэтическому освоению. Все это получает утрированно прозаическое выражение в предвидении того, как булгарины будут реагировать на это⁴⁹. Оно присутствует в непарадовском помещике, колоритнейшем белкинском соседе, оттеняющем по-рембрантовски наличие света во мраке. Пушкин все более и более ощущает силу «прозаического» видения и понимания обычной жизни в ее скрытых потенциях, в ее реальных «переходах», перевода сначала в поэтические жанры прозаическое содержание, а в прозе — открывая «поэтические» аспекты, истинное содержание в жизни маленького, обычного прозаического человека⁵⁰. И это разглядывание и понимание заложены в построении и оформлении цикла, в его структуре, в поэтике, стилевом статусе. Средством такого «разглядывания» и «выделения» в тексте, а соответственно и средством создания этого общего текста становятся сквозные лейтмотивы и структурно-смысловые единства.

Мы уже отметили удивительный феномен — «раздвижение» рамок повествования. Это и «расширяющийся» изнутри мир, казалось бы сосредоточенный «на пяточке» во времени и пространстве, но таящий в себе гораздо более открытый внутренний хронотоп. Каждая повесть на фоне общей бессобытийности дает обозначение минимальных и не столь уж значительных событий: дуэль в «Выстреле», семейное застолье у Шульца и ночной кошмар в «Гробовщике», «переодевания» Лизы под Акулину или под Бетси в «Барышне-крестьянке», приезды рассказчика к Вырину, похищение Дуни, пребывание Вырина в Петербурге в «Станционном смотрителе», венчание в церкви во время метели, а затем — неожиданная встреча Марьи Гавриловны с Бурминым в «Метели». Повторяем — локальные происшествия, подчас заставляющие говорить о растворении повести «в ничто», как это было замечено Эйхенбаумом (в связи с «Гробовщиком»). Но тем не менее при «медленном» прочтении в «Станционном смотрителе» оказывается до одиннадцати сюжетных поворотов⁵¹, не намного меньше их и в «Метели», в «Барышне-крестьянке». А главное же, как бы малособытийны ни были по отдельности повести (а вернее, несмотря на это, а подчас и благодаря этому), через это небольшое, но глубинное начинает «просвечивать» вся жизнь персонажа, проступает не только близкое, но и отдаленное. Новелла о внезапных и неожиданных событиях оказывается в скрытой проекции широкоформатной повестью (несмотря на свою текстовую компактность). Она не обладает да и не должна обладать романским содержанием (как иногда об этом тем не менее пишут), скорее это художественное сознание романного типа, заявляющее о себе в пушкинском умении мыслить в стиле и стилем.

И в этой связи в «Повестях» сказывается не «новеллистическая», а эпически-романная инерция изображаемой жизни, ее и пространственная (вширь) и социальная (вглубь) устойчивость. Устойчивое в жизни — как одна сторона медали, и косное — как другая ее сторона, включенность человека в эти проявления жизни с правом принимать решения и делать выбор. То, что при непосредственной простоте подачи предстает простым и локальным, на самом деле являет на каждом шагу сложные жизненные коллизии. И пушкинские «Повести» составлены из их неприметных стежков. Это — открытая демонстрация устойчивости обычаев родового гнезда, косности представлений, нравственных норм окружающей среды, и отсюда — стереотипы мышления, стабильность привычных сентенций, преданий, притч. А наряду с этим — попытка персонажа взглянуть на себя как на лицо, способное принимать решения, поступать по закону свободной человеческой личности в сфере мысли, побуждений, а соответственно и поступков. На поверхность повествования выходит экстравагантность и эгоцентризм героя «Выстрела» или романтическая активность персонажей «Метели». И «Выстрел» кажется на первый взгляд дифирамбом эгоцентрически запрограммированной личности. А «Метель» — притчей о проявлениях «случая», о чуть ли не фатальном приятии того, что ни происходит с человеком.

Но целенаправленное, в одну точку сфокусированное композиционное построение приводит с неожиданностью к прямо противоположному результату. Сильвио разряжает пистолет в картину над головой графа. Марья Гавриловна оказывается женой не Владимира Николаевича, но неизвестного ей ранее человека. Гробовщик переживает на протяжении каких-нибудь двух суток внутреннюю переориентацию длиной в целую жизнь. И целая жизнь разделяет и соединяет отца и дочь в «Станционном смотрителе». А в «Барышне-крестьянке» следует вереница настолько стремительных и достаточно радикальных превращений, что оценочные знаки меняются то и дело на обратные, высвечивая на сюжетных и стилевых уровнях эпохальное жизненное содержание, внешне далекое от исторических событий и свершений.

И сюжетные «узлы», и строй «Повестей» несут в себе, таким образом, очевидное отрицание однонаправленной запрограммированности. В одном случае «свобода» человеческого поступка оказывается не чем иным, как «физическим», «материальным» овеществлением несвободы⁵². А в другом — парадоксом, неконтролируемо-случайное как бы закономерно предопределено. И в этом нет и грана пародии на романтического героя, поэтику и эстетiku или развенчания романтической сверхличности, а есть прямое, доведенное до предела выражение противоположного изображаемому жизненного содержания. К нему нельзя подобраться без ответов на вопрос, что все-таки заставило Сильвио оставить полк? Какая внутренняя жизнь и работа идет в сознании героя в течение нелегких для него лет? Что произошло с ним в мо-

мент второй дуэли? Это остается за рамками воссозданных событийных моментов, хотя и является основанием общей повествовательной концепции повести.

Героя «Выстрела» следует сравнивать не с Фаустом и Мефистофелем, скорее напрашивается параллель между Сильвио и Гамлетом, как это ни парадоксально звучит. Может быть, такая парадоксальность поможет уловить в повести Пушкина непряное? Сила главного персонажа оказывается его слабостью, а движущим импульсом — месть. Семантический максимум в аналоге Гамлет — Сильвио и заключен в превращении энергии мести в постижение окружающей жизни, а скрытых потенциалов характера — в целенаправленную рефлекссию.

Было уже замечено, что Сильвио должен был пережить подлинное потрясение, сломав весь строй собственной жизни, превратившись в затворника, слугителя смертельного мастерства. Он задумывает дьявольскую месть, еще не понимая, что, по сути дела, лишает прежде всего самого себя жизни, посвятив ее фарсу, возведенному в тональность мрачной мистерии. И тут же, еще не ведая, сталкивается с проблемой цены жизни, сказав себе: «Что пользы мне... лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит?», а по существу, впервые, пусть негативно формирует для себя тезис о ценностной значимости человеческой жизни. Второе потрясение он наверняка переживает — не может не пережить, — выйдя в отставку. Происходит, по существу, противоестественная (под стать Германну из «Пиковой дамы») концентрация всех устремлений на одном «отверстии от выстрела». Затеянная во имя первенствования дуэль по воле ее зачинщика лишает его среды и условий для продолжения прежней жизни, в которой это первенствование и имело хоть какой-то резон. Вместо преуспевания в обществу, имевшего особую для него значительность, — голые стены, источенные пулями (еще одно овеществление, по существу, неподдающихся овеществлению смыслов происходящего). И Сильвио не только живет уединенно, но и не рассказывает никому о случившемся («таковые вопросы были ему неприятны»).

В. Узин прав, считая, что «Выстрел» — это произведение не о том, о чем в нем говорится, т. е. не о дуэли как таковой, а о смысле жизни человека, о пути человека к этому смыслу, о дороге жизни от себя прежнего в себя иного. Сильвио остается один на один с вопрошающим его сфинксом, откуда и куда идет человек? Начало такого вопрошания в «Гробовщике». Конечно, в данном случае трудно говорить о «смысле жизни» как таковом, ибо ни один из персонажей прямо и не помышляет об этом⁵³. Но каждый объективно, всей своей жизнью подведен к черте, где ценностно присутствует вопрос о мнимом и подлинном в жизни. Следовательно, то, что потенциально существует для персонажа, — реально для читателя.

В этом смысле теряет свою загадочность эпизод о несостоявшейся дуэли с «бедным поручиком». Об этом эпизоде обычно не

вспоминают. Он представляется то ли лишним, то ли «служебным» — для мотивировки рассказа Сильвио об истории первой дуэли. То обстоятельство, что бедный поручик остался жив, смутило всех друзей Сильвио. Этот эпизод и в самом деле более чем двусмыслен. У нас, в отличие от молодого романтика, друга Сильвио, нет оснований подозревать последнего в трусости, но может быть сомнение в полной убедительности высокопарного довода для объяснения им своего поступка: «Я не имею права подвергать себя смерти». О каком праве идет речь? Перед кем становиться в позу, если предстоит отвечать лишь перед своей совестью? Кого шесть лет спустя могли бы интересовать эти психологические коллизии? Ведь то, ради чего была затеяна первая дуэль, всеми забыто и фактически лишено смысла.

Первенствование во мнении других людей лишается смысла, стоит лишь человеку остаться наедине с самим собой. И так именно происходит с Сильвио. Он еще продолжает казаться в глазах романтического слушателя личностью необыкновенной: «Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола». Но всякая видимость имеет малую цену для себя, она рассчитана на другого. Сильвио стоит на черте между *казаться* и *быть*. Он еще не перестал быть человеком, для которого «первенствование» равнозначно искушающей страсти. Он и других и себя видит только в том свете, в котором принято видеть определенного человека. В свете такого «видения» и такого «мнения», выдаваемого за эталон, человеку и надлежит занять подобающее ему место в неписанной табели о рангах. Пока человек смотрит на себя со стороны, глазами окружения, того социума, в котором ему «надо» первенствовать, он видит все, как в камере обскуре, в «перевернутом» виде. Впервые пренебрегая общим мнением в истории, даже не со «счастливым повесой», каким был граф, а с бедным поручиком, Сильвио, сам не зная, делает первый шаг от псевдоистинных ценностей к истинным, несмотря на то что его поведение «чрезвычайно повредило ему во мнении молодежи. Недостаток смелости менее всего извиняется молодыми людьми, которые в храбрости обыкновенно видят верх человеческих достоинств и извинение всевозможных пороков». И от себя рассказчик еще более усиливает этот тезис: «Но после несчастного вечера, мысль, что честь его была замарана и не омыта по его собственной вине, эта мысль меня не покидала... мне было совестно на него глядеть». Собственно, в означенную паузу длиной в шесть лет и в щель, образованную отказом стреляться с «бедным поручиком», и проникает особое «пространство», для заполнения которого не хватает прежних представлений о «должном» и «недолжном» как в мире, так и в себе самом. Не есть ли этот сомнительный отказ стреляться с человеком, оскорбившим его при всех, подготовительной стадией изменений, происходящих в самом Сильвио? Он держится изо всех сил за найденный для себя модус поведения неотомщенного мстителя, но где-то в нем самом идет

внутренняя работа, накопление неосознанного, которое выйдет наружу в отказе от выстрела в графа, того выстрела, которому были посвящены лучшие годы всей его жизни. Трижды Сильвио отказывается от права на смертоносный выстрел. Здесь все предельно красноречиво и предельно знаково-семантически, включая простреленную красную шапку и кончая дважды простреленной картиной. И, собственно говоря, три раза жизнь другого человека находится в полной власти Сильвио: 1) «Жизнь его, наконец, была в моих руках»; 2) затем: «Вы согласитесь, что, имея право выбирать оружие, жизнь его была в моих руках, а моя почти безопасна»; 3) и, наконец: «Мне все кажется, что у нас не дуэль, а убийство». И, собственно говоря, так оно и было в тот момент, когда безоружный стоял перед человеком, способным всадить пулю в пулю. В первый раз Сильвио отказывается от своего права, действительно, под властью, можно сказать, «дьявольской» мысли («я глядел на него жадно, стараясь уловить хотя одну тень беспокойства»). Во второй раз, казалось бы, причина отказа стреляться с «пьяным сумасбродом Р***» обозначена четко самим Сильвио: «Если б я мог наказать Р***, не подвергая вовсе моей жизни, то я б ни за что не простил его».

И все-таки он сознает, что мог бы приписать свою «умеренность... одному великодушию», но не хочется лгать. Пушкин, как всегда, точен. Принято считать, что Сильвио движет не великодушие, а дьявольский расчет, не позволявший рисковать собственной жизнью, предназначенной фантому мщения. Но если считать значимым каждое слово (а только так и нужно воспринимать текст Пушкина), то отказ Сильвио от выстрела, как это следует из текста, можно приписать не одному великодушию. Но значит — и ему тоже. Он действительно стоит на черте между великодушием (новое в нем!) и местью (призраком-фантомом прежнего Сильвио). Отправляясь на последнюю встречу с графом, Сильвио находится под влиянием властных фантомов-призраков, но, покидая кабинет графа, он уезжает от своего прошлого. И третий выстрел, ничем не мотивированный и не откомментированный, — наглядная демонстрация победы великодушия (читай гуманизма). Знак отказа от всего, что предшествовало, что было значимо для него, ставилось выше всего. И ведущий тезис, «что пользы мне... лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит?» — теряет силу и всякий смысл. Жизнь всегда имеет суверенное значение и суверенную ценность.

Таким образом, цикл «Повестей» наделен единым руслом. Оно получает обозначение за месяц до «Выстрела». Уже в «Гробовщике» оказалось, что жизнь самого малого человека, в чем-то изгоя даже среди собратьев-ремесленников, может быть дана на фоне космического бытия (эпиграф из Державина). А потому вопрос о жизни и смерти человека, а следовательно, о ценностно-смысловом ее эквиваленте поставлен в масштабах вселенской всеобщности. При том, что жизнь самого персонажа как бы расположена вне этого всего большого мира. И в самом деле, не

странно ли рассматривать его в приложении к малости забот и частностей судьбы Адрияна? Вопросание это было как бы оставлено безответно. Теперь же в «Быстреле», возникшем в преддверии завершения цикла, вопросы жизни и смерти, бытия и небытия поставлены в зависимость от воли человека. И убить «его» — не значит ли убить себя в себе, перестать быть человеком? Так кодовое наследственное образование: «что пользы мне...» — становится источником постановки вопроса о «пользе», а точнее, о значении человеческой жизни, а значит, о ее смысле, о ее ценностном понимании. И, следовательно, вопрос о пользе, о прогнатическом понимании назначения человека оказывается абсурдным. Собственно, абсурдна изначально сама постановка вопроса Сильвио: «*Что пользы...?*». Сильвио ставит так вопрос применительно к жизни графа, которой тот не дорожит в данный и потому не подходящий для мщения момент. Точно так же: «*что пользы, если Моцарт будет жить...?*» — ставит вопрос Сальери, пытаясь оправдать свое решение, обвиняя «гуляку праздного» в нежелании жертвенно, жречески служить искусству. За этим недостаточно замеченным «что пользы...» стоит целое мирозерцание, принесшее в XX в. урожай террора и тирании, вплоть до дамоклова меча атомного уничтожения человечества.

В пространном своем значении «Выстрел» организуется концептуально в направлении широкого пушкинского гуманизма. Страшному эгоцентризму⁵⁴ (постоянная тема творчества поэта) цикл Белкина противопоставляет истинность подлинной самоценности человеческой жизни и человеческой личности. И тут выстраивается парадигма: «Выстрел» — «Гробовщик» — «Смотритель».

5. Мотивы-скрепы (продолжение)

Итак, мы видим, что генезис «Выстрела» вводит в самую гущу творческого процесса и в постановку таких универсальных вопросов, как целенаправленность человеческой жизни и деятельности, как столкновение косности и изменчивости, ведущей к прорывам в неведомое для человека, не даваемых ему в готовом виде.

«Метель» — следующий шаг в решении бытийных вопросов. Причудливые узоры возникают через взаимодействие многих и многих фактов и факторов жизни человеческой. Метель, внезапная и неконтролируемая сила, сметает устойчивые стереотипы, готова превратить в вакханалию случайностей судьбу человека. Судьба караулит человека на пороге, пока в мире царит затишье. Запрограммированное мышление верит в свое могущество. Что может быть непреложнее для обыденного сознания, чем логическая необходимость: сила вещей, помноженная на силу мысли? На такую необходимость можно уповать, и она не подведет. И, может быть, в этом тоже стоит видеть резон или один из резонов парадоксально-броской фразы: «Марья Гавриловна

была воспитана на французских романах, и следственно была влюблена». Это «следственно» — толкуется в одних случаях как неукоснительно предопределенное следствие из посылки⁵⁵. В других, напротив, как сугубо субъективное установление случайных связей, как выражение «дамской» логики. Для многих приведенная фраза — квинтэссенция пародийной направленности авторского отношения к современной ему литературной практике, и отечественной и французской. А потому толком даже неизвестно, звучит ли в данной фразе насмешка над ненарадовской, не очень далекой барышней или над французскими романами как таковыми.

Но это «следственно влюблена» не существует само по себе. Сказанное должно быть взято в общем строе произведения. Идет по-пушкински не выделенное выстраивание текста в определенной заданности, сосредоточение его на жизненной запрограммированности: «Само по себе разумеется, — говорится тут же, — что молодой человек пылал равною страстию». И далее — еще большее нагнетение: «Разумеется, что это счастливая мысль...». На стилистическом уровне схваченная детерминированность мысли и чувств сдвигается в сферу сюжетики, в круг поступков. Последовательно они «располагаются» в трех сферах.

Это господствующие представления и взгляды, устоявшиеся понятия о жизни, данность и даже заданность косных «правил» окружения, среды. Гаврила Гаврилович «славился» гостеприимством во всей округе, его дочь «считалась» богатой невестой. А далее следует еще раз: «само по себе разумеется» — как бы наложенное на аналогичное, отнесенное внутри одного предложения одновременно и к «молодому человеку» (который пылал «страстию», причем «равною», не больше не меньше, нежели его любезная), и к «родителям его любезной». Последние в кругу установленных обычаев и сложившихся испокон веков представлений считали, что «бедный армейский прапорщик» не пара «богатой невесте», и принимали его «хуже, нежели отставного заседателя», т. е. как полагалось в подобных случаях. А когда ход событий и болезнь дочери показали, сколь обманчивы эти традиционные установки, произошла переориентация, которая, однако, только потому и состоялась, что при повороте на все сто восемьдесят градусов опять-таки можно опереться на готовые рецепты заданного и всеобщего: «и наконец единогласно все решили» — «видно такова... судьба Марьи Гавриловны», «суженого конем не объедешь», «бедность не порок», «жить не с богатством, а с человеком», и тому подобное. И даже ироническое больше от автора, чем от рассказчика: «Нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы от себя мало что можем выдумать...» — предельное усиление и нагнетение темы зарегулированности жизни, стереотипности мышления. В этом плане мировидение и миропонимание детей мало чем отличается от родительского. Здесь другие, можно сказать, противоположные точки отсчета, другие ориентиры, но существо дела то же са-

мое: «родители, конечно, будут тронуты», «скажут непременно» — прогнозируют они. Эта сфера заданности охватывает план их продуманных до мелочей поступков: «в назначенный день она должна была не ужинать», «обе они должны были выйти в сад». Императивы, императивные инфинитивы следуют один за другим — «найти», «сесться», «ехать». «Владимир должен был их ожидать», «через полчаса Маша должна была навсегда оставить родительский дом».

Зазор между заданным и неподвластным программированию вторгается диалогической поэтикой в прозаическое повествование и становится содержательным, концептуальным каркасом «Метели».

В мир врывается биение неконтролируемых, прихотливо случайных сил⁵⁶. Возникает тема судьбы, трагическая предопределенность под личиной нежданного-негаданного, начинается диалог устойчиво-неподвижного повседневного уклада и природных хаотических сил. В других измерениях то будет сшибка, бурная реакция «заданных» форм мысли и свободы решений, предопределения и выбора. Динамика и статика, а вернее, подвижность и неподвижность жизни, ее ритмы, изменяемость и неизменность ее — проблема неоднозначная для Пушкина. Она по-разному существует в контексте исторически-изменчивом и в контексте бытийном, вечном. Динамика «Метели» и статика «Гробовщика» оказываются двумя ликами единой сущности. В историческом плане Пушкин видел поступательное движение жизни, сам с удивительным прозрением фиксировал новое, прогрессивное, постоянно возникающее и требовал нововведений⁵⁷. Но в аспектах сущностного он прекрасно понимал различие между быстротечным и вечным, между тем, что является на время, и тем, что сохраняет свое значение всегда (притча о «блудном сыне» в «Станционном смотрителе»).

Мы говорили об особом назначении буточника Юрко рядом с Адрияном Прохоровым. Последний выражает потенции неподвижного, инертную косность в самом человеке, Юрко олицетворяет косность внешнего, неподвижного бытия. Она может быть и беспросветной косностью, преградой человеческим акциям, а может быть фундаментальной прочностью сущностного⁵⁸. И потому возможность идеального начала как стимула преобразования сущего и необходимость прочных основ подлинно сущностного получают своеобразные трансформации и модификации в столкновении переходных и непереходных начал, реальности и реализации нового.

В каждой из «Повестей» проходит в качестве ведущего мотива неизбежность прорыва и выхода за рамки установленного. Отсюда необходимость переступить предел, добиться изменения в собственной жизни. Линии разделения сфер существуют повсюду, будь то граница между жизнью и смертью, временным и вечным, явью и сном, установленным укладом и прихотями судьбы. Наличие невидимых граней, пределов оказывается и необходи-

мым условием перехода от одного качества к другому. В «Гробовщике» это будет «высокое» и «низкое», «черное» и «белое», серебряная свадьба и похороны. В «Выстреле» противоборствуют, уживаясь, романтическое и повседневное, inferнальное и обыденное, яркое, солнечное, летнее и сумеречное, рембрандтовское, вечернее, осеннее.

В «Метели» сталкиваются право на свое счастье, право выбора и активного действия и косность установленного, косность видения и понимания мира, сталкиваются упорядоченное и хаотичное, неконтролируемое. Поэтика «Повестей» строится на переходах, на преодолениях граней и границ. Такие акции свидетельствуют о наличии несоединимого, но в них напоминания о преодолении неизбежного. Они служат соединению разъединенного.

В определенных случаях «порог» — преграда, препона.

Но он может знаменовать как бы свою собственную противоположность; указывать прямо на переход от одного к другому, т. е. он одновременно то, что лежит преградой на пути, не пускает, но и то, что требует сделать шаг *через* разделительную черту. Уход предполагает возвращение, но последнее не равно тождественности бывшего ранее и ставшего. Тождество на этом уровне и означало бы фиксацию акта перехода от «нечто» к «ничто»⁵⁹. Но у Пушкина скорее «ничто», сдвинувшись с места, направляется в сторону иного, в сторону «нечто», взывает не к пустоте, а к полноте, к поиску смысла происходящего в жизни.

Означенные в жизни гробовщика дни насыщены «событиями» (и днем и ночью), они, эти события, свидетельствуют о движении по замкнутому кругу. Сверхшающееся не выводит из зыбкой повседневности. Событийная аморфность, вернее, иллюзорность событийности равны «дурной бесконечности»: не происходит ничего достойного внимания и серьезного размышления, по сути говоря, решительно *ничего* не происходит. Недаром в самом начале говорится, что в доме и в делах героя, в жизни его домочадцев «все было заведено по *однообразному* (вместо первоначального «строгому») порядку». Затем в вариантах еще более усилено: было заведено «порядком самым *однообразным*». И не случайно в цветовой гамме, мотивированной тематически, присутствует (почти всеми исследователями отмеченное) цветное единообразие: черно-серо-белых тонов, а единовременное вкрапление желтого и красного цветов — лишь сигнал убогой претензии, тоски по цветастому, яркому в бесцветном и неподвижном мире. Московские ремесленники-немцы, равно как и клиенты Прохорова, наделены особым и в этом смысле, можно сказать, отчасти внепространственно-временным существованием. В «чудесном» сне Адриана — чудесным является именно отсутствие разделения «материально-физического» мира, мира реального, «вещного» и событийно-иллюзорного. Отсюда разрушение рамок реального хронотопа. Адриану доводится «прожить», благодаря отсутствию этого перехода от жизни наяву к жизни во сне, — еще один полный день, как бы приплюсованный к его земным кален-

дарным срокам (С. Бочаров). Собственно говоря, свершается чудо большее, чем то, о котором мечтал Фауст.

«Гробовщик» был бы не более чем один из первых «физиологических очерков» и «предшественником» натуральной школы, если бы через всю серию «Повестей» не проходил скрепляющий их смысловой мотив преодоления неподвижности — движением, разъединенности — соединением. Вся поэтика «Повестей» напряжена смысловым полем между бытием и бытом, высоким, романтическим и повседневным, обыденным. Правда, все это остается невыделенным, не подчеркнутым и поэтому трудно обнаружимо. Пушкин последовательно, целенаправленно избегает смысловой выделенности отдельного элемента. Любой шаг в этом направлении не может не быть отступлением и даже нарушением реального, органического единства, жизненно целого, вселенского универсализма. И, напротив, вглядываясь в прихотливые, подчас пестрые узоры жизни и человеческой души внутри естественной целостности бытия, предстоит найти в этом неисчерпаемое богатство и глубину сущего. Вычленив эти примеры из поэтического целого, мы сразу чувствуем искусственность подобного действия, идущего вразрез с художественным единством пушкинской поэтики. Вырванные из целого элементы тут же лишаются «живой» жизни и смысла. В художественном мире Пушкина это незаметные структуры-каналы для протекающего через них динамичного смысла целого. Все повести цикла подчинены этим силам сцепления.

К таким силам сцепления принадлежит, например, наряду с мотивом порога, такой комплекс повышенного семантического напряжения, как родимое гнездо, родина, отчина, кров, отчий дом, в широком смысле — семья. Пушкинистами отмечена известная странность, даже аномалия, связанная с тем, что поэт в своем творчестве никогда не обращался к своему детству, к жизни в семье, к детским первозданным воспоминаниям. И тем значимее особенность «Повестей», где в отвлеченном от биографической конкретики виде кристаллизирующим моментом целого выступает образно-семантическое поле «дома», «родного очага», соотношения дома и бездомности и близких им типологически образований.

Такое гнездо занимает в «Повестях Белкина» очень прочное положение⁶⁰. Мотивы эти начинают формироваться по приезде Пушкина в Болдино, одновременно (или почти одновременно) и в ходе работы над «Повестями» и над тем, что получило впоследствии обозначение «Истории села Горюхина». И то и другое произведение начинаются переездом в «вотчину» (Белкин из «Истории»⁶¹) и переезд Андрияна «всем своим домом» из «ветхой лачужки» на Басманной на Никитскую. И в этой связи вспомним невозможный, казалось бы, для «мрачного» гробовщика «элегический вздох»: «Переступив за незнакомый порог... он вздохнул о ветхой лачужке, где в течение осьмнадцати лет все было...» и т. д.

Укорененность человека в устоявшемся подспудно грозит неприкаянностью, бездомностью на земле — и «переезд» гробовщика на Никитскую — не только переход границы между бывшим и настоящим, но и «напоминание» о профессиональном своем, порубежном существовании как «перевозчика» из мира сего в мир иной. В социальном и в метафизическом аспекте возникает антитеза укорененного и неукорененного существования.

Мотив «домовитости» Белкина означен сразу в письме ненародовского помещика, иной вариант его в деревенском житии рассказчика-посредника из «Выстрела». Ему «всега труднее было... привыкнуть проводить осенние и зимние вечера в совершенном уединении...» и т. д. «Малое число книг, найденных мною под шкафами и в кладовой, были вытвержены мною наизусть. Все сказки, которые только могла запомнить ключница Кириловна, были мне пересказаны». «Принялся я было за неподслащенную наливку... да признаюсь, побоялся я сделаться *пьяницею с горя*, т. е. самым *горьким* пьяницею...» Казалось бы, негативная только окраска. Но нельзя при этом забывать, что эта ситуация имеет положительный аналог в пребывании Белкина в своей вотчине.

Дом оказывается эмблемой косности, но дом и пристанище для души человеческой — таковы диапазоны поэтической семантики.

В «Метели» мотив «дома», «домовитости», «доброты», «хлебосольного» житья-бытья переведен в сюжетную канаву: «Мысль, что уже в последний раз провожает она день посреди своего семейства, стесняла ее сердце». «Через полчаса Маша должна была навсегда оставить родительский дом, свою комнату, тихую девическую жизнь...» «Скоро в доме все утихло... Они сошли в сад. Метель не утихала; ветер дул навстречу, как будто силясь остановить молодую преступницу»⁶².

В этом общем контексте дополнительные смысловые оттенки и значения могут получать и весьма отдаленные объекты. Таким «домом» становится для буточника Юрко его пестрая бутка-раквина. Или о Дуне: «Ею дом держался». Когда идет речь о «почтовом домике» Вырина особый смысл получают такие детали и элементы поэтики, как «картинки, изображающие историю блудного сына», которые видит рассказчик, войдя в комнату. В свете сказанного — комната уже не просто «топос», но и «этос». И в этом многомерном пространстве и происходит завязка всех событий и людских судеб «Смотрителя». «На другой день гусару стало хуже... Дуня обвязала ему голову платком, намоченным уксусом, и села со своим шитьем у его кровати». И «шитье» и «кровать» — опять же поэтические обозначения «домовитости», и «домашнего», и «дома».

Подобные образно-семантические молекулы, относящиеся к понятию «дом», можно проследить и далее. Они возникают со знаком плюс или минус («дом» или «недом», «дом» и «мир»). Единственным «бездомным» в «Повестях» оказывается только Сильвио. Его можно сравнить с «бездомным» Ибрагимом и из-

гнанным из отчего дома Дубровским. Своеобразной эмблемой разрушенного очага являются изрешеченные пулями стены комнаты Сильвио.

Следует, правда, заметить, что, как и во многих других отношениях, «Барышня-крестьянка» также стоит здесь особняком. Центр действия все время перемещается между домами Муромских и Берестовых, и при этом «дом» одного из возлюбленных «не-дом» для другого. Оппозиция «своего» и «чужого» несет в себе указание на разъединение семейного и социального, указание на его преодоление. И какими бы ни казались отдаленными или даже малообоснованными, а вернее, труднодоказуемыми суждения о подспудной переключке «Барышни-крестьянки» и «Капитанской дочки», но их сравнение напрашивается. Не как казус, но в своем метафизическом ракурсе. «Превращение» барышни в крестьянку предполагает наличие в крестьянке барышни, возможность «превращения» крестьянки в барышню, а беглого Емельки — в царя Петра Федоровича. Другими словами, тема фарсового самозванства так или иначе ведет в сторону нефарсовой своей трактовки. Устанавливается образно-семантическая парадигма семейных и исторических преданий, связанных все с тем же знаком «порога»⁶³. При чем этот знак может иметь двойников, таких как «дверь»⁶⁴, «крыльцо»⁶⁵, «околица». Как уже говорилось, с ними входят мотивы ухода, перехода, отъезда из дома⁶⁶, вступления в мир, перебежки из одного лагеря в другой. На этих путях Гринев попадает в положение между двумя полюсами, Екатериной и Пугачевым, равно как Алексей Берестов готов был уже очутиться между дворянским правом своего непреклонного отца и крестьянской правдой мнимой дочери кузнеца.

Еще раз напомним, что речь идет совсем не о тематических мотивах, а о семантическом их содержании, о художественном наполнении внутри определенной художественной системы и их преломлении на границах этих систем.

Возвращаясь к «Повестям», мы видим, что отмеченные элементы их повествования есть не что иное, как филиации целостной концепции всего цикла. В том числе это относится и к лубочной «Истории блудного сына» в доме Вырина.

Эта тема имеет множество аспектов и художественных интенций в «Станционном смотрителе»⁶⁷. При всей своей «мимолетности» и «случайности» она оказывается чрезвычайно существенной и значимой в тексте повествования. И Пушкин, скупой на каждое слово, тем более на любое описание, на сюжетное ответвление в сторону⁶⁸, в данном случае отдает «событиям» из жизни блудного сына несоразмерно большое повествовательное пространство, потому что в известном смысле здесь — нерв всей ситуации. Это фундаментальная смысловая опора всего последующего сюжетного построения.

До сих пор не было замечено, что в «Станционном смотрителе» названная библейская притча также имеет теневого своего

двойника, так или иначе связана с еще одной библейской историей. История блудного сына — иносказательное преуведомление о том, что произойдет с блудной дочерью, которая не вернется в оставленный дом, лишь символически означив свое возвращение (а вернее, свою вину за невозвращение) приходом на могилу отца. У Дуни имеется и другая притчевая параллель — предание о Фамари и Амноне, сыне Давида, где говорится, как Аммон скорбел до того, что заболел из-за Фамари. И друг его подсказал ему лечь в постель и притвориться больным и попросить, чтобы прислали Фамарь навестить и подкрепить пищей. И так и сделав, Аммон обесчестил Фамарь и, возненавидев ее, прогнал от себя.

Обе притчи у Пушкина взяты как бы с обратными знаками: Дуня, повторяя историю блудного сына, не возвращается в отчий дом, а оказавшись в ситуации Фамари по отношению к Минскому, симулировавшему свою болезнь, подобно Амнону, не подвергается изгнанию из дома того, кто овладел ею. Мотив изгнания выделен в библейской притче: «И позвал отрока своего, который служил ему, и сказал: прогони эту от меня вон и запри дверь за нею... И вывел ее слуга и запер за нею дверь» (2. Цар. 13; 17—18).

Следуя далее по линиям художественных смыслов-мотивов, вернемся к Адрияну Прохорову, который после ночной фантазмагии, «утратив» день, приращенный во сне, однако не возвращается полностью к прежнему ладу обычной жизни — хотя по канону поэтики физиологического очерка, казалось бы, конец повести равен ее началу, тождествен ему⁶⁹.

В начале повести: «Адриян... сел у окошка и приказал готовить самовар». А в конце: «Давай скорее чаю» (в черновом варианте — «поставь самовар»). Казалось бы, имеются все основания сказать, что мы соприкасаемся с жизнью, предельно замкнутой и предельно однозначной. Несобытийное событие и повествование *ни о чем*.

Возникает своеобразный двуликий Янус, который у римлян считался богом входов, дверей, ворот. Своей двуликостью он знаменовал метафизику перехода, порога, начала, — а значит, соответственно в его двуликости и сведены вместе начала и концы, когда оба лика, «не зная» один о другом, не существуют, однако, друг без друга. И всякий поступок, всякое начало предполагает этот шаг «через», освобождение от прежнего, волю к новому, переход от того, что было, к тому, что будет. Двуликий бог обращен и к Случаю (одним из своих ликов) и к Проведению (другим). Они сходятся где-то, ибо в конечном счете за ними стоит «веле-ние промысла», в широком смысле — манифестация сущностных сил бытия. Судьба человека — то, что человек себе не в силах ни предписать, ни представить, хотя это и не освобождает его от необходимости выбора, вплоть до произвола каприза и субъективности⁷⁰. Если же попытаться выразить мысль несколько иначе, то можно словами одного из исследователей сказать: главное для Пушкина — «взаимоотношение человека с истиной»⁷¹ — встреча

с ней и случайна, и необходима, ибо истина наделена модусом всебытия, т. е. большим, нежели сущее, она и сущее, и возможное, и необходимое. Такое взаимоотношение может быть предпосылкой и возникающего, и преходящего, не всегда уловимого в своем проявлении в проглядывающем и исчезающем непреходяще-вечностного по своей сущности⁷².

Человек и его судьба встречаются на дороге к истине. И Провидение в равной мере противостоит капризам и каверзам «безумной обезьяны» — случая, врывающегося в жизнь человека извне, но оно не приемлет безрассудной субъективности, не умеющей смотреть по сторонам и видеть жизнь такой, как она есть. И борьба с «романтизмом» в этом смысле в «Повестях» выходит бесконечно далеко за рамки «литературной» стороны дела, обращаясь прежде всего и больше всего к онтологии. Через Провидение мощно действует та необходимость на уровне всебытия, которая несводима к отвлеченностям, все равно, будет ли то безликая истина закона или категорический императив, равнодушный ко всему, на что он направлен. И потому человек, идя от случая к случаю, не впадает в дурную бесконечность, а его жизнеописание вовсе не хаотический калейдоскоп, но и не беспощадная геометрия «проспектов и кварталов», так страшивших Андрея Белого в его «Петербурге». Пушкин ищет гармонизации судеб личных и общих, временного и вечного, причин и следствий, быта, бытописания и бытия.

На этом соприсутствии, взаимодействии полюсов и уравнивании их в объективной результативности гармонического истинного смысла и истинных ценностей и строится профилирующая направленность «Повестей Белкина». Возникает их циклообразующее единство, охватывающее социальную иерархию и бунт своеволия, примирение с судьбой и стремление ее переиграть («Выстрел», «Станционный смотритель»), статичную инертность и волюнтаристскую динамичность («Гробовщик» и «Метель»), неустойчивое фасадное благополучие и скрытый подспудный драматизм, а, может быть, в перспективе и трагизм («От издателя», «Барышня-крестьянка»), перипетии счастливого мгновения и необратимости каждого сделанного шага («Метель», «Выстрел»).

В этих оппозициях, приводимых в определенную взаимосвязь и взаимодействие, и складывается через притяжение и отталкивание внутренняя содержательность и внешняя их сопряженность⁷³.

Итак, главное — нахождение связующего звена, обретение целостного, собирающего воедино человеческую жизнь, ее «начала» и «концы». При этом реальный трагизм бытия не «снимается», не отодвигается при обнаружении в повседневном, но и не возводится в степень условных утрированных форм, как бы в противовес «литературному» отображению действительности, при котором «кусочек жизни» превращается в «трагедию», «комедию» или «роман», как нечто взятое из жизни, но переставшее

сю быть, а ставшее носителем мира в формах и категориях, соответствующих кодексу классицизма, законам романтизма или требованиям сентиментализма. Литературный мир отторгнут от жизни. Пушкин, обращаясь к традиционно-каноническим литературным элементам и структурам, направляет свое повествование прежде всего к жизни, к реальности, «опрокидывает» взятое из литературного мира «обратно» в мир действительности как таковой, в повседневность и обыденность, как бы говоря: вот какой была бы жизнь, если бы она соответствовала литературным канонам романтизма, сентиментализма, фарсовой комедии или традиционным романам общим местам. И следует подумать о выводах, которые из этого следуют, и для литературы, не похожей на сущее, и для действительности, далекой от желаемого и возможного. В определенном смысле пушкинский реализм выступает в виде антилитературы — используя со знаком минус традиционные литературные модели понимания и оценки жизни, она создает особый курсив. Модели эти взяты как условность, с помощью которой можно проникнуть в безусловность жизни, шаржируя при этом литературную условность и тем самым подчеркивая фундаментальность безусловного.

Сказанное относится к «Гробовщику» и «Станционному смотрителю», где обыденность и незаметность существования еще и подчеркнута своеобразная художественная условность, не доведенная, однако, до предела самодостаточности. Вот почему «повседневность» содержания одних повестей, так же как и каскад случайностей в других, равно как и благополучные развязки и финалы всех «маленьких повестей», служат, можно сказать, общей задаче, авторскому устремлению, выношенному и «выстраданному» всем опытом собственной жизни автора. Встреча «случая» и «поступка» для Пушкина — не произвол и не слепой рок, но и не гримасы субъективного произвола⁷⁴. Превратности случая и устойчивость предопределения не только неразрывно связаны между собой, но и предполагают определение для себя и для других счастья жизни, значения его⁷⁵. Может показаться, что понимание истинности счастья не имеет прямого отношения к «Гробовщику», и он в этом плане стоит вне общего ряда. Да, Прохоров лишен реальных представлений на этот счет, в повести не происходит и соответствующего развития событий. Но почти полная жизненная статичность при равенстве композиционным зачина и финала — своеобразный двуликий Янус не в переносном даже, а в прямом смысле. Известно, что символическая мифология эта, ее два лика смотрят и в сторону живущих, и в сторону умерших.

У Пушкина они — эти лики — служат смысловой ориентации персонажей, каждый из них стоит на границе между миром живущих и миром умерших. В конечном счете умение сориентироваться в этом вопросе означает решение человеком задачи «самоосуществления». И в каком-то отношении к решению этих вопросов напрямую ближе всего подходит Владимир, получивший

смертельное ранение на поле Бородина, и Сильвио, который был убит в сражении под Скулянами.

В «Метели» уже в самом начале герои и их замыслы терпят крах, все случившееся с ними служит полному опровержению ими намеченного своего жизненного предназначения и земного счастья. Однако переименование натиском стихии всего ими задуманного не опровергает результативности жизни и пусть не всегда ведомого человеку предназначения, не отрицает волевого поведения и действенного поступка, а значительно осложняет до космических размеров соотношение причин и следствий.

Вспомним рассказ Бурмина: «В начале 1812 года... я спешил в Вильну... Я велел было поскорее закладывать лошадей, как вдруг поднялась ужасная метель... смотритель и ямщики советовали мне переждать. Я их послушался». Таков тезис, согласно которому все должно было дать совсем иные результаты в сравнении с тем, что мы имеем в повести. Но первая посылка сменяется противоположной: «непонятное беспокойство овладело мною», более того: «казалось, кто-то меня так и толкал». И Бурмин приказывает закладывать.

Но нужно еще одно обстоятельство, чтобы события получили тот единственный оборот, который приведет к конечному результату: «Ямщику вздумалось ехать рекою», он пропустил нужный выезд на дорогу, «и таким образом очутились мы в незнакомой стороне».

Поступки персонажа не определяют окончательно событий, а попадают в своеобразное русло, в свою очередь направляющее их ход.

Активность персонажей в «Метели» приводит к непредсказуемому результату. Одна Марья Гавриловна приезжает в церковь. Все усилия Владимира оказываются тщетными. Метель становится непреодолимой преградой. Но она же помимо воли, по неведению приводит Бурмина к аналою. Во всем этом есть доля отрицания эффективности совершаемых персонажами поступков. Нечто свершается не так, как им хотелось бы, или не так, как они могли бы себе это представить, т. е. в чем-то помимо или даже сверх, а то и против их активного воления и намерения. Все это отнюдь не ведет тем не менее к отрицанию активного и целенаправленного поведения. Повесть не только и не столько притча о предопределении и уповании на предзаданное. Пушкин, как сказано, не принимает при всей универсальной простоте своей поэтики простых решений. Он предлагает задуматься о более сложной системе отношений, несводимой к арифметическим и даже алгебраическим решениям (невозможно, нельзя поверить алгеброй гармонию!).

Поступок-поведение предполагает предопределение в широком жизненном контексте и в большом философском плане. Активность персонажей «Метели» соседствует с бездействием персонажа «Гробовщика». Тем не менее на внутреннем уровне повествование выводит Прохорова из неподвижной данности, из

равного ей небытия в иное жизненное измерение. И тождество зачина и финала повести об Адрияне оборачивается скрытым неравенством между подчеркнуто мрачной тональностью начала и радостной тональностью концовки о пробуждении гробовщика, осознающего, что страшная фантазмагория — сон. И отсюда новая тональность («солнце освещало постелю») и новая интонация в его реплике, таящей, может быть, впервые в его жизни предвкушение наступившего дня, самоценного, вне зависимости от утилитарной калькуляции. И тем самым происходит опровержение исходной ситуации, «опрокидывание» неподвижности и безысходности существования.

Мы уже говорили о том, как в Прохорове «мрачность» соединяется с его способностью «задумываться». Он «обыкновенно был угрюм и задумчив». Он сидит *по своему обыкновению* погруженный в печальные размышления, когда приходит Шульц и прерывает «сии размышления». Такое повторение в скупой поэтике Пушкина говорит само за себя. Но семантика этой задумчивости, может быть, несет в себе потребность, побуждение к переходу «за» или хотя бы выхода «из», т. е. преодоление внутренней замкнутости, неизменности и статичности положения, что становится нагляднее в контексте всего пушкинского творчества. Посмотрим на соотношение значений «задумываться» и «скучать». Председатель из «Пира во время чумы» «остается погруженный в глубокую задумчивость», тогда как «Жанна начинает скучать» («Папесса Иоанна»⁷⁶). Или: «Мне скучно, бес» («Сцена из Фауста»). Здесь все разное. И все-таки в авторском сознании далекие значения не очень соприкасающихся между собой слов могут вступать в определенные отношения. «Скучные романы» и «задумчивый Руссо» («О ничтожестве литературы русской»). Это значимое противопоставление — «скучное» и «задумчивое». Оно несколько по-другому присутствует в антитезе «хандры» Онегина и «задумчивости» Татьяны. В «Повестях Белкина» безысходная скука — удел существования ненарадовских и горюхинских обитателей. Самого же Белкина нельзя было увидеть «навеселе», но его тоска и скука (в чем-то в *pendant* деревенскому пребыванию рассказчика-посредника в «Выстреле») разрешаются результативно, задумчивость приносит плоды. Ими оказывается «множество рукописей», по поводу которых иронизирует «биограф» Белкина, но если подумать, что в круг этих рукописей входят и «Повести Белкина», то «задумчивость» Белкина принесла достойные результаты. Таким образом, «задумчивость» тесно связана с проникновением в сущности жизни. Она «предикат», пусть опосредованно и издали, но направленный в сторону сущего и сущностного. Ей противопоставлены высокомерие, выпренность, скука и т. д., т. е. то, что ограничивает, отграничивает, замыкает сущее, отчуждает от жизни.

В этой связи еще раз о «Выстреле». Состояние Сильвио после первой дуэли можно назвать «задумчивостью». Он задумается обо всей своей жизни и на всю свою жизнь. Его главное содер-

жание есть огромная внутренняя работа, о которой нигде не говорится прямо, но которая обозначена ходом времени и постоянным указанием на протяженность больших временных промежутков. Она, эта работа, фиксирована и иным путем, образом жизни персонажа. Его «большие ожидания», сопряженные с вынужденным бездействием, требуют заполнения вакуума еще чем-то, помимо прицельной стрельбы. Следуя непререкаемому закону «природа не терпит пустоты», а тем более в сфере жизни духа, логично предположить, что многолетний дефицит духовной жизни Сильвио был так или иначе заполнен. В противном случае шло бы деградирование, а не рост личности. И необозначенная сторона внутреннего тонуа жизни Сильвио тем не менее не вызывает и тени сомнения. Поскольку «расслабления» не ощущается в целенаправленном и собранном характере Сильвио, то, следовательно, работа, внутренняя, умственная и, конечно же, нравственная, если угодно, метафизическая, предполагается в основании «нерассказанного» многолетия «ожиданий». Сильвио пребывает не в бездумном ожидании, а во внутреннем, можно сказать, «созерцании» причин и следствий всего с ним происшедшего. Формула первой части — «Что пользы мне... лишить его жизни, когда он вовсе ею не дорожит?» — возникает во имя служения своему призрачно-самостному самоутверждению. Это формула, в которой в свернутом виде присутствует весь сюжет повести. Сказанное превращается в формулировку антисмысла, антигуманизма, отвергаемого развязкой повести. Происходит саморазоблачение ложной идеи Сильвио, проверка ее ценностью, даже самоценностью, человеческой жизни, определяющей значимость и значение всего остального.

Таковы некоторые сквозные аспекты мотивов «событие» и «жизнь», «поступок» и «следствие», «воление» и «предопределение», т. е. соотношенность опорных моментов повествования. И через эту «выстроенность» — осмысление изображаемого, постижение смысла жизни любого человека в самых разнообразных положениях, коллизиях, обстоятельствах и ситуациях. И звучит немой вопрос: «Кто ты?». Он направлен не к автору, а к герою произведения. «Кто ты?» — вопрос-антагонист вопроса: «Чего ты (он) стоишь (ит)?». Ибо антитеза эта нерв нового века, готового противопоставить исчислению абсолютных человеческих ценностей оценку личности в экономических исчислениях (по законам Адама Смита, помянутого в «Евгении Онегине»). Это и есть если не концепция повестей, то по крайней мере «стратегия» их, ведущая от частных событий и коллизий к жизни человека в целом⁷⁷.

Временное — историческое — вечное. Внутри этих диапазонов находится человеческая жизнь. С одной точки зрения — это проблема повседневности и деяния (бедного Евгения и Медного всадника). А в ином аспекте — истории и морали, событийного и нравственного. И с этим связана определенным образом в «Станционном смотрителе» история блудного сына пусть в немецком

пусть в лубочном (т. е. шаржированном) исполнении, однако вечного по критериям и ценностным отсчетам рядом с сиюминутным, временным, происходящим с персонажами повести.

То же соотношение временного, текущего исторического содержания и устойчиво-сущностного, восходящего к Истории с большой буквы, было намечено в начальном варианте повести, где наряду с иллюстрациями притчи о блудном сыне был и портрет генерала Кульнева, героя Бородинского сражения. Историческое время и время библейское «смотрели» со стен дома Вырина не только на рассказчика повести и ее персонажей, но и друг на друга. А финал повести, в отличие от библейской притчи, приводит к трагическому: «слишком поздно» — жестокому выводу временного существования. Мир не стоит на месте, и одна истина и истинные ценности имеют право на существование во все времена. *Всеобщее* в гносеологии — *вечное* в онтологии. Вот почему нельзя принимать однозначно утверждения, посвященные благополучным развязкам повестей Белкина — под внешним благополучием проступают беспощадные знаки смерти, небытия, а точнее, исторические катаклизмы и бездны. Поэтому еще раз присмотримся к временному и вечному в притче о блудном сыне и ее «билингвизму» (изобразительный ряд — картинки и словесный ряд — подписи к ним)⁷⁸. Показательно, что сначала в болдинской рукописи этот «сюжет» отсутствовал. Возникнув ранее, он был перенесен в начало повести из наброска о прапорщике Черниговского полка, где существующие подспудно декабристские мотивы получили чрезвычайно многомерное смысловое наполнение. Не случайно Пушкин в первоначальных вариантах настойчиво ищет дополнительные моменты в раскрытии темы, привлекая «историю блудного сына <и> портрет хр<аброго> Ген<ерала> май<ора> Кульне<ва> и вид Хутынского монастыря» (8, 645). Вряд ли когда-нибудь удастся установить, почему Пушкин убрал из окончательной редакции упоминание о прославленном генерале Отечественной войны 1812 года.

Но таков диапазон цикла — от отдельного события к человеческому со-бытию. Вне этого контекста повести Белкина — эпизоды-сказочки, тогда как в целостном жизненном контексте «историйки» становятся опытным полем Истории, пронизаны ее гулом, отзвуками и предвестиями. В этой связи чрезвычайно показательна «Барышня-крестьянка», «препустейшая», как множество раз говорилось о ней, по фабульному содержанию вещь, фарс, аналог комических «превращений» в пьесах Мариво. «Барышня-крестьянка» внешне выдержана в духе комических опер конца XVIII — начала XIX в. в фарсовом ключе *qui pro quo*⁷⁹. Но до предела пародийная, почти до «безвкусия» благополучная повесть и должна бы насторожить нарочитой и выставленной напоказ веселой карнавальностью, беззаботной бесконфликтностью. В силу этой насыщенности безобидными коллизиями (кстати, отнюдь не такими уж безобидными, если копнуть поглубже, и чреватых трагедиями — коллизиями вражды, нена-

висти, неприятия на разных уровнях социальных отношений, но прикрытыми карнавальными одеяниями.⁸⁰⁾ можно сказать, подчеркнуто преднамеренно возникает вопрос, а что же могло бы произойти, если бы не магические счастливые случайности, нарочито и напоказ выставленные самим автором — в том числе «куцая кобылка»? Слишком много этих благополучных случайностей, снимающих неслучайное и повседневно действующее! Не будь их, во что бы все вылилось? Не эти ли вопросы и задает повесть и, собственно, не для того ли она и написана (тем более памятуя, что одновременно набрасываются страницы «Истории села Горюхина?»).

Так происходит накопление тех социальных и исторических энергий, которыми подспудно заряжен в результате и весь цикл. Возможность острого конфликта потенциально присутствует в отношениях Муромского и Берестова и как бы провоцирует будущее столкновение Троекурова и Дубровского. Счастливое же разрешение коллизий Ромео и Джульетты нужно не только в качестве еще одной параллели к Шекспиру, но и как своеобразная реплика в диалоге с ним.

И вот, наметив некоторые сквозные линии, можно сказать *циклообразующие* линии, мы получаем некоторую систему, в которой перестает быть значимым всякое «псевдо», в том числе и псевдоромантическое, и псевдоидеальное. А подлинное, поначалу едва заметное, затем постепенно, без ложного нажима (так же, как и в самом Белкине) все увереннее проступает в «Станционном смотрителе», в «Истории села Горюхина», прикидываясь самопародией, карнавально-фарсовым комизмом или полемическими вставками и репликами, вроде, например, тирады о гробокопателях у Шекспира и Вальтера Скотта, мефистофельства Сильвио и т. д. Возникает своеобразная «сетка» разнонаправленных и разнородных по своей природе и функциям смысловых линий и их пересечений, при первом взгляде камуфлирующих, а на деле способствующих незаметному раскрытию во многих отношениях малоприметных характеров. И постепенно совершается замещение одного, внешнего плана другим, более глубинным.

В этой связи отметим, казалось бы, текстологическую частности, имеющую на деле более общее значение. Речь идет о вариантах имени Вырина, в одном случае — Симеон, в другом — Самсон. Сама возможность такой амбивалентности (Симеон/Самсон), к тому же имеющая аналогию в прочтении Горохино/Горюхино, обусловлена подспудно, быть может, отмеченным наличием встречных потоков, идущих сверху — вниз и снизу — вверх. И кто знает, не вызвана ли подобная трудноразрешимая текстология пушкинского написания этих имен и названий и тем, что под одним углом зрения трактуемые реалии действительно тяготеют к делам и дням царя Гороха и его бутафорского владения, а в другом — они проникнуты болью и гневом изображаемого в Горюхино (примыкая к пушкинским суждениям о ходе

исторического «прогресса» и к пушкинскому идеалу народного характера).

И еще одно, может быть, чисто текстуальное, но отчасти потому и показательное свидетельство преемственности «Гробовщика» и «Станционного зрителя». Обращает внимание перенос некоторых деталей из одного произведения в другое (как это было в творческой истории «Барышни-крестьянки» и «Капитанской дочки», о чем упоминалось выше). Две названные повести Белкина написаны с минимальным разрывом в несколько дней. Ими обозначено начало цепной реакции в становлении целостного в себе прозаического цикла. Нельзя не обратить внимание на первоначальные обозначения Адрияна Симеоном Прохоровым, а зрителя — Адрияном, а его дочь была Авдотьей Адрияновной. Не просматривается ли в этом внимание автора к функциональной значимости имен персонажей?⁶¹ Не идет ли целенаправленная подспудная работа живой мысли через преемственность опорных пунктов в ее движении? Она прокладывает себе русло в таких малозаметных для реализации идеи областях, как ономастика или текстология со специфическими трудностями прочтения, неразборчивостью написания и далеко не всегда очевидными описками. Но тем не менее и это показательно для установления родства, преемственности некоторых общих идей и их «следования» через одно творение к другому.

И в этой связи ни в чем, естественно, не совпадающие «Симеон» Прохоров и «Адриян» Вырин оказываются породненными явлениями, связанными общими моментами реализации сквозной творческой предпосылки — признанием общечеловеческого права каждого на человеческое достоинство. Оба персонажа оказываются отмеченными общим гуманистическим пониманием проблемы. Эта установка и рождает вопросы: «Что же это, в самом деле... чем ремесло мое нечестнее прочих? Разве гробовщик брат палачу?.. разве гробовщик гаер святочный?». Они преобразуются, попадая из одной повести в другую: «Что такое станционный зритель?». Это подготовка введения риторических периодов: «Будем однако справедливы, постараемся войти в их положение» и т. д.

Обратимся к глубинному содержательному уровню. Здесь поначалу возникает совершенно противоположная картина. Выше мы рассмотрели «закрытость» «Гробовщика». Повесть охватывает одно-два события, а жизнь Прохорова ограничена стенами лавки. «Метель» разительно противоположна бессобытийности и бессюжетности «Гробовщика»: это последовательная цепь событий. В «Гробовщике» статика, доведенная до предела, как было отмечено, указывает на необходимость динамики, потенциальное присутствие потребности «выхода» и т. д. То же самое происходит с мотивом событийно-причинно-следственной связи в «Станционном зрителе». Последнее не менее определенно и прочно увязано с проблематикой, во многом генеральной для цикла в целом. Если в «Гробовщике» наружу выведен один по-

люс — неизменность сущего, то в «Метели» и «Станционном смотрителе» — другой. Очевидно, что устойчивость без движения — застой и смерть, равно как и неупорядоченная подвижность — подобие хаоса, динамизм без целенаправленности — царство случая, в конечном счете тот же хаос и смерть. «Что суждено, того не миновать»⁸² — как бы посылка вперед к тому, «чему быть», но она присутствует как констатация уже свершившегося. И это есть узаконение происшедшего: «Что с возу упало, то пропало». И, наконец, в третий раз: «Что сделано, того не воротишь». И за этим мощное — *так было — так будет* — утверждение «вечного» мотива истории блудного сына. И тут же соотнесение этой несовместимости бытийного с небытием: «...а вот то будет, что нас не будет»⁸³.

Так на общем фоне цикла, свойства и качества которого служат универсальному гуманизму, разысканию его корней в самой действительности, не чуждаясь ее прозы, происходит подчеркивание, выделение «курсивом» повествования в прозе, повествования без поэтической идеализации. Человеческие поступки, поведение людей обусловлены как бы незыблемостью уклада жизни и мышления и столь же несомненной необходимостью их ломки. Пушкин, конечно, не ставил и не мог ставить себе целью воссоздание единой картины национальной жизни России (как того хотелось Н. Берковскому). Нет необходимости для обоснования значительности, объемности, широкоохватности «Повестей» приписывать их автору столь объемную установку и ставить задачи, которые не соответствуют «малому жанру», *маленьким* повестям. Пять или шесть по тематике разрозненных фрагментов из русской жизни, какими бы внутри себя емкими и энциклопедичными они ни были (о чем у нас и шла речь), не могут воссоздать эпического хода жизни.

И вряд ли можно из новеллистической быстроты и краткости действия вывести эпическую тенденцию. И не в этом значении цикла. Не тем определяется внутренняя природа циклизации. Суть циклообразующих энергий вряд ли следует искать в эпическом, тематическом или проблемном и даже не в жанровом (ибо каждая повесть тяготеет то к новеллистическому, то очерковому, то комедийному образцу) единообразии, а в повествовательном начале, и повествовательности, как содержательной внутренней форме всеохватности и незавершенности, открытости в сторону этой всеохватности. Повествование, процесс, протекание тяготеют к незаконченности, как и сама жизнь, когда за случившимся следует то, что произойдет потом. И не случайно, быть может, в отличие от какого-нибудь другого прозаического цикла, именно «Повести Белкина», обладая законченностью каждого фрагмента, вместе с тем разомкнуты как бы для продолжения, дополнения и умножения⁸⁴.

Именно категория повествования берет на себя функции то методо-, то жанро-, то стилеобразования. И в результате ни одно из белкинских произведений не поддается строгим квалифи-

кациям и определительным приложениям. Там, где предполагают уловить жанр, кажется метод, а там, где представляется, что мы имеем дело с методом, во многом присутствует стиль, и т. д. Сказанное подводит, однако, к пониманию наличия определенной общности, внутренних силовых линий целостного художественного поля, его смысловой и структурной общности, доминантой которой и является повествование. Повествование становится стимулом циклизации, а цикл, в свою очередь, ведет к единству, к определенной концепции русской жизни в целом. И составляющими этой концепции, ее носителями оказываются и энциклопедизм повествования, и его эпичность. Избрав жанрово-стилевой канон «маленькой повести»⁸⁵ (не равной ни новелле, ни рассказу, ни повести в традиционном ее обозначении), Пушкин демонстрирует неисчерпаемые пути реализации возможностей в переборе совершенно несхожих решений. На «малом пространстве» ощутимо присутствие целостного мира.

Сведем эти данные воедино для наглядности и проследим движение творческой мысли в хронологическом порядке написания повестей:

	Признаки жанровые	Признаки стиливые	Господствующие определения
«Гробовщик»	Бытописание, нравописание	Стилистика физиологического этюда с фантазмагорической вставкой	Очерк
«Станционный смотритель»	Драматическое, психологизированное повествование	Амальгама риторических, sentimentальных и бытописательных стиливых элементов	Рассказ, жизнеописание, притча
«Барышня-крестьянка»	Остросюжетное, фарсово-комедийное произведение	Мелодраматизм, ирония, скрытый драматизм	Фарс, водевиль, даже пастораль
«Выстрел»	При монолитности, новеллистическая диалогия	Романтическая заостренность и контрастность	Новелла
«Метель»	Микросемейственный роман на историческом фоне 1812 г.	Незыблемость бытового уклада и уловление невыразимого в стиле	Семейное предание

Суммируя, таким образом, ранее сказанное, видно, как происходило насыщенное накопление признаков и свойств внутри каждого отдельного произведения и на «переходах» от одного из них к другому. Этот внутренний напор смыслов и жанрово-стилевых вариаций их закрепления и приводил к размыванию традиционных форм и канонических норм. Все пушкинские «побасенки» для своего определения, для обозначения в строгих терминах, как следует из приведенной таблицы, демонстрируют смещение от признаков «повести» в сторону признаков, определяющих новеллу — водевиль — фарс — очерк. Иначе невозможно

уловить подлинное своеобразие данных произведений⁸⁶. «Повесть Белкина» оказываются не только фикцией по принадлежности Белкину, но и фикцией двойной, не являясь повестями! Но, как бы много ни значила для Пушкина мистификация в качестве не одного лишь отрицания, но и как необходимый момент утверждения подлинного и значимого, тем не менее он всегда оставался серьезен в служении истине и подлинным ценностям. И потому объяснение необъяснимого «шуткой гения», склонностью к мистификации ничего не дает. Наличие «неповестей» в цикле повестей — не шутка и озорство, не лукавство ради лукавства, но последовательно емкое создание повествовательного целого. Внутри этого целого «краткие» «побасенки» и «сказочки», по собственному пушкинскому обозначению, образующие цикл, становятся одной «большой повестью», переливающейся радужными красками живой жизни. Отождествляя себя то с повествователем, то с персонажем, читатель (вслед за автором) попадает на порог между экзистенцией и небытием («От издателя»), между жизнью и смертью («Гробовщик»), между войной и миром («Метель»), эгоцентризмом, доведенным до предела, и пробуждением, как ото сна («Выстрел»), мужичкой и барышней, любовью и враждой («Барышня-крестьянка»).

Сам цикл оказался оформленным по жанровым и композиционным принципам «через» Белкина⁸⁷, а метод как бы раскован в своем проявлении в объединенных произведениях, образующих новое совокупное целое. По закону обратной связи целостность цикла оказывается регулирующим фактором, метажанром по отношению к жанру каждого «маленького» образования. Как ни парадоксальна такая постановка вопроса, но только она, пожалуй, в состоянии вывести нас на концептуальные доминанты цикла. «Повести Белкина» — это большая повесть о мире Белкина, точнее, это Россия Белкина, амбивалентное изображение и России и Белкина вместе. «Большая повесть» в своем универсальном соединении оказывается концепцией *полного* человека, *полноты* жизни. А это последнее — основание глубинного пушкинского реализма, заявленного им в «Борисе Годунове» и только обнародованного одновременно с публикацией «Повестей Белкина».

И соответственно именно потому проблемы «молчащего» и «говорящего» Белкина или, иначе, проблемы повествования и повествователя оказываются не проблемами поэтики (только), но прежде всего проблемами общей концепции, всеобщего гуманистического смысла произведения.

Примечания

¹ Достаточным считается наличие на то «авторской воли» без ссылок на хоть какие-либо основания. Ныне принято различать два вида циклизации: а) определенного авторской волей, воспринимаемого самим автором как цикл (например, те же «маленькие трагедии» Пушкина, или, как он сам

- писал, «драматические изучения», его же «Песни западных славян»); б) определяемого в соответствии с принципами, предлагаемыми самим исследователем, независимо от авторского замысла зачастую. Так, например, В.л. Ходасевича намечает особый цикл «Петербургских повестей» Пушкина — «Домик в коломне», «Медный всадник» и «Пиковая дама». Объективно ни для автора, ни для читателя они в цикле не объединяются. Но исследователь руководствуется в данном случае далеко не бесспорным признаком «вмешательства темных, невидимых, но близко окружающих нас сил». См.: Ходасевич В. Статьи о русской поэзии. Пг., 1922. С. 58, 71—72.
- ² Гроссман Л. П. Этюды о Пушкине. М.; Пг., 1923. С. 59, 60. И хотя после появления работ, посвященных рассмотрению «Повестей Белкина» в целом как некоторого самостоятельного образования, в частности статей и книг А. Искоза, В. Узина, В. Гиппиуса, А. Гукасовой, Н. Берковского, стало правилом хорошего тона говорить о «Повестях Белкина» как о цикле, но столь же устойчива и традиция не объяснять при этом, почему это повести и что дает нам право объединять их в цикл.
- ³ Второй записан поэтом на обороте перебеленного автографа третьей редакции «От издателя», порядок повестей следующий: «Гробовщик», «Барышня-крестянка» (2-е место!), «Смотритель», (Станционный вписано позже), «Самоубийца», «Записки» (нрзб.) (последние два загадочных названия не находят убедительного своего истолкования).
- ⁴ Однако в этом качестве и «Выстрел», и «Метель» ничуть не менее пригодны для сильного заключительного аккорда. Может быть, оптимальным вариантом, исходя из внешних композиционных показаний, было бы одной из этих остро сюжетных повестей открыть, а другой — завершить цикл, создав соответствующее обрамление трем другим. И наконец, еще одно обстоятельство стоило бы иметь в виду. Ведь «Станционный смотритель», а в известном смысле и «Гробовщик» вполне обоснованно могли бы «программно» открывать весь повествовательный цикл. Но для самого Пушкина это, как видно, не имело решающего значения.
- ⁵ Якубович Д. П. Повести Белкина//А. Пушкин. Повести Белкина. Л., 1936. С. 128; Петрунина Н. Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987. С. 15.
- ⁶ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М., 1962. С. 271. Как известно, «Выстрел» — предпоследнее по написанию произведение этого цикла.
- ⁷ Подавляющее большинство суждений — «пять своеобразных новелл» и «пять сказочек», — но на этом фоне особенно значимо: «в сей книжке шесть анекдотов» (Северная пчела. СПб., 1831. № 255).
- ⁸ Полевой Н. Московский телеграф. М., 1831. № 22.
- ⁹ Северная пчела. СПб., 1831. № 255.
- ¹⁰ Не вызывает сомнения, что «простота» может быть и вполне специфическим и дифференцирующим признаком прозаического повествования и даже внутри него существуют свои градации (ср., например, «простого» «Гробовщика» и отнюдь не простую «Пиковую даму»). Другими словами, это в первую очередь общезстетическая установка, универсальное свойство пушкинской поэтики.
- ¹¹ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М., 1962. С. 306.
- ¹² Пушкин мог быть несправедлив в оценках, но он знал, что если творчество писателя «не имеет жизни», то оно лишено истины (10, 416).
- ¹³ Вспомним гоголевские слова о высоте пушкинской истинности, чистоты и безыскусственности, так что «сама действительность кажется перед нею искусственною и карикатурной» (8, 384).
- ¹⁴ Иван Петрович Белкин «является для этих повестей объединяющей фигурой», с которой связано умение схватить и сохранить психологические особенности единства проявления личностного повествования. См. Томашевский Б. Пушкин. М., 1961. Кн. 2. С. 516.
- ¹⁵ Киреевский И. В. Нечто о характере поэзии Пушкина//Полн. собр. соч. М., 1861. Т. 1. С. 7.
- ¹⁶ Их содержательный потенциал «страшно понижается». В. Тюпа пишет: «если „Выстрел“ — самостоятельное художественное целое, то финальная фраза повести действительно позволяет Н. Я. Берковскому, Д. Д. Благому, А. Г. Гукасовой, Б. С. Мейлаху и др. воспринимать характер Сильвио в ге-

роническом ключе». И напротив: «...если „Выстрел“ — это повесть Белкина, входящая первой „главой“ в произведение Пушкина „Повести Белкина“, то у А. С. Долинкина, А. Л. Слонимского, Л. С. Сидякова и других исследователей были все основания усомниться в этой героике» (*Тюпа В. И.* Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина»//БЧ. Горький, 1983. С. 67—68). Попутно отметим, что раздел «От издателя» исключен из цикла и счет «глав» ведется начиная с «Выстрела».

¹⁷ «Характерная особенность творчества Пушкина в 30-е годы — цикличность. Возможности цикла необъятны: никакая другая форма не обладает такой емкостью и многозначностью, такими средствами самокорректирования, таким иммунитетом к односторонности» (*Непомнящий В.* Поэзия и судьба. М., 1983. С. 143).

¹⁸ Принято считать, что литературный цикл — это «группа произведений, принадлежащих к одному и тому же жанру, объединенных в высшее единство общностью содержательных элементов (литературного героя, образа, мотивов, идеи) или сходством композиционных решений» (*Slownik terminow literackich.* Wrocław; W-wa; Kraków; Gdansk, 1976. S. 76). Все настойчивее складывается потребность сведения цикла, в частности лирического, к статусу самостоятельного художественного произведения. (см.: *Ляпина Л. Н.* Лирический цикл в русской поэзии 1840—1860-х годов: Автореф. дис.... канд. филол. наук//Л., 1977). В такой постановке вопроса есть своя логика. Однако поставить знак равенства между циклом и произведением как таковым все-таки нельзя. Цикл тяготеет к контекстной своей целостности, и в этом он близок целостности произведения, которое, в отличие от цикла, наделено прежде всего текстовым единством. В связи с этим см.: *Дарвин М. Н.* К проблеме цикла в типологическом изучении лирики//Типологический анализ литературного произведения. Кемерово, 1982. О том, что рассмотрение природы циклов только теперь становится достоянием научного осмысления, пишет Б. Егоров (см.: *Егоров Б.* О мастерстве литературной критики: Жанры. Композиция. Стил. Л., 1980. С. 93). О теории и истории циклов см.: *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974; *Сапогов В. А.* Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока//Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968. С. 174—189; *Янушкевич А. С.* Типология прозаического цикла в русской литературе 30-х годов XIX в.//Проблемы литературных жанров. Томск, 1972. С. 9—12; *Лебедев Ю.* У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840—60-х годов. Ярославль, 1975; *Таборская Е. М.* «Маленькие трагедии» Пушкина как цикл. (Некоторые аспекты поэтики)//Пушкинский сборник ЛГПИ им. Герцена. Л., 1977. С. 139—144.

¹⁹ Эти соображения оспаривались в силу жанровой разнородности объединяемых в цикл явлений. См.: *Вопр. лит.* 1986. № 5. С. 269—270.

²⁰ Это единственная из всех «Повестей», имеющая маркированное цифрами деление на две главки.

²¹ Принято считать, что существует два вида новелл. Один из них являет монолитную структуру наподобие фавлю, «иные, напротив, раздроблены на главы и разделы» и генетически и типологически ближе к бытовому анекдоту. Именно с этим связаны такие устойчивые признаки, как краткость повествовательных средств, небольшой, в идеале минимальный, объем, простота и динамизм действия. При этом, естественно, становится невозможным ни разветвление сюжетных ходов, ни достаточно развернутый психологический анализ характеров. В противном случае происходит вторжение в новеллу стилистики чуждых ей жанров: медитативной прозы, просветительской эссеистики с элементами философского диалога и др. Отсюда постоянная борьба жанра новеллы за свою собственную специфическую ей природу и содержательность. См.: *Ковалев Ю. В.* Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке//Искусство и художник в зарубежной новелле XX века. Л., 1985. С. 5—24.

²² Небольшой штрих к этому: первоначально в списке эпиграфов к «Выстрелу» предполагались слова — «Теперь сходитесь» из «Евгения Онегина».

²³ Вспомним «Кирджали», написанного в 1833 г.

24. Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина, М., 1973. С. 155.
25. А. Гукасова пишет, что в отличие от Пушкина, где все скреплено единой сюжетной линией, повесть «Вечер на бивуаке» Марлинского распадается на две части, в ней два рассказа, два рассказчика: 1) анекдот-рассказ, случай из жизни бесстрашного поручика Ольского... (ср. с графом Б*** у Пушкина); 2) рассказ подполковника Мечина — история медальона на тему о прерванной дуэли (случай из жизни Мечина). См.: Там же. С. 158.
26. Там же. С. 173. О «вздоре, мареве, сне», ничего не значащем в жизни гробовщика, пишет и В. Ходасевич. См.: *Ходасевич В.* Статьи о русской поэзии. Пг., 1922. С. 94.
27. Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 167.
28. Якубович Д. П. Повести Белкина//Пушкин А. Повести Белкина. Л., 1936. С. 140.
29. Стилистика сна отличается от стилистики яви, отмечает С. Г. Бочаров. См.: *Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М., 1985. С. 59; См. также: *Мани Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 94.
30. См.: *Петровский М.* Морфология пушкинского «Выстрела»//Проблемы поэтики. М.; Л., 1925. С. 173—204.
31. «Я числюсь по России», — сказал Пушкин о себе. См.: *Вересаев В. В.* Пушкин в жизни. М., 1936. Т. 2. С. 39.
32. См.: *Гроссман Л. П.* Искусство анекдота у Пушкина//Гроссман Л. Этюды о Пушкине. М.; Пг., 1923. С. 39 и далее. И хотя речь идет об анекдоте, суть разговора лежит в тождественности анекдота новелле, как это все время и происходит с определениями «Повестей Белкина». См.: *Фортуна-тов Н. М.* Особенности построения чеховской новеллы: Дис. ... докт. филол. наук. М., 1979; *Фортуна-тов Н. М.* О некоторых принципах формообразования в новелле//Л. Н. Толстой. Статьи и материалы. Горький, 1973; *Фортуна-тов Н. М.* «Гробовщик» Пушкина, «Скрипка Ротшильда» Чехова//БЧ. Горький, 1976; см. также БЧ.: Горький, 1977.
33. Ср. названия: «Гробовщик» у Пушкина и «Эпизод из жизни маршала Бассомпьера» у Г. фон Гофмансталя или «Поединок» Г. Клейста — эпизод из хроники Фруассара.
34. Невозможно пройти мимо потенций, заложенных в судьбе Владимира Николаевича, имя которого Марья Гавриловна находит «в числе отличившихся и тяжело раненных под Бородино», а затем в смерти его «в Москве, накануне вступления французов», в том, что «память его казалась священной для Маши», — все это как бы «наследственный код» «Войны и мира» Л. Толстого.
35. О временных границах «Выстрела» см.: *Гроссман Л. П.* Исторический фон «Выстрела»//Новый мир. 1929. № 5. С. 223; См. также: *Данилов В.* Пушкин. М., 1931. С. 305.
36. Пусть не смущает термин, являющийся рабочим (за неимением пока лучшего), но важно оговориться, что речь идет не о приеме в узком и специфическом значении слова, а об определенном концепте, о концептуальных, значимых параметрах художественного мира.
37. «...Далеко не всегда мысль (точнее, художественный смысл. — Н. Г.) выражается теми именно словами, которые несут, казалось бы, самое ее содержание» (*Шервинский С. В.* Ритм и смысл. М., 1961. С. 66).
38. Суть такого типа максимальной насыщенности текста с помощью «отсутствия», а не «присутствия» субъекта повествования уже была схвачена поэтом в «Евгении Онегине», в его «пропущенных» строфах.
39. Н. Берковский указал на это, правда с излишней прямолинейностью, в результате которой сами повести Пушкина становятся как бы разновидностью эполопейного жанра.
40. *Петрунина Н. Н.* Когда Пушкин написал предисловие к «Повестям Белкина»//ПКД. Л., 1985. С. 31—51.
41. *Якубович Д. П.* Реминисценции из В. Скотта в «Повестях Белкина»//ПИС. Л., 1926. Т. 27.
42. Существует предположение, что сюда Пушкин намерен был сделать вставку из «Истории села Горюхина».

- ⁴³ И потому неясно, что хотят те, кто призывает не перегружать прозу Пушкина излишними идейно-философскими интерпретациями. Если за этим стоит настроенное отношение к додумыванию чуждого Пушкину содержания, несвойственных ему «идей» вместо конкретики жизни и удивительного пушкинского умения просто показать простую жизнь простых людей, то с этим можно согласиться. Но, если вместе с этим снимается вопрос о художественной концептуальности пушкинского мира, с этим согласиться нельзя.
- ⁴⁴ Приведем любопытную параллель: «Маленькие трагедии (одновременно создаваемые с «Повестями». — Н. Г.) всем строем своим акцентируют состояние, где перемены совмещаются с неизменностью... Подвижность, не становящаяся последовательным развитием» (Альми И. Л. О некоторых особенностях литературного характера в пушкинском повествовании // БЧ. Горький, 1985. С. 15).
- ⁴⁵ Ср. слова Пушкина в письме П. А. Плетневу (22 июля 1831 г.): «Опять хандрить: Эй смотри: хандра хуже холеры, одна убивает только тело, другая убивает душу. Дельвиг умер, Молчанов умер, погоди — умрет и Жуковский, умрем и мы. Но жизнь все еще богата; мы встретим еще новых знакомцев, новые созреют нам друзья, дочь у тебя будет расти, вырастет невестой, мы будем старые хрычи, жены наши — старые хрычевки, а детки будут славные, молодые, веселые ребята...» (Пушкин А. С. Псс. М., Л., 1949. Т. 10. С. 368).
- ⁴⁶ Обратить внимание на название цикла. Это не «Повести Белкина», как их принято называть в обычном употреблении. Это «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», т. е. не только вымышленного, но и в этом своем качестве как бы переставшего существовать — дважды не существующего.
- ⁴⁷ «Современная Пушкину критика восприняла повести с „митрофановской“ их стороны» (Бочаров С. О художественных мирах. М., 1985. С. 37). В. Узин, осложняя, сохраняет этот момент: «...эти маленькие незатейливые „истории“ обращены одной своей стороной... к Митрофанушке, к „беличему“ мироощущению Белкина, а ядром своим — к взыскательному, грустному созерцателю жизни» (Узин В. О повестях Белкина. Пг., 1924. С. 18).
- ⁴⁸ Виноградов В. В. О стиле Пушкина // ЛН. М.; Л., 1934. Т. 16/18. С. 175—176.
- ⁴⁹ И не столько предвидя, сколько уже зная критику Булгарина на седьмую главу «Евгения Онегина»: «Сердцу больно, когда глядишь на эту бесцельную картину». См.: Северная пчела. 1830. № 34; ВПК. Л., 1980. С. 56.
- ⁵⁰ Как сказано было в другой связи, но подходит особо и к прозе: «отказ от пафоса компенсируется углублением этоса, т. е. простого сердечного чувства без прикрас» (Альбрехт М. Г. ВПК. Л., 1980. С. 63).
- ⁵¹ См.: Скипина К. Чувствительная повесть // Русская проза. Л., 1926. С. 28—29; Шарыпин Д. М. Пушкин и «нравоучительные рассказы» Мармонтеля // ПИИМ. Л., 1978. Т. 8. С. 128.
- ⁵² В частности, стоило Сильвио чуть отступить от заданных стереотипов и нарушить кодекс чести в мимолетной истории с офицером во время карточной игры, чтобы в обыденном сознании это «чрезвычайно повредило ему». И рассказчик-посредник с осередненными «романтическим воображением» оказывается покорным общему закону («мысль, что честь его была замарана и не омыта, эта мысль меня не покидала и мешала мне...»). Аналогичный мотив в «Евгении Онегине» — в приятии Онегиным установленных норм и этикета, выработанных средой, которую он презирает и не принимает.
- ⁵³ В этом отношении вряд ли точно выражена мысль о «Гробовщике» как «мучительном крике боли человека, осознавшего глубину своего отрыва от источников радости» (Узин В. О повестях Белкина. Пг., 1924. С. 40).
- ⁵⁴ «Стал ходить взад и вперед по комнате, как тигр по своей клетке». И реплика жены графа: «Ах, милый мой, — сказала графиня, — ради бога, не рассказывай: мне страшно будет слушать». И это пять лет спустя после случившегося! И самое выразительное, слова графа: «„Сильвио!“ — закричала, и признаюсь, я почувствовал, как волосы стали вдруг на мне „дыбом“» — фраза-штамп, не имеющая поэтому значимого смысла в

- этом своем качестве, но вполне значимая в том новом и подспудном смысле, о котором идет речь. Или, казалось бы, чисто фактографическая деталь: «Пистолет торчал у него из бокового кармана». Отсюда своеобразная ниточка потянется к Германну, к его свиданию со старой графиней с пистолетом около старухино виска. Граф в «Выстреле» говорит: «Он вынул пистолет и прицелился... Ужасная прошла минута!» Здесь присутствует романтическая «инфернальность» (в восприятии рассказчика повести). Или еще: «казался мне героем таинственной какой-то повести», «коего жизнь была загадкой», «таинственность окружала его судьбу» — это все романтические штампы, не привлекающие к себе внимания массового читателя, воспитанного на стиле Марлинского и Полевого, но у Пушкина негативно они наполнены, как видно из сказанного, совершенно иным смыслом и содержанием, и в этом смысле чрезвычайно художественно активны.
- ⁵⁵ Ср. в «Арапе Петра Великого»: «Ибрагим проводил дни однообразные, но деятельные — следственно не знал скуки». Или: «Он не был женат; следственно мог иметь еще цель в своей жизни» («Египетские ночи». 8, 839).
- ⁵⁶ К «Метели» весьма подходит сказанное в другой связи: «Мироздание заговорило полным голосом. Стало окончательно ясно, что никакого „монолог“ (и в этом отношении — „романтического“ типа сознания. — Н. Г.) быть не может — есть драма, где на реплику следует ответ, действию противостоит контрдействие» (Непомятый В. Поэзия и судьба. М., 1983. С. 217). См. в этой связи интересное рассмотрение мотивов «Бесов» в творчестве Пушкина. Там же. С. 198—199, 202.
- ⁵⁷ См. об этом: Алексеев М. П. Пушкин и наука его времени // Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 61—173.
- ⁵⁸ «„Всякое возникающее существует или сообразно причине в виде начала, или сообразно наличному бытию, или сообразно причастности и отображению“. Видишь, познающий, это солнце мысли? Философ делит сущность возникших, т. е. происшедших на три, ибо сущности возникают через всевидящее высшее сущее и бывают трех видов... Возьмем, например, истинно сущее. Это высшее, святое, первое сущее наблюдается в трех видах: во-первых, в неподвижном (неподвижном? — Н. Г.) сверхсущем едином; во-вторых, в своем же существовании и, в-третьих, в последующих» (Петрици И. Рассмотрение платоновской философии Прокла Диадоха. М., 1984. С. 140).
- ⁵⁹ И тогда был бы прав Б. М. Эйхенбаум, именно так и определивший суть «Гробовщика».
- ⁶⁰ Поэтика «Полтавы» как антитеза поэтики «Повестей».
- ⁶¹ В «Арапе Петра Великого» возникает «бездомный» Ибрагим и «домовитый» Гаврила Ржевский, и никакой значимой реализации это не получает.
- ⁶² В «Истории»: «...нетерпение вновь увидеть места, где провел я лучшие свои годы, так сильно овладело мной, что я поминутно погонял моего ямщика... Наконец завидел горюхиинскую рошу; и через 10 минут въехал на барский двор. Сердце мое сильно билось — я смотрел вокруг себя с волнением неописанным» и т. д. «...навстречу мне вышла моя кормилица и обняла меня с плачем и рыданием, как многострадального Одиссея» (I).
- В «Дубровском»: «Через десять минут въехал он на барский двор. Он смотрел вокруг себя с волнением неописанным...» и т. д. «...в сенях встретила его Егоровна и с плачем обняла своего воспитанника»
- Чрезвычайно знаменательна и такая жизненная деталь, как приезд самого поэта перед свадьбой в Захарово (где в детстве проводил лето у бабушки).
- ⁶³ Гробовщик, «переступив за незнакомый порог», вступает в известном смысле и в новую жизнь.
- ⁶⁴ Но это может быть «ставнем», «оградой», «воротами».
- ⁶⁵ «Метель»: «Маша решила навсегда оставить дом»; «Выстрел»: «вышел на крыльцо, кликнул ямщика и уехал».
- ⁶⁶ Так, в «Выстреле»: «еду сегодня в ночь», «посмешно вышел», приглашение отобедать «в последний раз», «мы простились еще раз».
- ⁶⁷ Н. Я. Берковский допускает немотивированную произвольность, видя в присутствии лубочной истории в повести полемическую направленность по отношению к евангельской притче.

⁶⁸ Показательно, что первоначально фрагмент этот входил в неоконченные «Записки молодого человека».

⁶⁹ По В. Ходасевичу, дерзнувши спяна принять у себя толпу мертвых, гробовщик «просыпается, и все оказывается вздором, маревом, сном», и все возвращается на «круги своя»: «он мирно садится пить чай», т. е. умирает мирно, примиренно приняв свою жизнь как должное. См.: *Ходасевич В.* Петербургские повести Пушкина//Статьи о русской поэзии. Пг., 1922. С. 94.

⁷⁰ «Пушкин мало говорит о психологических переживаниях соблюдаемой Дуни. Эпизод, в котором бы Минский предлагал Дуне идти к нему на содержание, в повести красноречиво отсутствует. И это „отсутствие“ центрального аргумента всего происходящего и несет в известном смысле огромную смысловую нагрузку, это одно из нарушений предшествующих канонов, недопускающих недомолвок. В повести Мармонтеля граф Де-Люзи убеждает Лоретту, что она — „украшение природы“, не должна себя „посвятить в трудолюбивую и мрачную жизнь и окончить оную у какого-нибудь грубого деревенского жителя“» (*Шарынкин Д. М.* Пушкин и «нравоучительные рассказы» Мармонтеля//ПЛИИМ. Л., 1978. Т. 8. С. 129—130). Приведенный пример — а наличие подобных аналогов между «обязательными» эпизодами у Мармонтеля и отсутствующими у Пушкина в этой работе прослежено достаточно регулярно — наглядное свидетельство пушкинской поэтики умолчаний, поэтики минус-приема, содержательного в своем «умолчании». И в данном случае интерпретация подобного умолчания — прекрасный пример недостаточного прочтения недоговоренного и пропущенного, как и без того очевидного. И уж никак нельзя пропущенное Пушкиным приравнять к наличествующему у французского автора. Весь смысловой «заряд» пушкинского умолчания и состоит в том, что опущенно — что бы ни было сказано Минским в доме зрителя или уже в дороге — не содержало того, что оказалось потом связано с превращением Дуни в «прекрасную барыню». И искренний поцелуй Дуни рассказчику, как бы предназначенный уже Минскому, и неискренняя болезнь Минского — еще один уравнивающий, гармонизированный в себе пушкинский ход, где искренность не лишена женского лукавства, а симуляция болезни — глубинной истинности любовного недуга.

⁷¹ Пушкин исправляет первоначальное «сердце его радовалось» на противоположное — «не радовалось», не боясь отступить тем самым от психологического правдоподобия, так как при такого рода ситуации, казалось бы, радостное чувство способно пробудиться у каждого.

⁷² В письме Вяземскому говорится: «Судьба не перестает с тобою проказить... Представить себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля; кто посадит ее на цепь? Не ты, не я, никто» (1826). Счастье дважды идет в руки Владимира, а достается Бурмину (Д. Якубович).

⁷³ *Непомнящий В.* Поэзия и судьба. М., 1983. С. 222.

⁷⁴ Если говорить о сквозных идеях в творчестве Пушкина, то они входят и в повести Белкина, и в маленькие трагедии, организуя их слитность, общность. См.: *Хализов В. Е.* Функция случая в литературных сюжетах//Литературный процесс. М., 1981.

⁷⁵ Видимо, потому и следует говорить о внутреннем и внешнем контекстах всякого цикла.

⁷⁶ Вряд ли в этом отношении было бы верным считать, будто «судьба» у Пушкина адекватна представлению о высшей силе или воле божественной (см.: *Словарь языка Пушкина.* М., 1961. Т. 4. С. 423). Показательны в этом отношении в этой рубрике приведенные строки: «Судьба на руль уже склонилась, спокойно светят небеса. Лады крылатая пустилась, — расправив счастья паруса». Или — множественное: «и от судеб защиты нет».

⁷⁷ Пушкин в письме А. Смирновой приводит сочувственно шатобрианское изречение: «Если б я мог еще верить в счастье, я бы искал его в единообразии житейских привычек». Своеобразная парафраза известного изречения: «Счастье — на дорогах, по которым ходят все».

⁷⁸ Н. Берковский обратил внимание на целый ряд семантических моментов, возникающих на этом уровне. Однако вряд ли это сводимо к «ирониче-

ской интонации» в адрес объекта изображения, понимая под ним библейскую версию. Старик в колпаке и шлафроке и юноша-сын в рубище и треугольной шляпе — ироничны в своем прямом назывном обозначении. Это не парадирование и травестирование образа, а самопародия — возвращение литературного приема в жизнь в формах самой жизни. Жизнь (а не литографии!) пародирует священную историю, а литографии лишь закрепляют «текст» жизни. См. также: *Тюна В. И.* Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого//БЧ. Горький, 1983. Здесь ставится вопрос о связи этой темы в повести с темой отчего дома, отечества, родины, с мифологемами «чужой стороны», «царства мертвых», «мотива инициации» и т. д.

⁷⁹ Но подобная «потребность веселиться», изобилие «веселых», «озорных» поворотов значимо само по себе для цепкого пушкинского исторического взгляда. В «Арапе Петра Великого» проскальзывает показательное в целом замечание: «французы смеялись и рассчитывали, и государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей» (8, 3).

⁸⁰ Параллелизм между ссорой Берестова и Муромского и Дубровского и Троекурова или более скрытая и тонкая ниточка-паутинка, тянущаяся от белкинской повести к «Капитанской дочке» («Капитанская дочь//Не ходи гулять в полночь»), конечно же, это всего-навсего переносы, часто практикуемые автором, но это и сигналы преемственности дремлющих в авторском сознании антагонизмов между мужиком и баринном, между патриархальной идиллией и бунтом беспощадным, стихийно неудержимым.

⁸¹ Устоявшееся мнение о равнодушии и беззаботности Пушкина к наименованию персонажей ни на чем не основано. Исследователей вводит в заблуждение легкость и простота пушкинских решений, отсутствие в них выводимой на поверхность семантики.

⁸² См. в «Метели»: «суженого конем не объедешь» — и особенно в сопоставлении со словами Татьяны: «но я другому отдана и буду век ему верна». Об этом см. также: *Черняев Н. И.* Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 254—255.

⁸³ Выписанная Пушкиным в составе эпитафий к «Повестям» — «пословица Св[ято]городского» Игу[мена].

⁸⁴ Вспомним мистифицированные продолжения Белкинского цикла О. Сенковского — «Потерянная для света повесть» за подписью А. Белкин (Библиотека для чтения. 1835. Т. 10.).

⁸⁵ В «Романе в письмах» героиня дает «дельную» рекомендацию, в свете пушкинских размышлений о прозе: «Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей...» (8, 50). В «маленькой раме» Пушкин представляет жизнь людей, жизнь России.

⁸⁶ И потому приведенные определения в разных сочетаниях и встречаются постоянно у пишущих о «повестях», но тут же подставляющих реальный определительный компонент: повесть-новелла, повесть-очерк, даже повесть-роман, повесть-комедия, но никак не повесть как таковая, т. е. совершенно определенное жанровое образование, несоединимое ни с очерком, ни с новеллой, ни с фарсом.

⁸⁷ Когда мы пользуемся не совсем пушкинским, но прочно установившимся обозначением: «Повести Белкина», то при этом возникает неотчетливое, но несовместимое сближение авторского и персонажного «белкинского» присутствия в них, особенно если вспомнить: «...повести покойного Ивана Петровича Белкина» — стилистика титульного названия здесь явно потеснена в пользу повествовательного импульса. Эти слова не только название произведения как такового, но и обозначение Белкина, как бы предварение вопроса, кто такой Белкин?

Белкин-повествователь



Самый ничтожный человек может быть «полным», если действует в пределах своих способностей и умений; но, если это необходимое равновесие исчезает, тогда затмеваются, идут прахом и пропадают самые великие достоинства.

И.-В.ГЕТЕ

1. Рассказывание и рассказчик

«Гробовщик», первая из белкинских повестей, и по-видимому, написанная еще до того, как возник замысел заявить Белкина в качестве автора-повествователя всего цикла; следовательно, скорее всего, до появления идеи объединения ряда самостоятельных повестей в цикл. И тем не менее, в отличие от других прозаических начинаний Пушкина, эта первая болдинская повесть уже наделена вкраплениями элементов рассказывания, в чем-то даже не слишком органических личностных форм повествования внутри достаточно объективизированного, строгого, повествовательного текста. Зазвучало слово, окрашенное живой, личностной интонацией. И кто знает, может быть, эта «малость», выплеснувшись у творца поэтических произведений, и стала той последней посылкой, благодаря которой до тех пор не дававшаяся проза вдруг «пошла». Сомкнулись как бы «обыденность» и «лиричность» романа в стихах и «прозаичность» изображаемого и личностного повествовательного начал.

Свершилось соединение «прозы» и «повествования». Наконец, реализовалось на прозаической основе то, что по-своему возникало и вызревало уже в поэзии, в «Евгении Онегине», но не имело еще общего знаменателя для контакта с прозой. Продуктивный синтез, условно выражаясь, «демократизма» содержания и «заглубленного» личностного гуманистического пафоса, долго не дававшийся Пушкину применительно к прозе, как раз и возникает в «Гробовщике», а возникнув, властно ведет дальше. Предшествующий опыт поэта, стилевые возможности, накопленные в эпистолярных, дневниковых, публицистических и литературно-критических жанрах и особенно в романе в стихах, нашли теперь приложение и продолжение в сфере прозаического повествования. И тут-то обнаружилось, что сделанное автором стихотворного романа может стать для прозаика и подспорьем и одновременно

помехой. По крайней мере, в прозаическом мире многое как бы поменялось местами. Автор лишается лирической свободы самовыражения, авторская мысль теряет сплошь и рядом личностного носителя. Безымянная, безличная, мнимо-персональная позиция скрыта за суждениями о могильщиках у Шекспира и Вальтера Скотта (в «Гробовщике»), о влюбленности сельской барышни и сельских обычаях (в «Метели») и многими другими, а автор был стеснен все-таки в возможностях, в непосредственном самовыражении. Он находится перед дилеммой между обобщенно-безличностным комментированием происходящего и растворением среди остальных персонажей, превращением в одного из них или подведением суждений и представлений другого человека под свои собственные.

Повествование — его тип, его характер, его функционирование в прозаических структурах — и становится организацией персонажно-авторских взаимоотношений. Давно вводя прозаическое начало в лирику, Пушкин крепко-накрепко перекрывает дорогу лирическому началу в прозе. Как ни странно, но у величайшего лирика нет ни лирической, ни ритмической прозы. Вместе с тем можно говорить о его прозаической лирике («Румяный критик мой...» и др.). Субъективизм повествования у Пушкина-прозаика, растворяясь, снимается в предмете, о котором идет речь, а повествователь получает статус персонажа. В этих двух проекциях и предстает Белкин в своих «Повестях». Остановимся на этом. Трудность возникает с самого начала. Вот первая фраза: «Последние пожитки гробовщика, Адриана Прохорова были взвалены...». Безличностно-объективное повествование — рассказывание о событиях как бы в форме «саморассказывания», лицо повествователя растворено в самом повествовании. Затем следующий регистр: «Просвещенный читатель ведает, что...» — это уже не объектное, а субъектно-объектное повествование. Оно ведется от лица автора. Он, если можно сказать, вездесущ, всезнающ и обозначает свое присутствие через традиционное «мы» и потому лишен индивидуального начала. «Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру...»¹ — это «автор вообще». Это не Пушкин, не Белкин и, конечно, тем более не приказчик Б. В., означенный в качестве проторассказчика повести. Если хотите, это «рассказывание» без рассказчика, повествование без повествователя, от лица условного носителя повествования. И до тех пор, пока это так, — перед нами в каком-то смысле слова *псевдоповествование*. И тем не менее найти и продемонстрировать границу, четкую линию качественного перехода от условных форм рассказывания, от рассказчика вообще, от псевдоповествователя к подлинному было бы очень трудно, если бы сам творческий опыт болдинской осени не предлагал нам такой уникальный материал. Это «История села Горюхина». История его создания, к сожалению, до сих пор не поддается точному фиксированию. В данном случае о многом говорит сам симбиоз в этом произведении травестированной «Истории» и «Повестей», какой-то

своей стороной способный войти в белкинский цикл или дать из себя извлечь сугубо повествовательные фрагменты (в частности, тот, что был затем использован в «Дубровском»). Именно где-то здесь на стыке «Повестей Белкина» и «Истории села Горюхина», в которой авторски-персонажно присутствует Белкин со всей очевидностью, и существует момент, когда «я» рассказчика поступает с несомненной жизненно-личностной определенностью².

Собственно, тут, на новом пересечении объектно-субъектных начал, и возникает проза художественная, требующая качественно нового синтеза этих начал как от самого Пушкина, так и от всей русской литературы.

Пушкин отталкивается от романтического субъективизма на всех уровнях, в том числе на уровне общей тональности повествования, стилевом, стилистическом, а соответственно, и жанровом. Последнее не вело, однако, к сближению с натуралистическим объективизмом, полностью обособленным от субъектного содержания повествования во имя эмпирической, фактографической данности, и только. Ненайденность, нерегулярность в выражении авторской точки зрения, трудности в оформлении и закреплении ее на основе прозаического текста и сказались в том, что Пушкину не довелось завершить «Арапа Петра Великого». Работа над ним остановилась на полуслове, можно сказать, оборвалась, как только живая повествовательная тональность стала меркнуть, проявилась условность авторского присутствия и авторской позиции, как бы внешнеромантической по отношению к изображаемой эпохе. Поэтически она могла еще быть продуктивной в «Полтаве», но в прозаическом контексте как бы отторгалась от изображаемого в его реальном, даже прозаическом бытии. «Не пошло» повествование, а вовсе не сюжет. Такое предположение выглядит основательнее, нежели существующие версии о сюжетных затруднениях в истории, взятой из своей родословной³.

«Гробовщик» был первым произведением, в тексте которого, несомненно, присутствовало авторское начало. Сравним первые фразы «Арапа Петра Великого»: «В числе молодых людей, отправленных Петром Великим в чужие края для приобретения сведений» — и «Гробовщика»: «Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги». Они обе содержат близкие повествовательно-интонационно-ритмические и безличные стилевые компоненты. И то же далее. В первом случае: «Он обучался в парижском военном училище»; во втором: «Запечатав лавку, прибил он к воротам объявление» — сугубо безличное, объектно-объективное развертывание событий.

Обозначим эти два близких (но не однозначных) повествовательных варианта как A_1 (наличие внешней по отношению к событийному содержанию информативно-повествовательной инстанции) и A_2 (безлично-объектное повествование). Весь строй первых трех глав «Арапа Петра Великого» выдержан в сочетании A_1 и A_2 с явным преобладанием второго. Внутренний рисунок фраз и ритмическое движение и строится на перемежении этих

двух регистров. Так, А₁: «По свидетельству всех исторических записок, ничто не могло сравниться с вольным легкомыслием»; безлично А₂: «Появление Ибрагима, его наружность, образованность и природный ум возбудили в Париже...». Так же извне, безлично-объективно: «Графиня приняла Ибрагима учтиво, но безо всякого особенного внимания». Этот повествовательный способ предполагает рассказ, как принято говорить, от лица персонажа. Но в настоящее время уже невозможно ограничиваться неопределенно метафорическими квалификациями. Повествование идет, конечно, не от лица персонажа, хотя бы видящего себя как бы со стороны, т. е. говорящего о себе как о «нем» (имя рек), как об «Ибрагиме», «карапе», а с некоей внеперсонажной позиции — от лица всезнающего и всевидящего, внешнего изображаемым событиям и людям — «киноглаза» (если формулировать в системе наших понятий). Ибрагим зафиксирован извне «всезнающим» автором, т. е. равновеликим данному персонажу в данный момент. Отсюда тяготение фразы к интонационно-объективному, как бы с точки зрения объекта изображению: «Это польстило ему». Или несколько дальше: «Любовь не приходила ему на ум...». И в этой скрытой авторско-персонажной эквивалентности: «Он влюбился без памяти» — от лица автора, но равно и от лица персонажа: «Я влюбился без памяти». Это — переходный случай — А₃.

Не случайно в этом роде повествования сказывается тяга к установлению «извне» равенства: автор-персонаж. И этому особенно удачно служат вкрапления эпистолярных фрагментов (письмо Ибрагима во 2-й гл.) и письмо Леоноры (в 3-й гл.).

В повести имеется одно-единственное исключение, в начале четвертой главы: «Теперь должен я благосклонного читателя познакомить с Гаврилою Афанасьевичем Ржевским». Возникшая потребность активного включения авторской позиции не взаимодействует со всем строем повествования, и это «я» в своем условном традиционализме тут же оказывается внешним знаком того же «абстрактного» автора. Прямое авторское «я» в «Арапе Петра Великого» в своей уединенности есть то самое исключение из правила, которое лишь подтверждает последнее. В этом «авторском присутствии» бросается в глаза амбивалентность этого «я» — внешне личностного, по сути дела, в безлично-условной форме повествования, где «я должен» всего лишь «долженствование» композиционного переключения с одного предмета изображения на другой, маркирование тематического перехода.

Более сложный случай: «Жениться! — думал африканец, — зачем же нет?». Это наименование «африканец» знаменательно. Это взгляд на того, о ком идет речь не изнутри повествования, ведущегося от лица Ибрагима, а со стороны, от лица того, для кого Ибрагим предстает остранным-объектно. Это позиция невыявленного в тексте повествователя. Но и он после внезапного как бы своего появления и проявления тут же уходит из текста. И вновь после кратких сведений о семье Ржевского следует объ-

ектное самоповествование: «День был праздничный». Две последние главы (V и VI) выдержаны в этом подчеркнуто объектно-объективном тоне (A_2): «Через полчаса дверь отворилась, и Петр вышел» или: «Тихо теплилась лампада». И, наконец, VII, незаконченная, оборванная на полуслове глава вновь начинается в регистре обобщенно-личностного рассказывания. Такова в общих чертах традиционная система субъектно-объектных начал в этом незаконченном произведении⁴, предшествующем «Повестям Белкина».

Как сказано, «Гробовщик» начинается в регистре A_1 и устойчиво, с небольшими отклонениями продолжается в этой тональности. В иных случаях появляются формы A_2 или на рубеже A_1 и A_2 : «Соблазнявшему его воображение», «сердце его не радовалось», т. е. обозначения внутреннего мира субъекта-персонажа, выдержанное то ли от лица этого персонажа, то ли от абстрактного, всезнающего автора. Через общий повествовательный тон как бы намечается содружество голосов — безлично-авторского и личностно-персонажного. Это уже взаимодействие, находящееся во многом на другой орбите, нежели орбиты A_1 и A_2 .

«Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного Амура... с подписью: „Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, также отдаются на прокат (!) и починяются старые (!!)"» — это объективированная, обособленная от субъекта речи констатация объектного содержания (A_2). Однако она перенасыщена заданной тональностью, субъектным суждением, субъектной позицией говорящего: «Дородный Амур» — это не безличная констатация факта, но ироническая интенция, возможная лишь у конкретного лица, занимающего определенную позицию по отношению к объекту говорения и выражающего ее в самом способе повествования. Экспрессивные и рационалистические интенции приходят в столкновение с организацией текста без повествователя. Но в означенном примере эта субъектная повествовательность еще только просится наружу, остается невыраженной. Другими словами, это тип повествования — A_2 . И «дородность» Амура, и тем более чуть ли не скоморошичи-ироническая надпись, сопровождающая эмблематику вывески, — все это закрепление авторского (а не персонажного) присутствия. И, получив усиливающий импульс, повествование выявляет, прямо-таки порождает из себя повествователя. Авторское присутствие «за кадром» переходит в прямое обращение, возникает «в кадре»: «Просвещенный читатель ведает», или «Из уважения к истине мы (!) не можем следовать», или «ирав нашего гробовщика». Здесь повествователь, пока под ритуально-обобщенным «мы», заявляет о себе, правда с позиций этого риторически-отвлеченного и в этом отношении, можно сказать, опять-таки все еще формального «мы». Но *через* него, *сквозь* него начинают проступать гораздо более гибкие разговорные формы: «Итак, Адриан, сидя под окном и выпивая седьмую чашку чаю, по своему обыкновению...». Намечается реальная возможность контаминации

констатирующе-остраненного, почти абстрактно-логического «итак» и доверительно-непосредственного «по своему обыкновению». И, собственно говоря, дальнейшее повествование — настойчивый перебор возможностей разных вариантов и вариаций, их подвижного соединения.

«Он думал», «он предвидел» суть отвлеченно объектные формы. Формально-грамматически в третьем лице они фиксируют безлично-остраненно объект говорения. Но внутри повести начинается «перевоплощение» безличного повествования в персонажные формы говорения о себе, от себя. Проступают соответственные дифференцированные и более сложные виды повествовательных регистров. Повествователь выявляет себя в активных акциях говорения. Повествование перестает быть исключительно событийным рядом. Оно обретает атрибуты «событийности» и «говорения»: «Извините, любезный сосед, — сказал он тем русским наречием, которое мы без смеха доныне слышать не можем». После «сказал он» следует повествовательная клаузула; пауза, своеобразный переход-перескок от одной системы отсчета к другой.

Первое болдинское прозаическое творение озаменовано, таким образом, введением гибкого и подвижного присутствия повествующего. Он то свободно «входит» в общий повествовательный поток: «не стану описывать ни русского кафтана Адрияна Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи», то несколько обособленно держится в стороне от этого потока: «Полагаю однако же», то как бы сливается, перевоплощается в персонажное присутствие в тексте, реализуется в персонажном «видении» и «ведении».

Пушкин назвал «Повести» «сказками моего друга» (14, 209), имея в виду, по сути дела, не *сказочность* содержания, не жанровую природу произведений, а именно сказывание, рассказывание «моего друга». И потому тут же возникшее наименование «побасенки» применительно к «Повестям» идет скорее не от «басни» в жанрово-определятельном смысле, а от того, что можно «баять». Белинский, в общем-то прошедший мимо «Повестей», тем не менее в ряде отзывов отметил «прелестный слог» и «искусство рассказывать (contor)»⁵. Не рассказчик как таковой, а «искусство рассказывать» — рассказывание как удивительно объемное соединение и варьирование объектного и субъектного — вот то открытие, которое, наконец, возникает под пером Пушкина в «Повестях». Процесс становления повествования *рассказанного события* в прозе и был, как можно видеть, одновременно процессом осуществления прозы как таковой.

В «Станционном смотрителе» рассказывание о событиях и событийное содержание находятся во взаимодействии, в композиционной синхронности, в «перетекании» одного ряда в другой. Впервые в этой второй болдинской повести, означив сразу же с первых слов себя в риторически отвлеченном виде («Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался?» и

т. д.), абстрактный повествователь превращается тут же в конкретное лицо, живого участника и свидетеля рассказываемых им событий. Возникает реальное, личностное «я». Оно занимает фантасмагорично-композиционное место и сюжетное пространство: «В 1816 году, в мае месяце, случилось мне проезжать через ***скую губернию... Находился я в мелком чине». Здесь это «я» выступает «в двух лицах». Это — рассказчик-повествователь и одновременно персонаж, такой же, как и сам Вырин, Дуня, Минский. Он находится в реальных отношениях с ними и выступает то как равновеликое им образование, то как метаперсонаж. Он не принимает участия в событиях, но «разворачивает» их перед нами. Рассказ этого «я», доброго знакомого Вырина, контаминирован с прямым рассказом Вырина, переходящим затем в косвенное изложение событий от лица его, но в пересказе основного рассказчика. Но и этот текст дан «остраненно», не в форме «сказывания», а именно в виде изложения фактов и событий от «всеобщего» как бы лица. В результате и возникает реально означенная многоступенчатость, или, лучше сказать, повествовательная многомерность, которая раньше как бы «не давалась» Пушкину. Не «сюжет» (повторение ситуации с рождением ребенка) сдерживал автора «Арапа Петра Великого», но одномерное, плоскостное в плане повествования обозначения парижской и петербургской жизни. И вот Пушкин почувствовал ту «бездну пространства» и в прозе, без которой ему нельзя было достичь ни своей всеобъемлющей лапидарности, ни сложной простоты.

Принцип повествования, имеющего повествователя и строящегося на вхождении рассказывания в общий строй повести, вводит само повествование как факт, «событие» в данное произведение, а события из жизни персонажей делает фактом повествования. И то и другое соединятся в общий поток. Повествовательная структура приобретает подвижность, вариативность в слиянии персонажа и повествователя-рассказчика, в множественности точек зрения на один и тот же факт или объект изображения. В точном и прямом пушкинском слове, как бы наполняясь внутренним содержанием, «пульсирует» интонационно-ритмическое присутствие «голосов-точек зрения» то Вырина, то Дуни, то Минского. Осуществленное в «Станционном смотрителе» распространяется на «Выстрел», а затем как бы и на весь цикл⁶.

И автор этих повестей выступает не только как бы под псевдонимом Белкина, но и «собираательным» повествователем, «равновеликим» всем другим повествователям⁷.

Вспомним теперь порядок повестей, который указан самим Пушкиным при перечислении рассказчиков-корреспондентов Белкина. В этом перечне, в сноске, данной к разделу «От издателя», «Смотритель» назван первым. Можно, конечно, считать это обстоятельство ничего не значащим, произвольным изменением действительного порядка входящих в цикл произведений. Но не исключено, что перед нами рудимент, отражающий действительное расположение повестей на определенном этапе под-

готовки издания; расположение, продиктованное не только программной тематикой жизни маленького человека, но и повествовательной активностью, в нем реализованной. В этом отношении «Станционному зрителю» первое место действительно могло принадлежать по праву. Почему же этого не произошло? И почему все-таки «Выстрелу» (а не «Станционному зрителю» или «Гробовщику») довелось в организации цикла как целого занять ведущее место?

Напрашивается гипотеза, которую вряд ли можно доказать, но имеющая прогностическое значение. «Гробовщик» был следующим шагом после «Арапа Петра Великого» в наращивании конструктивного повествовательного личностного начала. Затем на ведущее место в этом отношении мог претендовать «Станционный зритель», но и он свое лидерство удерживает до того момента, пока не появляется «Выстрел», вернее, пока Пушкин, охватив все написанные повести, не ощутил максимальную силу повествовательного заряда, сосредоточенного в предпоследней по написанию повести; ту самую инерционно-динамическую силу, ту предельно ясную иерархию повествовательных уровней и «голосов» повествователей, которые должны были быть сразу же доведены до читателя и придать этим общую направленность всей системе, которая затем получает как бы «де юре» свое закрепление в разделе «От издателя»⁸ — и в нем, пусть мимоходом, но как раз и указано первенствование «Зрителя».

После «Станционного зрителя» и перед «Выстрелом», как мы помним, была написана «Барышня-крестьянка», где акт рассказывания опять достигает минимума (как в «Гробовщике»). Развитие действия и событий в средней повести цикла осуществляется через непосредственность прямых диалогов, превалирует прямая речь, «цепная реакция» реплик персонажей, а непосредственное авторско-персонажное повествование присутствует в ретроспективно-характеристических фрагментах. Им открывается зачин повести в соответствии с традиционным повествовательным канонам: «В одной из отдаленных наших губерний находилось имение Ивана Петровича Берестова». Явственно прокламируется авторитарное повествовательное начало, вполне могущее служить переходным звеном между «Станционным зрителем» и «Выстрелом». Повествователь «входит» в текст посредством притяжательного местоимения — *«наша губерния»*. Через него, через это местоимение, повествователь уже включен в мир повествования в качестве его участника и субъекта одновременно⁹.

Последнее продолжено в повествовательных формах «Выстрела»: *«мы стояли»*, *«наше общество»*. В развязке «Барышни-крестьянки» голос повествователя получает, опираясь на предшествующую, мотивированную автономию («Читатели избавят меня от излишней обязанности...»), такого активного обращения к слушателю не было еще в «Гробовщике»; «читатель ведает, что» — носило скорее характер констатации.

Показательно, что в черновом варианте повести о Лизе-Акулине отмеченная притяжательно-местоименная форма отсутствовала. Текст начинался безлично (примерно как в «Гробовщике»). И вот появляется — и самим автором это, может быть, еще не осознанно до конца — соединительное звено между личностной позицией Белкина-повествователя в «Повестях» и его положением в «Истории села Горюхина». Эта «одна из отдаленных наших губерний» и становится миром Белкина и его персонажей, а соответственно в проекции — и его читателей, миром, где и повествователь, и автор объединены в любом суждении, о чем бы ни зашла речь: о заморских симпатиях англомана Муромского, о том ли, что он «выносил критику столь же нетерпеливо, как и наши журналисты», или что-нибудь еще в этом роде. В притяжательном местоименном обозначении — «наши» журналисты, «наша» губерния — собираются энергии и повествовательно-персонажные и повествовательно-авторские. И, окрепнув, вслед за тем следует непосредственное авторское появление: «Те из моих читателей, которые не живали в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни...»¹⁰ и т. д. И тут же почти незаметно авторский „голос“ уступает место „голосу“ повествователя; последний, в свою очередь, заявляет права на сферу персонажей: «дочь англомана моего». И далее — вновь переходы от персонажа к повествователю и обратно: «Сердце ее сильно билось... но боязнь, сопровождающая молодые наши проказы, составляет и главную их прелесть». Это и рассказывание о «ней», и сентенция по ее поводу, где «наши проказы» не распространимо ни на автора, ни на повествователя Белкина, а «кажет» через это следующий пласт, следующий повествовательный уровень, которого в повести явно нет, но отдельный «прорыв», как в данном случае, вдруг его обнажает. Это и присутствие, и «позиция», и «голос» девицы К. И. Т., от которой Белкину якобы и довелось услышать о проказах и причудах Муромской. И «наши проказы» есть синтаксическая форма выражения женской солидарности. И такие «перебои», «перепады», указывающие на разные комбинации интенций говорения становятся нормой: «Она думала... но можно ли с точностью определить, о чем думает семнадцатилетняя барышня, одна, в роще». Или: «Все это, разумеется, было сказано на крестьянском наречии».

Интенции говорения, их вариативность принадлежат к существеннейшим обстоятельствам «объемного» повествования, становятся залогом обретения свободного повествовательного пространства, мимо которого никак нельзя проходить¹¹. Ведь перед нами идет повествование от Белкина (а может быть, и от Пушкина?), но с учетом всех опосредований. Повествование ведется подчас в «неопределенном», грамматически не выявленном роде, но, как правило, имеется и фиксация вполне определенная: «Если бы слушался я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы описывать». И таким образом призрачное присутствие Белкина-повествователя, о чем немало было на-

писано, здесь обозначено с несомненной определенностью как начало, идущее от лица повествователя, а не посредницы-рассказчицы — К. И. Т., находящейся в том же ранге, что и подполковник И. Л. П. из «Выстрела».

Очень трудно освободиться от гипнотизирующей условности присутствия «ликов» повествователей-посредников, повествователей-сателитов в многоступенчатом повествовании. Так, например, в одной из книг о Пушкине говорится: «Но тут-то и уместно вспомнить, что ирония над Марьей Гавриловной принадлежит той „девице К. И. Т.“, от лица которой ведется рассказ»¹². Однако если взять текст «Метели» и «Барышни-крестьянки», то ни физически-реально, ни грамматически-непосредственно присутствие «девицы К. И. Т.» не зафиксированы в нем.

Уже в первых прозаических болдинских опытах, как мы видели, установка на условно многоступенчатое рассказывание-повествование была счастливо найдена и применена, хотя в «Гробовщике», например, еще как бы, не выявленная Пушкиным для себя. Она во многих случаях остается слабо выявленной вовне и поэтому может остаться за горизонтом восприятия, особенно если к «Гробовщику» подходить, игнорируя последующий процесс работы над циклом. В «Выстреле» и в «Метели» подобное невозможно. «Выстрел» всем строем, тональностью, гибкой композицией рассказывания в рассказывании воспринимается и как декларация повествовательного принципа, и как манифестация субъектно-объектной структуры этого повествования. Во фразе: «Мы стояли в местечке***» первоначальное мимолетно-свободное «мы» является в своем скромном повествовательном величии.

Кто это — «мы»? Почему местоименная форма, личная по грамматической номенклатуре и безлично-множественно-неопределенная в конкретно-содержательном плане выходит на первую позицию? При этом на ту позицию, при которой это «мы» может быть формально-лексически абсолютно всем и равно кому угодно. Равнозначно ли это местоименному аналогу: «Взявшись хлопотать об издании Повестей И. П. Белкина... *мы* желали» — в первой фразе «От издателя»? С очевидностью напрашивается отрицательный ответ. В последнем случае — форма делового обращения, сознательная имитация стереотипного стиля, использованная с «гениальным лукавством» для обозначения несуществующего издателя-посредника, родного брата в своем несуществовании Белкина, автора-посредника. Пушкинская ирония в квадрате¹³. Игра автора в том и состоит, что читатель по формально-текстовому статусу должен воспринимать сказанное таким образом как *данность*. «Мы» издателя — форма обозначения инстанции внешней по отношению и к тексту, и к читателю. Им определяется дистанция между миром внешним и внутренним миром «Повестей».

«Мы», открывающее «Выстрел», принципиально иное не только по функциям и по характеру, но и по внутреннему наполнению. «Мы стояли в местечке***». Этот оборот говорения от пер-

вого лица впервые возникает под пером Пушкина в болдинских новостях. Счастливая находка попадает в поток мыслей, предположений, догадок и предчувствий и становится средоточием повествовательности. В «Выстреле» «мы» обозначает тех, о ком идет речь как о коллективном персонаже повествования. Но не включай это «мы» в себя и субъекта повествования — читатель должен был бы иметь дело с «они». А в данном случае «мы» — это рассказчик-персонаж в его реальном окружении, сосредоточие рассказывания как такового, это непосредственная активность слова-действия. Сказанное начинает жить своей особой многомерной жизнью, оно сориентировано в себе и сразу же направляет восприятие: «Мы стояли в местечке***». Жизнь армейского офицера известна... мы собирались друг у друга, где, кроме своих мундиров, не видали ничего». Все четко, просто, ясно. Никакого раздвоения, никакого намека на двухслойность лежащего перед нами текста. Напротив, «мы» свободно объединяет всех в определенную совокупность, хотя тут же именно поэтому следует уточнение: «*один* только человек принадлежал *нашему* обществу, не будучи военным». И тут же начинается незаметное, неуловимое «вибрирование» и разуподобление единой структуры. Первая стадия — возникновение оппозиции — «мы — он», «его — наш»: «опытность давала ему перед нами»; его «угрюмость, крутой нрав и злой язык имели сильное влияние на... наши умы». Еще явственнее это разделение во фразе: «разговор между нами касался часто поединков; Сильвио... никогда в него не вмешивался», или: «мы пошли к Сильвио», т. е. теперь уже к кому-то, в это «мы» однозначно не входящему.

Вторая стадия — вычленение из «мы» — «я» и возникновение определенной дистанции, определенного повествовательного пространства между ними. Момент этого внутреннего разъединения совершенно незаметен, скорее даже скрыт. Сказано достаточно неопределенно: «Это... чрезвычайно повредило ему во мнении молодежи». Но оппозиция намечена: «он» — «мнение молодежи». И из этого противостояния возникает «я» рассказчика: «Один я не мог уже к нему приблизиться». Начинается усиление этого разделения и различия: «Он любил меня; по крайней мере со мной одним...». Это обособление содержится и в авторском тексте, и в речи Сильвио: «надеюсь, что вы не откажетесь». Это в адрес всех. И тут же, в персональный адрес: «Я жду и вас, — продолжал он, обратившись ко мне». Происходит разуподобление внутри «мы». Далее повествовательное поле «мы» сжимается и сходит на нет, а повествовательное поле «я» занимает почти все пространство, которое ранее принадлежало «мы». Хотя принадлежать это «я» будет попеременно Сильвио, графу и рассказчику-посреднику. Происходит конституирование «я» рассказчика. «Мы» передает свои атрибуты — «я». На первый взгляд явление парадоксальное и неожиданное. В самом деле, чаще происходит обратное — «я» стремится выдать себя за «мы», говорит от лица «мы», приписывая свои устремления, намерения, интересы инте-

ресам и намерениям всей общности. Нарочитое неразличение «я» и некоторой совокупности лиц. Такое «мы» действительно начинает воспринимать себя однозначно и как бы единолично. Укажем, что уже в двух эпиграфах к «Выстрелу», подобранных Пушкиным, присутствует этот переход с одной орбиты на другую в их сопричастности. В самом деле: «Стрелялись мы» — из Баратынского, и сразу же вслед: «Я поклялся застрелить его...» — из Бестужева-Марлинского. По-видимому, произвольно, но несомненно «мы» и «я» (как субъекты действия) «породнены» между собой в этом сдвоенном эпиграфе.

И в тексте повести происходит то же самое: «Мы стояли в местечке***» — обозначение, как уже сказано, некоторой реальной, но достаточно неопределенной общности в сфере субъекта, от лица которого идет повествование. И тут же последует настойчивое повторение: «Мы собирались друг у друга». Затем опять: «Мы за то почитали его стариком». Однако эта собирательность предполагает как бы раздвижение рамок объема формально-грамматически все того же «мы», семантически оно оказывается более сложным единством. В нем «персонажность», однако с означением обобщенно-собирательного субъекта говорения. Если иметь в виду «персональный» его аспект, то за ним исчезает возможная при множественности мнений вариативность этого полагания: для одного Сильвио мог казаться стариком безусловно, для другого — в меньшей мере, для третьего — что называется, «фигурально выражаясь». Введение неоднозначного смысла оказывается очень продуктивным. Так, например: «Мы полагали, что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства». Здесь уже каждое «я» потенциально входящее в «мы», вольно или невольно в меру собственных возможностей, вкуса и опыта предполагает конкретную ситуацию. Амплитуда полагания нарастает. «Ужасное искусство» — романтическая парафраза, однозначная в стиливой компактности. Но опять-таки не в смысловых и эмоциональных оттенках, ибо не для всякого, думавшего так о Сильвио, его искусство обязательно должно было определяться столь негативно и эмоционально. Под «ужасным» могла таиться и романтическая идеализация этого смертоносного мастерства. То же самое может быть сказано по поводу «несчастной жертвы». Приемлемо ли это определение для всех из окружения Сильвио? Достаточно ли однозначно семантическое поле такого выражения? Речь идет о большом и даже противоречивом диапазоне значений. В этом суть открытого Пушкиным сюжетно-ситуационного сближения субъекта говорения, рассказывания и активного персонажного присутствия в повествовании. Воссоздана многомерная «объемность» самого повествования, его нюансов интонационных, оценочных смысловых аспектов и оттенков.

Посмотрим, как многогранно продолжает варьироваться и развиваться последовательно смысл интересующей нас структуры. Возьмем амбивалентность «мы» — «никто». «Никто» — это

тоже «мы». «Никто из нас», «Никто в нашем полку не усомнился» или «мы не знали», «Никто не осмеливался». И вот «мы» и «никто» объединяются в единое — *нам*: Впрочем, нам и в голову не приходило подозревать». Итак, происходит своеобразное уравнивание: «мы полагали» и «никто не знал». Тенденция выдачи общего мнения как единого и чуть ли не единственного ведет к ситуации, при которой не только во мнении («мы не сомневались в последствиях»), но даже в поступках и делах «мы» выступает и действует как осередненное «я»: «нечаянный случай всех нас изумил», «стали мы уговаривать хозяина», «мы уж это знали», «мы смутились», «мы пошли к Сильвио», «мы с удивлением спрашивали». Почти подряд, фраза за фразой фиксируется уравнивание многих в одном. Но это не однозначность, как могло бы показаться, не обеднение многоликой сложности, а воссоздание своеобразной формулы со многими неизвестными, в свою очередь способными принимать и принимающими все новые и новые значения. Для наглядности скажем так — это художественное дифференциальное уравнение, подвижное, живое, реализуемое через динамичные формы повествования.

Рассмотренные здесь многочисленные примеры умешены в шести абзацах. И тогда совершается переход к самой сути: «Разговор между нами касался часто поединков; Сильвио (так назову его) никогда в него не вмешивался». В ремарке — «так назову его»¹⁴ — и совершается почти неприметный прорыв личностного «я». Вступает в права рассказ от первого лица, заявлен субъект повествования, тот, кто терялся в унисонном звучании голосов и в собирательном «мы». Напомним другой пример: «Мы смутились», «Сильвио встал». Читатель присутствует при предельно лаконичной передаче событийно-содержательной информации. И только постепенно можно будет выявить смысловые эквиваленты удивительной повествовательной подвижности, ее протезизм и динамизм. Укажем лишь, что все отмеченное здесь оставалось вне поля зрения и неизменно ускользало даже при самом пристальном рассмотрении поэтики произведения. И не мудрено, что эти местоименные формы или целиком совпадают с традиционными оборотами, имея нетрадиционное наполнение, или настолько подвижны, незарегулированы, индивидуально-неповторимы (т. е. слиты с данной ситуацией), что не представляются значимыми помимо своего событийного наполнения. Это содержание, однако, заявляет о себе в структурном дуализме повествования. «Так назову его» — «волюнтаризм» рассказчика: сделалю это так, даже наперекор тому, как было на самом деле. Временами звучание голоса повествующего «я» едва различимо. В общем потоке: «На вопрос, случалось ли ему драться, отвечал он сухо, что случалось, но в подробности не входил, и видно было, что...». Это «видно было» — безличная всеобщность того, о чем идет речь, бытийности, не зависящей ни от кого в отдельности, прочная инерция бессубъектного повествования. «Видно было» — фиксирует информативное содержание, полностью отъединенное

от присутствия повествующего. И далее повествование стремится к предельному овеществлению. «Стены его комнаты были все источены пулями, все в скважинах, как соты пчелиные» или: «Пробегая письмо, глаза его сверкали». Чьи это слова? Это бес- субъектная фиксация, возможная от лица любого в означенном выше «мы».

«Выстрел» — уникальное в этом смысле произведение. В нем «ступенчато»-композиционно выделены и закреплены означенные регистры, начиная от бессубъектного и вплоть до «я» повествователя. Совершенно исключительная виртуозность, вряд ли имеющая что-нибудь подобное, — симметрично выведенное «превращение» каждого из трех участников повести поочередно — то в носителя повествования (субъекта «я-форм»), то в персонажа этого повествования. Таким образом, три рассказчика и каждый ведет свою «партию». При этом не видно ни «внутренних швов», ни малейших нарушений в движении сквозного действия. И это при том, что выведено три субъекта рассказывания — три «я», от лица которых и ведется повествование.

Рассказ Сильвио, рассказ графа и персонажа-посредника между ними и между рассказываемыми ими событиями и читателем. Этот последний рассказчик-посредник не только не поименован, но и обозначен с достаточно большой степенью неопределенности. Он занимает предельно четкую композиционную позицию в повести. Но в личностно-персонажном «качестве», если можно так сказать, он настолько не выявлен, что почти все исследователи отождествляют его с подполковником И. Л. П., хотя в самой повести на это нет никаких указаний (при этом «реальное бытие» И. Л. П. может никак не отличаться от реального «небытия» девицы К. И. Т. в тех же повестях, которые присутствуют в цикле как бы с ее слов, от ее лица). Другая сторона — близость рассказчика-посредника (вольная или невольная), особенно в своем деревенском житье-бытье, с самим Белкиным.

Повторим, удивительно это умение Пушкина в предельно простой и тесный повествовательный мир внести изображение Большого мира жизни. «Выстрел» разрушает устойчивую, традиционную схему: «я» повествователя и главного персонажа, по отношению к которому остальные действующие лица просто «не-я». (Так написан, например, «Иван Выжигин» Ф. Булгарина.)¹⁵ У Пушкина воссоздана сложная система, в которой все три «я» и все три повествовательные «я-формы» служат в равной мере созданию неразложимого действия и конфликта, его завязки, кульминации и развязки¹⁶.

Каждое из этих различных в «Выстреле» повествовательно-персонажных «я» свободно в пределах своего повествовательно-пространства и жестко ограничено в повествовательной сфере от другого лица.

И тут-то и возникает самое главное, следует ли рассматривать эту повесть как простую сумму трех рассказов от лица трех рассказчиков, или существует некое повествовательно-объеди-

няющее их начало, а «рассказывание» — Сильвио, графа и посредника — чисто повествовательная условность подачи содержания в виде монолитно единой новеллы? Но как бы ни ответить на этот вопрос, мы не снимем главного, не разрешим основной двоичности повести, если все-таки принять за объединяющую организующую целое инстанцию — подполковника И. Л. П., то каково же в таком случае место и назначение Белкина? Не является ли «Выстрел» своеобразным все-таки закреплением статуса Белкина? И не потому ли эта повесть должна находиться в начале цикла, открывать его, вслед за разделом «От издателя»? Таким образом сразу же создается система многорегистрового, по меньшей мере шестью уровнями наделенного повествования: 1) издатель, 2) предполагаемый автор повестей, 3) ненарадовский помещик, а затем 4) Сильвио, 5) граф, 6) рассказчик-посредник. Трудно найти более полифоничную систему «голосов», столь нарочито заостренно выраженную многоступенчатыми «переходами» слова из регистра в регистр. Если бы цикл открывался «Гробовщиком» — как это и было в ходе создания цикла — эта многогранная сторона повествовательных возможностей была бы утрачена или по крайней мере значительно ослаблена в своей малозаметной эффективности «смены» голосов, рассказчиков, точек отсчета, соединенных тем не менее в единую симфоническую партию, благодаря той организации, которая ей придана в окончательном виде цикла.

Повествовательный импульс цикла, личностное рассказывание, его сложная режиссура оказались означенными зримо, а главное, семантически определенно. «Выстрел» стал оптимальным вариантом демонстрации «рассказывания» как развертывания содержания событий и раскрытия личностного содержания самой акции рассказывания.

Усиленная, данная с нажимом «подача» повествования — контрастный антипод затекстовых элементов цикла. Это подчеркнутое до предела «присутствие» того, что необходимо в данном случае, в данном качестве. В силу диалектической логики противоположности сходятся, и условность со знаком плюс, доведенная до предела, оказывается своеобразным «плюсовым» инвариантом минус-приема, потому что это другая сторона того же самого, потому что любая мистификация и есть выдача за что-то иное, не являющегося им на самом деле, и потому — это утверждение существования того, чего нет. Фактическое «отсутствие» Белкина в главе «От издателя» и переизбыточное присутствие «рассказывания» рассказчиков в начале цикла и есть не что иное, как согласованная подача ведущих принципов цикла.

Белкинский цикл потому и цикл, можно сказать, «дважды» цикл, что в нем наличествуют внутренние скрепы, лейтмотивы, комплексные смысловые узлы, соединяющие все повести в единое целое, но также еще и потому, что в нем «действует» единое повествовательное начало, белкинское «смирение», белкинская

«простота». Во многом предельное смирение и предельная простота как предпосылки поэтики «Повестей Белкина».

Читатель не может не видеть подчеркнутую конфликтность белкинского «отсутствия» в предисловии и «присутствия» здесь же ненародовского помещика. Один возникает чуть ли не как фантом, другой грубо, зримо как беспощадная реальность. Конфликт означен с первого мгновения — названием цикла, начиная со специально выведенного в это название указания на полное имя Белкина и на то, что самого его уже нет в живых¹⁷.

Затем следует фонвизинский эпиграф из двух реплик персонажей «Недоросля», что симптоматично во многих отношениях. Это обстоятельство должно наводить и на мысль о соответствующем прочтении раздела «От издателя» как своеобразной диалогической композиции двух «реплик» — издателя и безымянного помещика. Каждый из них — носитель говорения от первого лица («я-формы»). Не закодирована ли в этом архитектоника начала цикла, симметрия линий: Белкин и его ненародовский сосед? А затем они оба — в соотношении с А. П. (издателем). Эти три линии по-своему продолжены в «Выстреле» (Сильвио, граф и рассказчик-посредник). Речь идет о наличии определенных отношений между разными носителями рассказывания, но не в сюжетном даже, а в своем собственном повествовательно-событийном качестве.

Начало цикла демонстрирует оппозицию: «Белкин — ненародовский помещик», ничуть не менее определенную, чем оппозиция Сильвио и его поклонника, рассказчика-посредника, т. е. личности, знающей себе цену, и личности заурядной, посредственной. В этих рядах Белкин оказывается с двух сторон выделенным как из митрофановско-ненародовского контекста, так и из романтико-мефистофельского круга.

Но за таким персонажным соотношением кроется и еще одна не менее существенная, а в чем-то и сущностная ориентация регистров повествования. Вслед за начальными градациями: официально дистанцированное сообщение от издателя, письменная деловая речь, затем эпистолярный жанр — письмо ненародовского корреспондента, речь стилизованно-личностная, почти разговорная («Сия глупая старуха», «крестьяне, коим она всем была кума») — идет ударная фраза, открывающая первую повесть: «Мы стояли в местечке***». При этом показательна свободная контаминация письменных и устных форм речи. Пушкин максимально использует смысловые возможности регистров языка¹⁸. Слово звучащее и слово письменное создают одновременно ощущение замкнутого и разомкнутого пространства.

Человек, о котором дистанцированно сообщается «со стороны» по законам новеллы и ее стиливым канонам, и человек, который рассказывает о себе или о других людях, но «от себя», — такова внутренняя предпосылка наличия двух Белкиных. Белкин, автор повестей, — как «сотворение» ненародовского помещика в эпистоле о нем. Он умален, отодвинут, заглублен в своих

собственных произведениях как соперсонаж среди своих персонажей. Он предстает лицом, воссозданным иерархическим стилем деловой переписки. Он первым замкнут в некий канон «маленького человека» — «бедного» Белкина. И эта тема введена настолько энергично, что Белкин как бы перестает существовать, это человек, несуществующий вживе при всей конкретизации, при всей овеществленности деталей и фактов, сообщаемых ненарядовским его соседом, вплоть до наглядного употребления его рукописей ключницей для оклеивания окон и «на разные домашние потребности». И Белкин-повествователь, незримо сущий, лишен права прямого и непосредственного присутствия в «своих» творениях (при несомненных стилевых, сугубо белкинских вкраплениях). Он явлен в мир повествования и как бы слит с ним, накладываясь на стилевую репрезентацию персонажей вплоть до «мы» в начале «Выстрела». Но и здесь его «голос» ничем не выделен среди других голосов, входящих в это «мы»¹⁹.

В отличие от традиционных форм «монолога повествующего типа»²⁰, Пушкин под видом монологических «я-форм» вводит повествовательную динамику, вовлекающую в себя голоса многих рассказчиков и соответствующие интенции и рефлексии в словесном ряде одного плана словесных рядов других планов, организованных общим повествованием от Белкина²¹.

Пушкин-прозаик осложняет модель, предложенную М. М. Бахтиным, а предложенное им решение не укладывается ни в русло монологически завершенного автором характера, ни в диалогическую незавершенность его. Белкин «завершен» ненарядовским помещиком настолько жестко и окончательно, что действительно равнозначен фонвизинским персонажам, означенным в эпиграфе, как представителями мелкопоместной и в этом смысле «массовой» русской жизни. Но в повествовательном «претворении», в причастности к многомерности повествования он должен быть равнозначен самому Пушкину как alter ego гениального русского прозаика (что и сделано актом выдачи Пушкиным своих творений за «Повести Белкина»).

Но в «Повестях» мы имеем дело не с «образом» повествователя и не с монологическими речевыми формами повествования в чистом виде. Если брать весь цикл, мы имеем дело не с монологом Пушкина или Белкина (поиски которого в этом смысле оказываются напрасными), а с особым синтезом многоступенчатых «монологических форм» в многомерном рассказывании, которое этой многомерностью заслоняет рассказчика. И не случайно М. Бахтин был неудовлетворен категорией «образ автора» у В. В. Виноградова, так как «образ» всегда связан с завершением «извне» как творение своего творца. Сам себя автор завершить не в состоянии. И поэтому говорить об образе автора — значит, по М. Бахтину, впадать в терминологическое противоречие. «Совпадение героя с автором есть *adjecto ad absurdum*». Более того, «автор не может и не должен определяться для нас как лицо»²². Это не воплощенная, но воплощающаяся активность»²³.

Белкин обладает прерогативами авторского присутствия в рассказывании и отсутствия в «образе». Но следует еще раз вспомнить о гениальном пушкинском *протеизме*. Эта сторона дела позволяет глубже понять сложную диалектику пушкинско-белкинского комплекса²⁴ без упрощенности и прямолинейного сведения одного к другому²⁵. В самой сущности пушкинского повествования стянуты в узел многие характерологические стороны, и в частности имеет место единение и различие, составляющие сущность протеизма. Уже в начале творческого пути Пушкина бросалось в глаза удивительное многообразие его тем, манер, языка, стиля, «особенностей хода и образа изложения» и даже «различное воззрение поэта на вещи». Его произведения «можно бы было почесть произведениями не одного, но многих авторов»²⁶. Проецируя отдельные штрихи повествования на самого Белкина как вымышленного, но тем не менее обязательного субъекта повествования, заключенного в нем в категориях поэтики этого повествования, объединяющего разрозненные повести в единый текст, можно вернуться к сквозной основополагающей для цикла универсальной простоте, которая не отчуждает себя, не ставит рассказывание над рассказываемым, а позволяет осмыслить обыденное, повседневное, заурядное в его сущностях и существенных проявлениях. Это делается без эстетического высокомерия, существовавшего до Пушкина, в основании которого лежала предпосылка видеть только особое, выходящее из ряда романтическое, возвышенное, безобразное, и выдавать это за единственное истинное и потому имеющее право на существование.

2. Повествование как субъект

Продолжим разговор о свойствах, объединяющих «Повести». К сожалению, это то, что до сих пор остается во многом не выявлено исследователями, но как раз и воссоздает «большой» смысл целого. И вне этой целостности цикла смысл и содержательность каждой отдельной повести, если говорить словами Л. Н. Толстого, «страшно понижается». Толстой чрезвычайно точно подметил, занимаясь с яснополянскими учениками, бросающиеся в глаза и трудные для непосредственного восприятия черты прочитанного ими «Гробовщика»: 1) «несерьезное отношение автора к лицам», 2) «шуточные характеристики», 3) «недосказанность»²⁷.

Эти стороны пушкинского повествования, верно схваченные Толстым, распространяемы на все повести цикла как приметы реального своеобразия этого цикла, своеобразия, имеющего особое значение в пушкинском, а не толстовском контексте и поэтому не получившие толстовского признания. «Несерьезность» — это позиция говорящего, не видящего сущностного за малосущественным, это фиксация взгляда на вещи эмпирического субъекта повествования, то ли не имеющего права, то ли скорее не желающего в своих суждениях, и оценках превалировать над

окружающей его жизнью и окружающими людьми. Это утрированная «незаметность» и «скромность» Белкина. Но его личные качества «не заслоняют» изображаемое, напротив, все содержание повестей и существует «проходя» через Белкина и без него невозможно. И в этом своем качестве он отнюдь не «простой», «не убогий», а потому и нужный, вопреки тому, как было принято считать. Потому и возникают в самом повествовании поставленные проблемы разграничения, «диалога» между «опрошением» и простотой подлинной, истинной (т. е. от истины представляющей), между «убогостью» и «высоким смирением» как проявлением понимания всех других, как умением поставить себя на место любого другого человека и тем самым найти некий эквивалент всеобщей человеческой ценности.

Такое персонифицированно белкинское повествование, преломленное в субъектных поворотах других рассказчиков и персонажей, дает инвариантную неоднозначность жизни.

Предельно упрощая суть дела, даже слегка искажая эту суть, но стремясь ее явственнее обозначить, предложим такую (условную, на самом деле весьма несовершенную) схему: «недосказанность» — это от Белкина, а «несерьезность» — от Пушкина. Недоговоренность — это отсутствие описательности, подробностей, мотиваций, побуждений, смысла переживаний и т. д. Но подобные «пропуски» восполняются объемностью изображаемого, возникающей в результате многих повествовательных аспектов. А отсюда особое место получает не белкинская, но пушкинская «несерьезность» — особого рода пародийность, шутовство, ирония, неисчерпаемая в оттенках, отсюда постоянные обращения к читателю, отсылки его к другим текстам, литературным цитатам, полемические оттенки, замечания, данные мимоходом, реплики «в сторону», как бы с тем, чтобы читатель помнил лукавое: «сказка — ложь, да в ней намек». В «Гробовщике», взятом вне целого белкинского цикла, без самого Белкина, выставлено напоказ призрачно-внешнее содержание. Он почти недоступен для восприятия не только детского (как пишет Толстой), но и для всякого другого, ибо грубоватый комизм и мрачная фантастика, открытые всем, несут скорее вспомогательное значение для выражения не шуточного и не натуралистического содержания. Без этой видимой и невидимой, но главной направленности повествования исчезают художественные дали пушкинского мира, которые открылись Пушкину в Болдино.

Мы говорим теперь не об общих для цикла повествовательных мотивах (как было выше), а о сквозных свойствах повествования и их соотношении с повествователем (с субъектом, от лица которого и ведется повествование), но «помноженного» на собственное своего автора. И в этой связи теперь остановимся в их общей связи на трех, но очень существенных субъектных особенностях повествования. Это: 1) ирония; 2) пародийность; 3) умолчания и 4) речь, обращенная к читателю.

Существенна при этом — *системность* в функционировании

перечисленных содержательных моментов. Можно указать на внутреннюю связь между отсутствием Белкина и присутствием повествовательных обращений в тексте, направленных из художественного мира во вне, к читателю (например, «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку»). А с другой стороны, подача несуществующего как реального (сон гробовщика). То же реализуется и в самом пародийно-ироническом контексте целостного повествования, оно превращает сущее в шутку, а шутку — в сущностное и серьезное. Конкретные примеры иронических и пародийных моментов в «Повестях» находятся в поле зрения всех исследователей. Эти примеры обращают на себя внимание, они по природе подчас нарочито броские, но трудны для глубинно-смысловых раскрытий. Поэтому они берутся, как правило, в как бы непосредственно белкинском содержании, обособленно, как отдельные высказывания из отдельных повестей. И тем самым демонстрируется абсолютное невнимание к главному, к пушкинскому эстетическому принципу, который должен быть распространен на все стороны художественного мира этого писателя. И потому не только об Онегине, но и о самом Белкине можно и нужно было бы сказать, перефразируя Пушкина: Белкин — «добрый мой приятель». Белкину, судя по тому, что мы знаем о нем, не довелось стать маститым сочинителем, познакомиться с Тредьяковским, но Пушкину довелось стать Белкиным. Публика и критика увидели выведенные «наружу» белкинские транскрипции романтических, сентиментальных и подобных им трафаретов. Раздались голоса, поддержанные многими, включая Белинского, о падении Пушкина. Но автор «Повестей Белкина» не растворился в Белкине, не перестал быть Пушкиным.

Ирония в «Повестях», пародийность и умолчание, недоговоренность, касающаяся подчас самого главного («недосказанность», по словам Л. Толстого), и наряду с этим — «сквозное действие», несущее смысловую нагрузку, далеко выходящую за рамки конкретно-информативного содержания частных элементов. И общим основанием всего этого будет тот же механизм за-текстового присутствия главного, «минусового» авторского присутствия и утверждение им должного через негативные определения и в конечном счете позитивное, т. е. положительное выражение цели всякого искусства, как считал Пушкин, идеала. Ирония Пушкина, в отличие от многих других ее вариантов, и есть проглядывание подлинного и истинного видения через шаржирование-условие, утверждение реальности должного через недолжное. Вспомним Белкина и ненарадовского помещика. И один из них предельно реален и своей жизненной незыблемостью овеществлен в тексте, но безымянен, другой же наделен и именем, и фамилией, и как бы биографией, но лишен текстовой реальности. Один из них прямо растет из простаковских и скотининских корней, а другой явно «выпадает» из событийного, характерологического контекста, но пребывает вне текстового уровня «Пове-

стей». Вспомним еще раз броское в своей иронической афористичности — «была воспитана на французских романах и следовательно была влюблена»²⁸. Закодированная в одной мимолетной фразе «Метели», собранная до предельной концентрации энергия уже имела свой особый плацдарм для разрядки в «Евгении Онегине». А в «Барышне-крестьянке» автор, как бы забывшись, высказывается по поводу уездных барышень: «Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями; но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: *особенность характера, самобытность* (individualité), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия». Разумеется, здесь тоже есть известный оттенок авторской самоиронии, но отнюдь не шуточное содержание этого высказывания, несмотря на экивоки в сторону, по сути дела — прямое, пушкинское завершение: «В столицах женщины получают, может быть, лучшее образование; но навыв света скоро сглаживает характер и делает души столь же однокобразными, как и головные уборы».

Там, где Пушкин торопится серьезно обратить в несерьезность, шутит и смеется над безобидными «головными уборами» «бланжане» или обращается к «Памеле» Ричардсона (в связи с «мадам мисс Жаксон» — словосочетание, полное иронии, сарказма, словесной клоунады!), там, где это выглядит безобидным и носит подчас чуть ли не трогательный, а то и легкомысленно водевильный характер, там, где видят только беззаботную внешность, — там именно и таятся эпицентры смысловой энергии.

Иронически-юмористические и сатирико-комические вкрапления вспыхивают, как блески мишуры. Но этот «наряд» не снижает Белкина, не ставит под сомнение главного, так или иначе — он alter ego подлинного автора «Повестей». И вот несомнимое, казалось бы — то, как блеск фольги, то, как отточенная грань алмаза, — служит самораскрытию жизни и направлено на распознавание форм мимикрии и призрачных сторон ее. Но тут же рядом резко и определенно, хотя подчас и мимоходом, происходит проявление подлинного, настоящего в самой жизни, а соответственно, в культурном фонде, в «памяти» ее, в плане сопоставления и противопоставления тому, что есть в жизни.

Присутствие «общего смыслового знаменателя» всегда стоит за иронической наэлектризованностью стиля, и за нарочитым отказом от него. Так, без всякого выделения иронического начала сказано о перевозе пожитков гробовщика Адриана Прохорова «на похоронных дрогах». Но за этим тем не менее — все то же «перетекание» должного в недолжное. И тут же — постоянная стилевая игра, которую, как нельзя лучше, олицетворяет «дородный Амур с опрокинутым факелом». Вся эта калейдоскопичность проникнута огромной гармонизирующей силой стиля. Она пронизывает все повести, высвечивая их концептуальную целостность. Остановимся на всепроникающей ирони-

ческой окрашенности повествования, даже там, где, казалось бы, она и невозможна. Ироническая двуплановость входит в произведение не только по линии объекта изображения и субъективной позиции этого изображения, но и по линии организации персонажно-авторских отношений самого повествования (т. е. выражение авторской позиции, определенной меры негативно-го и позитивного, их соразмерности)²⁹. Чрезвычайно интересен процесс уравнивания субъективной иронии в повествовании («следственно была влюблена») и объективированного ее присутствия в самом предмете повествования. Это «эмблематичная ирония» — «тульская печатка, на которой изображены два пылающих сердца с приличной надписью» («Метель»), или черное кольцо с изображением мертвой головы («Барышня-крестьянка»).

Это сугубо «предметный мир» повести, и потому «вещная» и как бы не оценочная сфера изображаемого. И еще менее, казалось бы, эмоциональная, и тем не менее только при полном отсутствии эстетического слуха можно не заметить «спрессованную», а следовательно, сконцентрированную энергию иронического травестирования этого мира, в котором «идея» становится «эмблемой» и даже вещным ее эквивалентом. Поэтому приглядимся внимательнее к подобным «безделушкам» в тексте «Повестей». Они, как правило, рассматриваются в качестве деталей, характеризующих быт, нравы, моду, поветрия, манеру поведения персонажей. Но следует задуматься над тем, что все эти красноречивые приметы провинциального стиля жизни — одновременно «сгустки» иронического стиля, объединяющего весь многомерный цикл. Это единство предмета изображения и языка, с помощью которого этот предмет предстает в особом своем виде и значении. Это вещи-идеи, они насквозь ироничны, потому что в них «профанируются» идеи и представления, которым эти «вещи» служат и порождением которых являются. В «Гробовщике» это «дородный Амур с опрокинутым факелом», в «Станционном смотрителе» — серия гравированных картинок, иллюстрирующих притчу о блудном сыне с филистерскими подписями к ним, в «Выстреле» — два пулевых отверстия в картине — памятнике исторической дуэли, начавшейся романтическим бунтом и кончившейся победой над собой. Внушительный и многозначительный ряд примет-символов из повести в повесть. Причем все эти эмблемно-многозначные предметы, как правило, снабжены соответствующими комментариями, усиливающими ироническое звучание целого.

Попробуем выстроить все это в определенный ряд, чтобы понять, что перед нами особая форма образного красноречия, сознательно, целенаправленно и системно использованная Пушкиным, — своеобразное «видеоповествование». Эмблематичная в своем изобразительном регистре, эта образность, по сути дела, выступает опорными моментами концептуально-направленного повествования. Все эти «роковые кольца», «мертвые головы»,

«пылающие сердца», равно как соответствующие изображения «бедного отца» и «раскаявшегося сына», наделены поразительной повествовательной активностью. Они «рассказывают» нам неизмеримо больше, чем «изображают» непосредственно.

Это «свернутое» содержание имеет огромный повествовательный потенциал. Эмблема перестает «изображать», она начинает «говорить». Она «повествует», она становится не только средством повествования и фактором, характеризующим определенного персонажа, но и фактом авторского присутствия³⁰. Подобные эмблематично-иронические фрагменты текста, как всякое повествование, оказываются полифоничными. Они «говорят» на языке той среды, от которой «представляют», выражают давление этой среды на персонажное видение и понимание мира и себя самих. Они включены, таким образом, в персонажный пласт повествования. Но они выступают одновременно носителями авторского повествования и тут именно с особой наглядностью вдруг демонстрируют сопряженность белкинского и пушкинского присутствия в тексте. В самом деле — приметы быта и психологии не только Адрияна Прохорова, Вырина или Берестова, но и приметы белкинской «простоты», белкинского «смирения» в рассказывании о своих персонажах, в чем-то, может быть, более близких и гораздо более понятных ему, Белкину, чем нам, его современным читателям. Понятных не только в своем человеческом содержании, но и в своих слабостях, привычках, не обращающих на себя внимание с той стороны, с которой обращает на эти вещи внимание сам Пушкин.

Пушкинская ирония в «Повестях» оказывается универсальным свойством повествования, выходя за рамки однозначного истолкования и становясь необходимым качеством целого художественного мира, его внутреннего строя, необходимого в нем присутствия и Белкина (как бы незаметно), и Пушкина (как бы негативно), говоря, конечно, очень условно.

Ни рассказчики-посредники, ни издатель, так же как ни одна из фигур-посредников в создании общего цикла, ни персонажи-рассказчики (Сильвио, граф, Вырин, Бурмин), ни Белкин не способны во многих случаях подняться до содержательных и смысловых интенций, наличествующих в «Повестях». Единая авторская позиция и авторское присутствие определяют мир «Повестей». Это придает ему как стилевую и стилистическую общность, так и концептуально-единую ориентацию.

3. Объективность повествования. *Самоповествование*

Сквозной линией «Повестей» является не только парадоксальная проблематичность Белкина³¹, возникающего то как повествователь, то как персонаж (в разделе «От издателя»), но проблематичность самого повествования. Повествование в «Повестях» — это акт рассказывания. Рассказывание как *герой* повестей все

время «струится», перетекает из одного слоя в другой, то выходит на поверхность, то прячется под объектными формами изложенных фактов и событий. Повествование как бы «мерцает». То и дело возникают «переливы» от субъективного рассказывания к бессубъектному. Или, другими словами, повествование то порождает из себя повествователя, то «поглощает» его в безличном потоке изображаемого. Под этим углом зрения еще никто не пытался взглянуть на отсутствие видимой, осязаемой границы между сном и явью в «Гробовщике». Тогда как последнее только потому и возможно, что здесь полностью отсутствует тот, от чьего лица ведется повествование. Лишь у самого спящего Адрияна — и это прекрасно показано в финале повести — могла возникнуть иллюзия неразличения яви и затем как бы прямого ее продолжения: «На дворе было еще (!) темно, когда (!) Адрияна разбудили...». Эта субъектно-временная «переходность» и неразличение границы между тем, что было «до» этого, и тем, что происходит сейчас, и эта иллюзия качественной тождественности событий «до» этого момента и того, что началось и пошло от данной точки отсчета, — все это доступно только персонажу изнутри как субъекту происходящего с ним и недоступно извне. Это не Адриян или кто-нибудь за него *рассказывает* приснившееся ему, а «сон» рассказывает «сам себя», рассказывает о том, кому и как он снится. Все происходящее во сне не фиксируется извне, а предстает как бы в самодвижении и в самораскрытии: купчиха скончалась, нарочный от приказчика прискакал, «гробовщик дал ему за то гривенник на водку, оделся наскоро, взял извозчика и поехал на Разгуляй» и т. д. Не случайно, кроме одного особого случая, во всем этом отрывке ни разу не употребляется местоименно-личное обозначение, ни «я», ни «он». Возникает парадокс: в сугубо личностном, субъектном присутствии «я» персонажа в сонном видении дается последовательно отстраненное, безличностное «бытие» персонажа. По форме это типично авторское повествование, как говорится, от лица самой жизни («Гробовщик побожился»; «Гробовщик... дошел»; «Адриян подошел» и т. д.). Таким образом, перед нами не рассказ о происшедшем, а как бы непосредственное воспроизведение происходящего, помимо опосредующего его лица, рассказывающего о происходящем. И такой переход в повествовании без какого-либо разграничения разнокачественного содержания первой и второй части повести, почти однозначное представление жизни наяву и во сне, и есть объективная фиксация отсутствия рассказчика как такового. Стирание границ между сторонним наблюдателем, повествователем и персонажем не ведет к упрощению, или, лучше сказать, к однозначному изображению, но, напротив, способствует в конечном счете многостороннему постижению жизненного и смыслового содержания.

Повествователь и акт повествования от его лица не даются как единственный принцип рассказывания, а существуют в совокупности с другими вариантами и вариациями, включая повествование безличностное, объектно-объективное.

Реальность Белкина и его рассказывание упразднены, равно как стерты грани и границы объективной фиксации происходящего в жизни персонажа и, по существу, внутреннего субъективного видения, сонного видения: «Покойница лежала на столе, желтая, как воск, но еще не обезображенная тлением. Около ее родственники, соседи и домашние». Это повествование со стороны, оно будто не имеет отношения ни к Белкину, ни к приказчику Б. В., ни к самому Адрияну, не ведающему в момент повествования (!) что все происходящее с ним сон. И потому это не рассказывание, не частный случай повествования, но передача «событий» отстраненно от конкретного участника, свидетеля или рассказчика. Это парадоксальность повествования без повествователя, это акт «саморассказывания» сна Адрияна о самом себе в отстраненно-личностной форме изображения жизни «всезнающим автором». Из этого факта можно сделать вывод, что Белкин, который как реальное лицо, как персонаж прежде всего реализуется в «Истории села Горюхина», в данном случае еще не обрел в «Гробовщике» своего персонажно-повествовательного статуса. Первая повесть Белкина во многом еще пишется без Белкина, менее всего по своей структуре погружена в белкинскую сферу и даже территориально, всей своей атмосферой связана с Москвой, а не с Горюхиным или Ненародовым. И события повести пребывают в сфере авторского «всезнания», т. е. даны от всезнающего автора (или, другими словами, *не-Белкина*). Это повествование авторское, т. е. надперсонажное. «У ворот покойницы уже стояла полиция, и расхаживали купцы, как вороны, почуя мертвое тело», — конечно же, не белкинские, а пушкинские стилевые ориентиры в объективном изображении объективного мира. Все та же несообразность: «автора» нет, и сон дан предельно объективированно, и потому возникает очевидная условность: сон непосредственно не может быть дан извне, фиксируемым другим сознанием в момент протекания, своего осуществления в сознании Адрияна. И автор выступает в качестве демиурга своего художественного мира, объемлющего и сон и явь.

Даже в «Выстреле», где текст последовательно целиком «принадлежит» одному из трех рассказывающих о событиях персонажей, существует этот «внеперсонажный» пласт остранированного повествования. «Сильвио взял мел и уравнил счет по своему обыновению. Офицер, думал, что он ошибся, пустился в объяснения. Сильвио молча продолжал метать». Или: «Он приближался, держа фуражку, наполненную черешнями». Это «вне»-, «над»-личностное, сторонне-повествовательное изображение происходящего; от любого лица, с точки зрения вынесенной «из» повествования. Это как бы *абсолютное* повествование, и в остальных повестях такой пласт весьма значителен. В «Пиковой даме» ему предстоит занять доминирующее положение.

Однако уже в самом сне из «Гробовщика» намечено (правда, едва заметно) различие между безусловной, абсолютной повествовательностью и субъективным повествованием. На смену чет-

кому: «Ночь была лунная. Гробовщик благополучно дошел до Никитских ворот» и т. д. — приходит внезапное — «как вдруг», и возникает неопределенность, соотнесенная с иным восприятием происходящего и обозначением этого восприятия: «...кто-то подошел... В эту минуту кто-то еще приблизился... Адрияну лицо его показалось знакомо...». И далее: «Адрияну показалось, что по комнатам его ходят люди». В этих случаях «показалось» сказано за Адрияна, еще не знающего, что это не люди, а мертвецы. О том, что они ему «показались» людьми, он узнает еще минуту спустя. Здесь возникает вибрация между субъектным безличностно-всеобщим изображением и формами субъектного восприятия и соответственно изложения. Однако необходим специальный и обстоятельный анализ, чтобы выявить функционирование повествовательных регистров в каждой из повестей. В данном случае достаточно установление неисчерпаемого многообразия достигаемого в «Повестях Белкина» благодаря гибкости, подвижности их повествовательных средств. При этом «в пушкинском стиле основной повествователь многолик и изменчив»³². Такова специфика содержательной формы «Повестей». В ней — это глубинно-концептуальное осмысление русской жизни и русского человека определенной эпохи, определенного жизненного пространства. И эта многомерность, это разнообразие повествовательных возможностей, их сочетаний — еще одно выражение пушкинского протейзма. Речь идет теперь о глубинных потенциях, концептуальности содержания, об умении Пушкина слышать «голоса» мира, извлекая в каждом случае единственно необходимое, чтобы овладеть многомерным пониманием жизни. За повествовательным протейзмом «Повестей» стоит глубина и объемность повествования.

Уже приходилось указывать на сложность личностных отношений, когда смена «я» повествователя ведет к полной переориентации всех личностных отношений между «я» — «ты» — «он». Возникают целые молекулярные сцепления, мгновенно меняющие свое реальное наполнение: «я» превращается в «он», а «он» становится «я». Элементы и структуры рассказывания ежеминутно преобразуются и преобразуются одни в другие. Один и тот же член, как, например, «мы» в «Выстреле», выступает не в лингвистическом плане (что очень важно подчеркнуть), а в художественном содержательно-неповторимом наполнении³³. Говорящие о событиях являются не только участниками или свидетелями рассказываемого, но и своеобразными «соавторами» повествования, для которых смысл целого закрыт³⁴. Так, в повести о зрителе композиционно и структурно присутствует субъектное повествование. Начало первого фрагмента («Кто не проклинал станционных смотрителей...», «Что такое станционный смотритель? Сущий мученик...») выдержано еще в амбивалентном соединении живой эмоциональной реакции говорящего и традиционных риторических вопросов запрограммированного повествования³⁵. Затем это безлично-обобщенное говорение переходит в личностный «моно-

лог»: «...в течение двадцати лет сряду изъездил я Россию... редко-го зрителя не знаю я в лицо...». И только тогда начинается история рассказчика о Дуне и ее отце, по «всем правилам» субъектно-объективного повествования.

И снова переход, и ситуационно и стилистически почти незаметный, от рассказывания повествователем к рассказу и даже сказу от персонажа: «Так Вы знали мою Дуню?— начал он.— Кто же и не знал ее? Ах, Дуня, Дуня!». Прием вопрошания, как бы продолжающий стилистику начала первого фрагмента, но и по существу, и формально данный уже как прямая речь персонажа-рассказчика.

И вот, когда задана тональность непосредственного рассказывания — до предела индивидуализированного и в плане характера говорящего, и в плане конкретной ситуации говорения, включенной в ситуацию повествуемых событий («Поверите ль, сударь: курьеры, фельдъегеря с нею по получасу заговаривались. Ею дом держался... А я-то, старый дурак, не нагляжусь, бывало, не нарадуюсь...»), — происходит переключение регистра: «Тут он стал подробно рассказывать мне свое горе». И на наших глазах происходит слияние голосов непосредственно рассказчика (Вырина) и повествователя, и возникает как бы «осередненный» текст повести: «Три года тому назад, однажды, в зимний вечер, когда зритель разлиневывал новую книгу, а дочь его...» и т. д.³⁶

Ракурс рассказывания, таким образом, изменяется, переходит от лица к лицу, и меняются соответственно характер основной тональности, ритм, интонация, дистанция, разделяющая субъект и объект рассказа, а пестрота таких «смен» уравнивается как бы объективно-безличным: «Старик не снес своего несчастья...», «Зритель за ним не погнался...» и пр.

В финале после слов «таков был рассказ приятеля моего, старого зрителя, рассказ, неоднократно прерываемый слезами», повествователь вступает вновь в свои права и уже не столько рассказывает, сколько протоколирует последний приезд свой на упраздненную станцию, воссоздает прямой диалог с толстой бабой, женой пивовара, пересказывает слова, сказанные рыжим и кривым Ванькой о приезде «прекрасной барыни» на могилу зрителя. За обычными содержательно-тематическими характеристиками повести теряется прежде всего соотношение Белкина-персонажа, Белкина-повествователя и его двойников, рассказчиков-посредников. А ведь через персонажей, с которыми взаимодействуют рассказчики на событийном уровне («Выстрел») — что бывает реже, а чаще взаимодействует «повествование» — регистры и способы «рассказывания», складывается вся система рассказывания цикла в целом. И так же как композиционный, повествовательный принцип оказывается принципом раскрытия полноты человеческой жизни, создания концепции «полного человека».

Другими словами, проблема повествования в конечном счете неразрывно связана с проблемой гуманизма и демократизма Пушкина.

кина. И чрезвычайно многое стоит за врывающимся в повествование притяжательным модусом («наш Юрко»³⁷) или постоянными эпитетами пушкинского повествования: «бедный смотритель», «бедная Дуня», «милая Акулина». Чья субъективность в большей мере запечатлена в этих определениях? Если об этом не задуматься, скрытая здесь система отношений не позволит выявить многомерную объемность мира.

Рассказчик и рассказывание из полумнимых ипостасей и едва означенных в «Гробовщике» форм переходят в проявленные формы в «Станционном смотрителе», а затем уже в «Выстреле» техника рассказывания, компоновки «голосов» не только доведены до виртуозного совершенства, но до максимальной семантической и концептуальной наполненности. И Пушкин задумывается над «белкинской проблемой», ищет ее решение³⁸. Как было отмечено выше, никто из персонажей этой болдинской осенью не занимал так Пушкина, как Белкин. И, как мы теперь видим, она, эта проблема, в содержательно-концептуальном плане какой-то своей стороной становится реализацией принципа протеизма, в результате чего простое, неприметное, запрятанное в стиле предельно непритязательном и санкционированное простотой «выведенного наружу» образа Белкина в качестве значимого носителя этой простоты, превращается в ценностное глубинно-комплексное постижение жизни. В конечном счете это простота, обеспеченная потенциальным многообразием и богатством маленького человека. Внутренние человеческие возможности неисчерпаемы — такова логика поэтики Пушкина. Они, эти потенции, — свидетельство реальности *полного* человека — таков принцип пушкинской эстетики. Он выражен негативно, заявлен не напрямую, а как бы «от противного», присутствуя прежде всего в имплицитном существовании **Белкина, в повествовательных возможностях повестей.**

Предельно «простая» проза Пушкина (ничего лишнего, ничего случайного), открытая взгляду со всех сторон, лишенная излишних усложняющих моментов, как это будет позже у Толстого и Достоевского, оказывается куда более трудно доступной прочтению и пониманию в ее сущностном и глубоком содержании. Даже простейшие коллизии предстают у Пушкина в емкой жизненной многозначности и обширных смысловых рефлексках. Само определение стилевых особенностей «Повестей» как выражения пушкинского портеизма уже появлялось по ходу изложения, ибо без указания на многоликость и многозначность пушкинского слова невозможно, по-видимому, разобраться в той объемности, весомости этого слова, его содержательных смыслов, которыми наделен до предела лапидарный, скупой и простой текст. И предельная локальность поэтики текста «Повестей» оборачивается предельной неисчерпаемостью его содержания.

4. Белкин мертв. Да здравствует Белкин!

Теперь посмотрим, как обстоит дело, например, с фразами, оброненными как бы ненароком. В частности, замечено, что белкинские повести, как сказывал он сам, «большей частию справедливы и слышаны им от разных особ». И далее идет: «Однако ж имена в них почти все вымышлены им самим, а названия сел и деревень заимствованы из нашего околodka... Сие произошло не от злого какого-либо намерения, но единственно от недостатка воображения». Повести наделены не слишком броским комизмом и более чем очевидным колоритом ненарадовского «провинциального» мышления, «игрой» бессмыслицы и высокого стиля. Лицедейство подобных фраз заставляет вспомнить слова самого Пушкина о произведенном ими эффекте: «Баратынский ржет и бьется».

Поразительная энергия «свернутого» комизма у Пушкина (в отличие от «развернутого» грибоедовского или гротескно-символического гоголевского) заключалась в том, что на фоне этой классической традиции положительного комизма и утрированной его подачи, посредством доведенной до предельной условности ситуаций и характеров, создатель Белкина прибегает к комизму и условности все в том же *негативном* ключе: преувеличение оборачивается как бы умалением, «скрытым комизмом» и не всегда заметной добавкой аттической соли. В результате предельный комизм таится зачастую в каждом слове по видимости предельно серьезной и деловой речи — преамбула предельно-положительного, в отличие от Белкина, и положительно старомодного человека, ненарадовского помещика.

«Справедливы», «слышаны от разных особ» — деловое обозначение. В нем заявка на правдивость рассказываемого, ритуальная претензия любого повествования. В данном случае под видом утверждения как бы нелитературного происхождения тоже традиционно утверждается литературное первородство текста, его добротность, достоверность. Недостоверные источники выдаются за обоснование истинности повествования (и, лукаво подмигивая, как бы побуждают узнать за вымышленными именами подлинные), чтобы еще потуже закрутить клубок бывшего — небывшего.

Как бы «митрофановские истории» при таком подходе тем не менее оказываются доподленным пушкинским реализмом высочайшей пробы. И это еще одно *qui pro quo*, еще одно неожиданное протестическое превращение. Оно все тем же курьезным путем и курьезной аргументацией ставит вопрос уже не о Белкине-личности, но о Белкине-повествователе, о его присутствии-отсутствии в своем повествовании.

Белкинская несостоятельность — аргументация в пользу его ненужности как в жизни, так и в повествовании. Присутствуя, он как бы отсутствует по одному тому, что от него мало проку: в крайнем случае, как выясняется из ненарадовской самоуверенной аргументации, воображения его хватает лишь на то, чтобы перечислить имена участников событий, но недостает для того, чтобы

аналогичную операцию произвести с наименованием «сел и деревень».

Таким образом, все превращено в фарс чистой воды. И опять следует сноска к фразе о повестях, которые «справедливы» и были «слышаны от разных особ», еще раз заявлена, таким образом, их правдивость: «В самом деле, в рукописи г. Белкина над каждой повестью рукою автора надписано: слышано мною от такой-то особы (чин или звание и заглавные буквы имени и фамилии...)». И не только читатели, но и исследователи, сами того не замечая, «загипнотизированы» пушкинским лукавством. И, понимая, что нельзя все принимать всерьез, попадают, однако, «в сети» предисловия и не видят Белкина, приписывая иногда без оговорок, иногда с оговорками роль рассказчика «Выстрела» подполковнику И. Л. П., а «Смотрителя» — титулярному советнику А. Г. Н. и т. д. Все это сделано «для любопытных изыскателей», а изыскатели принимают сказанное за чистую монету³⁹. Прием срабатывает. Но если в каждом слове, в каждой фразе белкинского текста гаятся бесконечные «превращения», то как же возможно приведенный фрагмент воспринимать лишь в одном измерении, без всякой «игры» авторского замысла⁴⁰? И вовсе не о количественном соотношении белкинского и небелкинского должно говорить в этих случаях. Было бы проще простого представить дело следующим образом — подлинный автор прячется от читателя, более того, умалчивается, убирает себя, свои повествовательные интонации из текстов и, естественно, на свое место выдвигает «подставное» лицо — «нелепого» Белкина (ибо безымянный ненарядовский помещик «изображает» Белкина именно «нелепым», «странным», неспособным ни на что и ни к чему, а потому лишенным положительности, положительного существования)⁴¹.

Белкин вслед за реальным автором «Повестей» оказывается повествователем-невидимкой, без голоса, без стиля. И возникает некоторым образом «осередненный», или, как было сказано, «мерцающий» текст, местами тяготеющий к безликому повествованию как таковому, местами к сказу, к рассказыванию, пересказу. Мы слышим то Сильвио, графа, рассказчика-посредника, Вырина, рассказчика из «Смотрителя» и т. д. Да и что можно ожидать от Белкина, лишенного фантазии и воображения, кроме фиксирования услышанного, кроме роли добросовестного писаря, протоколита, «стенографа»?

Тем не менее чаще всего Пушкин подменяется Белкиным, Белкин — подполковником И. Л. П. или девицею К. И. Т. И все, по видимости, проясняется и встает на свои места. Неумный, предельно простой, добродушный Белкин самоустраняется. И потому, в свою очередь, недалекий И. Л. П. повествует о феерической фигуре блестящего и загадочного Сильвио, а утрачивая из виду эту контрастность Сильвио — Белкин или взаимодополняющие жизнеописания Белкина и подполковника И. Л. П., не замечая ударения, сделанного на Белкина и на белкинское начало, мы не в состоянии «прочитать» лежащего перед нами текста.

Даже опытным литературоведам приходится довольствоваться вопросами «за» или «против» романтизма ратует Пушкин в этой повести?

Возможны варианты: разоблачается не романтизм и романтическая поза Сильвио, а «светскость», социальная элитарность графа. Что же касается романтизма главного героя — он то ли форма противостояния «плебея» знатному счастливцу, то ли нечто наносное, легко замещаемое свободолюбивым и благородным порывом в финале. Ни одна из этих версий не может быть текстуально обоснована, если не учитывать пушкинскую динамику борения смыслов, обязательность соединения несовместимого, подчас алогичного. Текстовые данные требуют своего обоснования метатекстовыми.

Возникающая в результате множественность отсчетов не имеет ничего общего с неопределенностью оценок, позиций, значений, но предполагает сложность и многомерность жизни, полагает полутона, оттенки, тени и светотени. Богатство их в палитре Пушкина от солнечной ослепительности первой дуэли на лоне весенней природы до рембрандтовского вечернего освещения, мрачности закрытого помещения второй встречи. А в результате — глубина и перспектива, глубокий фон, на котором происходят непредсказуемые сдвиги в характерах. И чем безукоризненнее, безупречнее граф в солнечном освещении первого поединка, тем человечнее он в смятении заключительной встречи, больше смахивающей на что угодно, только не на дуэль, — и по месту действия, и по отсутствию дуэльного регламента. И чем более извиним граф в своем молодом высокомерии в начале, тем менее можно оправдать его уступчивость настояниями своего противника в конце. Столь же контрастны регистры, через которые проведен и характер Сильвио — забияки, фанфарона и буяна — виновника первого столкновения и мстителя, в душе которого происходит бешеное столкновение «самости», лишенной опоры, и благородства, все еще во имя, может быть, той же самости. Но стоит нам только пойти по одной из линий этих предположительных версий (равно как и не заметив «перебора» истолкований характеров Ленского, Татьяны, Онегина), и мы потеряем многомерность и определенность пушкинского мира. У Пушкина что-то, возникнув однажды или только где-то подспудно обозначившись, остается значимым достоянием целостного художественного мира, «длится» в нем, наличествует во всем, что в нем есть, и в этом смысле сродни анаксагоровскому универсализму — «все есть во всем».

И тут возникает главный вопрос, зачем же нужно было Пушкину «смирять себя» «до Белкина» (Ап. Григорьев), если он тут же отбросил эту фигуру? Зачем потребовалась шестая повесть цикла («От издателя»), демонстрирующая полное отсутствие того, кто и без того отсутствует и даже вовсе кажется ненужным в цикле?

Из сказанного следует, что ни Петушковые, ни Простаковы,

ни «Скотининых чета седая», ни Митрофан, не говоря уже о Белкине не могут быть восприняты как нечто взявшееся неизвестно откуда, «вдруг» возникающее и затем бесследно исчезающее. И «митрофановские истории», и белкинские «историйки» оказываются по своему функциональному значению через письмо ненарадовского помещика соотнесенными с реальностью жизни, с одной стороны, и реальностью художественного мира всего цикла, — с другой. Белкин не звук пустой, не призрачный камуфляж. Он — центрирующее начало повествовательных уровней, событийной сферы и вещной, сферы быта, обычаев, психологии.

Можно предположить, что, переключаясь с «Истории села Горюхина» на «Повести», писатель мыслит еще в направлении, близком к «Истории». И как бы ни был решен вопрос текстологами о конкретной последовательности создания текстов, но между «Историей» и предисловием к «Повестям» существует прямая преемственность: и там и здесь Белкин выступает персонажем и сочинителем-повествователем одновременно, а точнее, персонажем собственного повествования от первого лица: «Звание литератора всегда казалось для меня самым завидным». Здесь это «казалось» — прямая интенция от «я-формы», и «казалось для меня» равно по существу «казалось мне». Это непосредственная форма соотношения плана действующего лица и плана повествовательного. Это в равной степени отлично и от «я», которое будет почти одновременно и в «Гробовщике» («Просвященный читатель ведает, что...»), и в «Выстреле» («Какая-то таинственность окружала его судьбу; он казался русским, а носил иностранное имя»). В первом случае автор «выделен», его голос звучит вне того, о чем повествуется. Во втором — напротив, «казалось» является в контексте всего идущего в событийном плане, «казалось мне» (рассказчику) тут во многом тождественно «казалось им», т. е. однополчанам персонажа-посредника.

Две разновидности личностного начала Белкина — в одном варианте в сторону авторской самостоятельности (и непосредственного соотношения этой позиции с читателем), в другом — в сторону единения с персонажной средой. И эта белкинская двуплановость — персонажное и повествовательное его лицо — все время с протестической неуловимостью перемещается в самих «Повестях». В этих переходах заложена белкинская мимикрия, в сферу которой втянуты его сателиты-сопоставители, — и все это подчинено совсем уже «не белкинскому уму» задачам⁴². «Смотритель» открывается доброй страницей рассуждений, состоящих из вопрошаний и восклицаний. Обычно обилие риторических вопросов приписывается рассказчику-персонажу, которому довелось «в 1816 году, в мае месяце проезжать» на перекладных через знакомую почтовую станцию. Продолжается риторическое нагнетание: «Кто не проклинал...», «Кто в минуты гнева не требовал...», «Кто не почитает...» и «Какова должность сего диктатора, как называет его шутливо князь Вяземский?». Это как бы ритуальное авторское обращение в традиционном духе «старых

повестей» — хотя оно не обособлено от слоя последующего: «еще несколько слов: в течение двадцати лет сряду изъездил я Россию по всем направлениям...» — ретроспекции из настоящего в прошлое.

Вначале каскад риторических вопросов по всем правилам традиционных риторик⁴³, распространеннейший прием сентиментально-романтического повествования. Или, вернее, вовсе не повествование от определенного лица, а определенная повествовательная фигура, определенный «ритуал» скорее безличностного вопрошающего изложения, где в памяти стиля овеществлено личностное оформление, на месте которого должно было бы быть, по сути дела, некое «оно» в качестве субъекта повествования.

От этого фрагмента дан переход к личностному спокойному рассказыванию: «в течение двадцати лет сряду изъездил я...» и т. д. И затем, собственно, зачин в *præsents continuite* — событийно-повествовательное, объектно-объективное: «день был жаркий».

Но, по существу, здесь три разновидности говорения и три субъекта этого говорения: в первом регистре хаотическое нагромождение: «извергов рода человеческого», «муромских разбойников» и «сущих мучеников четырнадцатого класса», «между которыми помещаются: «диктатор», «каторга», «враг», «бедное жилище». И потом все это венчается обобщающим: «Вникнем во все это хорошенько, и вместо негодования сердце наше исполнится искренним состраданием».

Во втором регистре: «почтовые тракты», «несколько поколений ямщиков», «сословие станционных смотрителей», «сии столь оклеветанные смотрители», «люди мирные», «у меня есть приятель из почтенного сословия» — и как бы заключительная кода: «я предпочитаю их беседу речам какого-нибудь чиновника 6-го класса». Именно шестого. И не как иначе. Это уже не риторическая всеобщность, это — *individualité* (самобытность). Тут, что называется, почти математически означенный оптимальный ценз говорящего. И, наконец, третий регистр. Между общим: «я в мелком чине ехал на перекладных», «смотрители со мной не церемонились», «я негодовал на низость и малодушие смотрителей» — и конкретным фактом: «Вижу... человека лет пятидесяти, свежего и бодрого, и его длинный зеленый сюртук с тремя медалями на полинялых лентах» — и далее его превращение из «бодрого мужчины» в хилого старика. Кто субъект говорения в этих трех разнородных регистрах?

Собственно говоря, три «я» рассказывания и три тональности повествования. И внутри них несколько модуляций и контаминаций, еще более усложняющих картину.

В риторической части, явно выпадая из чинной всеобщности ритуальной поэтики, промелькивает вопросительная фраза даже уже не от рассказчика-повествователя и не от мнимого автора произведения, а скорее от действительного его автора: «Какова должность сего диктатора, как называет его шутливо князь Вя-

земский?». Слова, напрямую связывающие текст повествования с текстом эпиграфа как бы в единый текст, единое повествование от лица, стоящего над этим текстом. И так же за персонажным суждением, которое вроде бы дается от лица человека, «которому ныне» «кажется... в порядке вещей» многое из того, к чему раньше было «трудно привыкнуть», следует прорыв (как и в случае с «диктатором» кн. Вяземского) рассуждений от лица метавтора: «В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например, *ум ума почитай?*»

Это полиповествование, где повествовательные потоки имеют самую разную природу вплоть до личностно-персонажно-повествовательного: «Так вы знали мою Дуню?.. Кто же и не знал ее! Ах, Дуня, Дуня!» (зеркальное отражение поэтики начала повести, только в иной тональности), — переходящего затем в sdвоенное как бы продолжение, где рассказ зрителя находится «внутри» рассказывания повествователя: «тут он стал подробно рассказывать мне свое горе...». И затем получает продолжение в стороннем повествовании: «Три года тому назад, однажды, в зимний вечер, когда зритель разлиневывал новую книгу...». А внутри него, в свою очередь, подразделения и регистры, дифференцированные внутри себя:

1) объектно-объективный текст: «Появление Дуни произвело обыкновенное свое действие...», «Он расположился у зрителя...», «подали ужин» — и так через всю повесть; 2) усиление интонационного присутствия повествователя-посредника: проезжий «полюбился *доброму* зрителю», «*Бедный* зритель не понимал, каким образом мог он...»; 3) прямое монологическое или диалогическое присутствие персонажей в повествовании: «Чего же ты боишься? — сказал ей отец...»; 4) контаминирование сразу нескольких «голосов»: «одна оставалась ему надежда: Дуня по ветрености молодых лет вздумала, может быть, прокатиться до следующей станции». Здесь sdвоенное «может быть» от лица зрителя, от лица рассказывающего о зрителе и косвенно — от самой Дуни.

И при этом, что для нас сейчас особенно существенно, персонаж превращается в рассказчика, рассказчик претворился в повествователя, повествователь так или иначе подотчетен автору-посреднику, посредник — метавтору. Персонажи находятся в изменяющемся повествовательном поле, и соответственно изменяется их статус: рассказывающий становится действующим лицом, а действующее лицо, выходя «за рамки» событийного потока, становится вневположенным ему рассказчиком и т. д. Происходит смена повествовательных «масок». Возникает проблема многоликости и протезизма и в самой повествовательной системе, и в самих превращениях субъектов повествования. Об этом подробно было говорено применительно к «Выстрелу», где происходит видоизменение субъектно-объективных повествовательных отношений внутри одной и той же строгой сюжетно-композици-

онную линии, соединяющей три разных места действия и три временных пространства, трех рассказчиков, объединенных одним нарративным «событием». Оно — это событие-рассказывание — и выступает как *сверхрассказчик*.

В цикле, взятом как особый целостный мир, главным ведущим «героем» и становятся постоянные превращения повествования от повести к повести. В этом отношении Белкин не только услышал «свои» истории от других персон, но он как бы в каждой из этих повестей «превращается» поочередно в одного из этих своих корреспондентов-посредников или превращает их в себя.

Вопрос о повествовательном пушкинском протеизме и превращениях его повествователей, а соответственно о «превращениях» самого Белкина внутри целостного мира имеет фундаментальный характер для понимания той особой прозаической поэтики, которая была открытием Пушкина и затем стала достоянием общим, получила бурное развитие у Достоевского, Лескова, Андрея Белого, а на западе у Фолкнера, Томаса Манна, Уайлдера и мн. др. Пушкинский повествовательный протеизм — это умение вживаться в неизведанное. Понимание другого строя жизни, других характеров, культуры, атмосферы жизни иного склада, иных традиций национальных форм, нежели свои собственные. Не в этом ли внутренний пафос «Египетских ночей», когда вдохновение подлинного художника и становится гениальным озарением, в свете которого и свершается присвоение всего богатства бытия, превращение его в свое богатство? А свое собственное «богатство», свой талант, свое «зерно», приумножив, сделать достоянием других. Иначе говоря, это снятие бесчисленных преград между человеком и миром (субъективных, культурно-исторических, эпохальных, национальных, продиктованных обычаями, бытом, средой, уровнем сознания и среды и своего собственного).

Но Пушкин не был бы Пушкиным, если бы этот абсолютный в конечном смысле тезис он выражал и ставил в своем творчестве пафосно-однозначно, т. о. опрокидывая его внутренний смысл, как это часто было и при Пушкине, и после него, особенно когда принцип артистизма превращался в проповедь исключительности, а гениальность — в элитарность.

И вопрос об автобиографизме Пушкина в собственном творчестве в определенном смысле оказывается составляющей частью универсального протеизма в его художественном и эстетическом преломлении⁴⁴. Автобиографизм Пушкина чужд фактографизму, он всегда преломлен в поиске опыта души и превращении личного в универсальное осмысление его. Но, в свою очередь, поэтически идеализированное содержание часто ведет к возникновению идеала сверхличности у Пушкина, напротив, чем выше этот внутренний потенциал универсальных человеческих возможностей, тем более приближенными к земле они являются. И внутренний конфликт «Египетских ночей» со-

ставляет диалектика прозы и поэзии жизни, другими словами, в любом человеке, и симпатичном, и несимпатичном, чем-то нас притягивающем, а чем-то отталкивающим (каким и предстает, в частности, Чарский из «Египетских ночей»), — *увидеть человека*; человека отнюдь не с большой буквы, но увидеть в человеке — человеческое, в *любом* человеке. И в этом суть реальности пушкинского гуманизма.

Именно эта сквозная проблематика и внутреннее содержание творчества Пушкина, по сути дела, раскрываются в самом Белкине. Белкин далек от полноты жизни и куда чаще оказывается в комических, смешных, а иной раз чуть ли не в жалких положениях. «Повести» не понять без гиперболизации этой малости Белкина, его «бездарности» в жизни, его приниженности творческой. Демонстрируется установка на почти гиперболическое заострение образа. Такой гиперболизм в целом совершенно несвойствен поэтике Пушкина, особенно в прозаической реалистической сфере⁴⁵. Исследователи почти не находят гиперболизма в пушкинских творениях. В случае с Белкиным — это подчеркнуто до предела, до нарочитой условности⁴⁶. Через нее реализуется присутствие все того же закона обратного знака, благодаря которому и через «малость» можно выразить сокровенные глубины и неброские сокровища живой жизни. И потому низкие и уродливые аспекты жизни и натуры того же гробовщика или отталкивающие черты в гениальном неаполитанском импровизаторе — не отрицание исходного ценностного принципа, а его утверждение через антитезу, указание через сущее на должное (вплоть до деталей и мелочей — как Чарский говорит «дрянь», подразумеваемая под этим «вдохновение», но только тогда, «когда находила на него такая дрянь... он... знал истинное счастье»). Центральное место в подобном карнавальном травестировании — обыгрывание высокого и низкого, ощущение истинно ценного в жизни, взятой в целом, в человеке, взятом в полноте его проявлений. Обнаружение в малом значительного, а в отсутствующем — сущностного и выпадает на долю Белкина. Позитивное начало в Белкине-персонаже заgrimировано гиперболично-негативным и через нарочитое преувеличение выдает свою запрограммированность. Но подлинные потенции Белкина-невидимки в повествовании как таковом, в сути «Повестей» никак не обозначены, но реализованы в самом их бытии, в скрытом в них пафосе художественности гениального творчества. И грустно поэтому видеть беспомощность иных прочтений образа Белкина, опирающихся на «внешние» и выставленные наружу «признаки» и оставляющих в стороне особенности белкинского парадокса. В соударении «ничтожества», «безликости» мнимого автора, «бездарности», нарочито заявленных, и реальной ценностной значимости текста, ему принадлежащего, только и можно найти ответы на глубинные вопросы о содержании и смысле «нехитрых» творений, наделенных, однако, всечеловеческой значимостью.

Продуктивность внутреннего повествовательного движения в том и состоит, что «броские» и «яркие» персонажи повествования отстоят подчас дальше от идеала «полного человека», нежели люди незаметной судьбы. Только ход мысли тут идет как бы в обратном порядке, чем в «Египетских ночах»: не в гениальном артисте просвечивает заурядный человек, а, напротив, в заурядном Белкине, что подчеркнуто с несвойственной Пушкину настойчивостью через снижение и унижение его тем же ненародовским соседом,— живет неразгаданная способность и поразительное простодушное всеприятие и в этом смысле всепонимание подлинно художественного протейизма, который и позволяет ему, этому ничтожному, незаметному участнику жизни, его окружающей, составить цикл повестей удивительных. В этом смысле регистры повествования оказываются выведенными наружу сторонами содержательной направленности пушкинского гуманизма, его эстетического кредо «полного человека». Образ Белкина и его повествовательные функции, его пребывание в системе повествовательных средств цикла — все это и есть раскрытие в человеке личности.

Образ простого, обыкновенного и *полного* человека в идеале. В жизни бесконечно приниженного, но в своем самоосуществлении в белкинских «историях», «сказочках» и побасенках оказавшегося антиподом романтической однозначности и одноственности героев Байрона.

Демократический гуманизм Пушкина не унижает. Белкин под стать своим героям. Да он и есть один из них — он не сочинил их, он живет с ними и в буквальном и в переносном смысле слова. Он может быть неловок, не остроумен, недалек даже, но только он и может поведать нам об Адрияне и его мертвецах, о «бедном» Самсоне Вырине и «бедной» Дуне, о недалеком своем двойнике-рассказчике из «Выстрела» или «Станционного смотрителя». С ним легко, потому что он прост и простодушен, и добр и не очень далек, потому что за ним и с ним дух гениального Пушкина, чуждого всякого высокомерия, в том числе и высокомерия демократизма и гуманизма,— Белкину в его опрощении не нужно ни то, ни другое. И в этом подлинный, не принижающий маленького человека демократизм и гуманизм и тот удивительный юмор, та требовательная ирония. Все это получает выражение в словесной, стиливой, образной природе пушкинской прозы, но не укладывается в словесные формулы. И потому нет утверждающих слов в суждениях о Белкине в разделе «От издателя», и нет слов самого Белкина в текстах, данных под его именем. И вот почему так значимо это белкинское *отсутствие-присутствие*, утрирование «несправедливости» к Белкину, нарочитое, предполагающее вызвать противодействие, контрреакцию, позитивную метаморфозу в окончательных наших представлениях.

Примечания

- ¹ В черновом варианте еще более развернуто: «ибо сия (наша) повесть не вымышленная, и мы принуждены сказать...» (8, 626).
- ² Процесс конституирования Белкина поначалу на территории «Истории села Горюхина» — особый вопрос. Белкин, как бы отсутствующий в повестях, присутствует в «Истории» в качестве основного и единственного персонажа — летописца. Эта его репрезентация неприемлема на почве «Повестей». Она несовместима с минус-приемом в повестях. В «Истории» Белкин говорит от своего лица, присутствует как персонаж-рассказчик. Ему не нужны мнимые (как в «Повестях») посредники-рассказчики, располагающиеся между событийным содержанием и актом повествования, между персонажем и автором, между автором и читателем. В «Истории» он означен как реальное лицо, как носитель «Ich Erzählung», имеет «жизненное пространство» и свой человеческий облик, становится персонажем-рассказчиком, наделенным своим структурированным образом. И здесь (но не в «Повестях», где он присутствует «условно», заявлен, но не «появляется») ему дано представить себя, как и полагается «полноценному» автору, и свое «новое творение» рекомендовать читателю: «Если Бог его пошлет мне».
- ³ Например, Ю. Г. Оксман в статье об «Арапе Петра Великого». См.: *Пушкин А. С.* ПСС. М.; Л., 1931. Т. 6. С. 40—41; ср. комментарии: Там же. Т. 4. С. 713—714; *Бродский Н. Л.* А. С. Пушкин. Биография. М., 1937. С. 573; *Шкловский В.* Заметки о прозе Пушкина. М., 1937. С. 29; Вряд ли для Пушкина с его удивительным протенизмом представляло трудность развести сюжетно сходные начала и концы, параллелизм которых мог представлять — зная пушкинскую тягу к диалектике симметрично-асимметричных решений — особый интерес. Л. С. Сидяков считает, что проблема остается открытой и вряд ли может быть решена. По его мнению, историческое произведение хотя и обладает качествами, не свойственными прозе зрелого Пушкина, но все же решает художественную задачу, поставленную Пушкиным. См.: *Сидяков Л. С.* Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973. С. 43—44; *Сидяков Л. С.* «Арап Петра Великого» и «Полтава». ПИИМ. Л., 1986. Т. 12; *Лапкина Г. А.* К истории создания «Арапа Петра Великого». — Пушкин//ПИИМ. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 295—297.
- ⁴ См.: *Абрамович С. Л.* К вопросу о становлении повествовательной прозы Пушкина. (Почему остался незавершенным «Арап Петра Великого») // Руслит. 1974. № 2. С. 54—73.
- ⁵ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 139. И тем не менее это рассказывание не очень-то заметно. Оно дано как объективный процесс движения самих событий самой жизни. Рассказчика и то «вскользь» замечают с трудом (Д. Якубович). Отныне проза оказывается не чем-то чуждым опыту поэта-лирика, а трансформированным опытом свободного содержательного присутствия авторской позиции в самом способе изложения материала, т. е. того, что с таким блеском гораздо ранее было достигнуто Пушкиным в его лирической поэзии, а затем в «Евгении Онегине».
- ⁶ Вряд ли можно согласиться с ограничительным подходом к интонационно-повествовательному многоголосию повести: «Не потому ли Пушкин, — в виде вопроса, утверждает Б. М. Эйхенбаум, — и сочинил Белкина, что ему нужен был, хотя бы только в представлении, определенный тон рассказчика? (*Эйхенбаум Б. М.* Иллюзия сказа//*Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 157).
- ⁷ Равновеликим, но не тождественным, и потому нельзя согласиться с прямым отождествлением рассказчика «Смотрителя» с титулярным советником А. Г. Н. См.: *Петрунина Н. Н.* О повести «Станционный смотритель»// ПИИМ. Л., 1986. Т. 12. С. 80. Здесь сказано: «сохраняем за героем-рассказчиком это имя (?), хотя (!) в тексте повести оно не названо и появляется лишь в предисловии „От издателя“».
- ⁸ Сохранились два черновых наброска, также переделанный, с большой правкой автограф, свидетельствующие об упорной работе именно над этим наи-

более трудно дававшимся разделом цикла. В переделанном варианте даны эпиграфы ко всем повестям, и здесь же — уже названный список повестей (см. гл. II, прим. 3).

- ⁹ В «Арапе Петра Великого» шло ослабление повествовательной субъектности. Первоначальное и во многом невольное присутствие традиционно-риторического оборота, вроде «наши любовники», исправлялось в однозначно-объектное: «любовники».
- ¹¹ Частично здесь использован фрагмент «Романа в письмах» (1829): «Эти девушки, выросшие под яблонями... воспитанные нянюшками и природою, гораздо милее наших однообразных красавиц, которые до свадьбы придерживаются мнения своих матерей, а там — мнения своих мужьев».
- ¹¹ Как это сделала Н. Петрунина, отождествив рассказчика-посредника в «Выстреле» с подполковником И. Л. П.
- ¹² Кулишов В. И. Жизнь и творчество А. С. Пушкина. М., 1987. с. 293.
- ¹³ «Баратынский ржет и бьется», — писал Пушкин (14, 133). То же В. Кюхельбекер. См.: Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 20.
- ¹⁴ «Самое имя, которое дал поэт герою... нам представляется подсказанным памятью о старом школьном товарище. Более чем вероятно, что Сильвио — контаминация составленная из имени и фамилии: Сильверий Брольо, и это предположение приобретает еще большую достоверность в связи с участием Брольо в эстетистском движении» (Лернер Н. О. К генезису «Выстрела»// Звенья. М., 1935. Т. 5. С. 133). А также другая версия Н. Лернера в связи с персонажем Жюль Жанена в «Мертвом осле».
- ¹⁵ То есть персонаж по отношению к «я» заглавного героя выступает как второстепенное лицо, определяемое, детерминируемое заглавным «я» по своему усмотрению и произволу.
- ¹⁶ Ср. «Вечер на бивуаке» А. Марлинского, где наличествуют два рассказчика и два разрозненных рассказа.
- ¹⁷ Нет другого такого случая поисков и вариантов имени для персонажа, его фамилии, отчества, их графического даже написания: Иван Петрович и Петр Иванович, И. П. Б., И. П., П. И., П. И. Б., И. П. Белкин и Иван Петрович Белкин и, наконец, покойный Иван Петрович Белкин. Перечень страниц в именном указателе, на которых встречаются ссылки на Белкина, достигает трехзначной цифры (если иметь в виду окончательный текст и его варианты). При минимальном текстовом пространстве, посвященном этому персонажу-рассказчику, становится очевидной напряженность работы и насыщенность текста.
- ¹⁸ Тем самым внося весьма существенные новации в устоявшиеся отношения рассказ — повесть, речевое, изустное в исходных, генетических своих предпосылках или письменное повествование. «Извечный речевой жанр, — пишет В. Н. Захаров о рассказе, — он сравнительно поздно стал полноценным художественным жанром — лишь в XIX вв., в новой русской литературе» (Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Л., 1985. С. 52).
- ¹⁹ Белкин в этих совмещенных функциях — наглядный пример так называемого «двойного авторства». Оно впервые введено в русской литературе именно «Повестями Белкина» (его нет в «Вечерах» Гоголя), такое персонажно-повествовательное совмещение — «конструктивный момент художественной организации целого» (Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 295).
- ²⁰ Виноградов В. В. О художественной прозе. М.: Л., 1930. С. 33, 36 и др.
- ²¹ И в этом качественное отличие повествовательных принципов «Повестей Белкина» и, например, «Шинели» Гоголя. В этой связи см.: Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя//Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л., 1924; Виноградов В. В. К построению теории поэтического языка//ПВООС. Л., 1927. Т. 3. С. 94.
- ²² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 132, 180, 283—288; см. также: Бонеецкая Н. К. «Образ автора» как эстетическая категория// Контекст — 1985. М., 1986. С. 250—257.
- ²³ Здесь Бахтину ближе О. Вальцель с его требованием: «забыть ради тво-

- рения о самом творце» (*Вальцель О.* Проблемы формы в поэзии. Пг, 1923. С. 38).
- ²⁴ «Очень сложно построены в этом отношении „Повести Белкина“, где на язык одного рассказчика налагается язык другого» (*Томашевский Б.* Вопросы языка в творчестве Пушкина//ПНМ. Л., 1956. Т. 1. С. 175).
- ²⁵ Например, Ап. Григорьев считал, что Пушкин умалил себя «до Белкина» (ст. «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина»); или другая крайность — разделение пушкинского и белкинского начал, когда говорится, что «повествовательный язык Пушкина при всех его достоинствах ощущается нами как достаточно традиционный. Тогда как язык писем до сих пор поражает новизной, смелостью, свободой» (*Маймин Е. А.* Дружеская переписка Пушкина с точки зрения стилистики//Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 78). О «традиционности повествовательной манеры» см. также: *Сидяков Л. С.* Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973. С. 64.
- ²⁶ *Киреевский И. В.* Нечто о характере поэзии Пушкина//Полн. собр. соч. Ивана Васильевича Киреевского. М., 1861. Т. 1. С. 6.
- ²⁷ *Толстой Л. Н.* Яснополянская школа за ноябрь и декабрь месяцы//Полн. собр. соч. М., 1936. Т. 8. С. 59.
- ²⁸ Здесь «следственно» — момент присутствия авторского скрытого сарказма, а соответственно и присутствия субъекта говорения, его видения вещей, его точки зрения. Ничего этого еще не было, скажем, в «Арапе Петра Великого»: «Ибрагим проводил дни однообразные, но деятельные — следственно не знал скуки». Во втором случае — нет представительства от конкретного лица, существующего над текстом, никакой особой нагрузки, помимо, синтаксисно-логического вывода.
- ²⁹ Имеется в виду иронический контекст и подтекст, возникающий в самом повествовательном уровне, в манере повествователя. Ср. первоначальное: «у дочери его Лидиньки была англичанка» — и окончательный текст: «у дочери его была мадам англичанка» («Барышня-крестьянка»). Или там же: «Англоман выносил критику столь же нетерпеливо, как и наши журналисты». Первоначально: «как и лирический поэт». Это как бы ирония повествования.
- ³⁰ У нас нет возможности останавливаться на всех сторонах этого вопроса. В частности, по аналогии с иронической и эмблематической двуплановостью может быть рассмотрена удивительно богатая и разветвленная система пушкинских литературных реминисценций, цитат, отсылок, обыгрываний, персонажных параллелей и т. д. Вспомним лишь переплетчика (из «Гробовщика»), «коего лицо казалось в красненьком сафьянном переплете», или сопоставление: Вырин — Терентич (из баллады Дмитриева) — и многое-многое другое, выступающее как автокомментарий повествователя, как одна из линий, составляющих мир произведения.
- ³¹ Н. Берковский писал: «Пушкин ведет свои повести свободно, от себя (!), вовсе не гримируясь ни под Белкина, ни под других повествователей» (*Берковский Н. Я.* О «Повестях Белкина»//Статьи о литературе. М., 1962. С. 352).
- ³² *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 455—459; ср.: *Виноградов В. В.* ЛН. М.; Л., 1934. Т. 16/18. С. 172—175.
- ³³ См.: *Ковтунова И. И.* Поэтический синтаксис. М., 1986. В частности, глава «Адресованная речь, коммуникативный перенос» (с. 89) и далее.
- ³⁴ *Сильман Т. И.* Проблемы синтаксической стилистики. Л., 1967.
- ³⁵ См.: *Кошанский Н. Ф.* Общая риторика. СПб., 1840.
- ³⁶ «Осердненный», но не обезличенный, в самой структуре фразы сохраняются как бы указания на многослойность временных пластов: «три года тому назад» — это рассказчик реальный, конкретно дистанцированный от происходящего; «однажды» — это тот самый маркирующий артикль, рассказывание как таковое, где времена прошлые и текущие как бы объединены; и, наконец, «когда», непосредственно связанное и связывающее нас персонажным планом протекания жизни со зрителем и его дочерью.
- ³⁷ «У Вознесения окликал его знакомец наш Юрко». Это «наш» стоит так, что возможны прочтения, далеко не равнозначные в своих оттенках:

1) «окликал его *знакомец наш Юрко*»; 2) «окликал его *знакомец наш Юрко*»; 3) «окликал его *знакомец наш Юрко*». Каждая из огласовок — свидетельство подвижности текста, каждый вариант не только вносит какой-то свой смысловой оттенок, но и меняет конфигурацию субъекта говорения-слушателя и персонажного присутствия. Одно дело «наш» — авторское, несколько иное — читательское в нем присутствие, и третье — «наш», соотношенное с «его знакомцем», т. е. соединяющее между собой прежде всего Прохорова и Юрко, но объединяющее нас, читателей, как это будет в словах «наш полк» в «Выстреле».

³⁸ Петрунина Н. Н. Две «петербургские повести» Пушкина//ПИИМ. Л., 1982. Т. 10. С. 147, а также см. ее соображения о ходе работы Пушкина над «историей села Горюхина» и над «повестями»: Петрунина Н. Н. Когда Пушкин написал предисловие к «Повестям Белкина»//ВПК—1981. Л., 1985. С. 31—51; а также кн.: Она же. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 150—161. Однако вопрос о творческих «контактах» этих двух произведений во многом остается открытым.

³⁹ В этом сходятся и А. Гукасова, и С. Сидяков, и Б. Томашевский и др. «Белкин пересказывает (!) анекдоты, рассказанные ему разными лицами, причем индивидуальность рассказчиков от пересказывания (!) не стирается» (Томашевский Б. М. Вопросы языка в творчестве Пушкина//ПИИМ. Л., 1956. Т. 1. С. 175).

⁴⁰ Эта «игра» авторского присутствия, отношения персонажа и рассказчика не в сюжете повествования, а в самом повествовании все более привлекает внимание исследователей. См.: Дрозда М. Нарративные маски в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина/Wiener Slawistischer Almanach. 1981. Bd. 8. S. 261—268.

⁴¹ Его качества «доброе» и «кроткое» повествователя нигде этими обозначениями не отмечены, их привносит читающее сознание на основе опущенных и пропущенных мест, как бы «пропущенных строк» в Евгении Онегине. Красноречиво эта сторона в «Повестях» текстуально закреплена в сноске: «Следует анекдот, коего мы не помещаем, полагая его излишним...». В черновом варианте предисловия был и другой аналогичный ход, где в другой сноске говорилось: «Здесь выпущен довольно длинный отрывок из одной пространной рукописи, находящейся ныне у нас, и которую надеемся издать» (8, 585).

⁴² Последний появится очень скоро: «так назову его» — т. е. вводится через форму глагола «я» рассказчика.

⁴³ Дюбуа Ж., Менге Ф., Клинкерберг Ж.-Н. и др. Общая риторика. М., 1986.

⁴⁴ Вересаев В. В. В двух планах: Статьи о Пушкине, М., 1929.

⁴⁵ Или очень редок и поэтому не понят до сих пор, как в случае предельного умаления добропорядочного Белкина, так и предельного разоблачения инфернально-злобного Швабрина.

⁴⁶ Подобной гиперболичности, пожалуй, нет даже в сказках. Исключение — образ Дадона из «Сказки о золотом петушке». Но Дадон совсем не возможен в одном ряду с Белкиным. См.: Непомнящий В. С. О сказках Пушкина//Пушкин А. С. Сказки. М., 1975. С. 3—23.

«Пиковая дама»



Люди верят только славе и не понимают, что между ними может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствующий ни одною егерскою ротою, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки...

ПУШКИН

Внешние и внутренние аспекты повествования

Три года спустя после белкинских повестей, оказавшись снова в осеннем Болдино, Пушкин пишет «Пиковую даму» (1833), произведение не менее трудное для прочтения, нежели творения, приписанные Белкину. Иные исследователи сочли возможным говорить о нем, как о произведении, в чем-то перекликающемся с «Гробовщиком»¹. Первоначальное название новой повести «Холостой выстрел» — как бы напоминание, отголосок белкинской поры². Да и сама стилистика первоначального варианта наглядно свидетельствовала о той же установке на белкинскую простую подачу изображаемого: «Отец ее был некогда купцом второй гильдии, потом аптекарем, потом директором пансиона, наконец, корректором типографии». «Предметность» и «стилистика» подобной фразы, как и тональность приведенного фрагмента повести, вполне «совместимы» с тканью белкинского повествования. Пушкин как бы по инерции продолжает в прежнем ключе новое свое творение. Но миновавшее трехлетие после «Повестей Белкина», в свою очередь, дает о себе знать, да и предмет изображения, проблематика определяют очень быстро новую логику всего художественного построения. Начинается естественный переход от предшествующего опыта к новым поискам³.

После ряда набросков новых прозаических произведений, планов и неоконченных вариантов, серии «проб» (между этими двумя творческими свершениями оставлены незаконченными прозаические разработки: «На углу маленькой площади», «Рославлев» и писался «Дубровский») возникает подлинная жемчужина, шедевр. По динамизму, внезапности и таинственности событий и концентрации многого в предельно лапидарном конституируется еще одно, под стать «Выстрелу», творение на грани классической новеллы и «маленькой повести».

Причем это превращение творения в шедевр происходит на всех его уровнях в самом творческом акте — в переходе с низкого стиля на высокий, строгий, классический, именно в нерархии языковой, стилевой, когда героиня первоначальных набросков — Шарлота, «милая немочка», превращается в Лизу — «барышню» (хотя и «пренесчастное создание», «домашнюю мученицу»), а Германн — из владельца «васисдаса» в военного инженера с профилем Наполеона. «Приниженность» образа Германна на этой ранней стадии осуществления замысла уходила куда-то очень далеко и в прошлое, и в творческий генезис пушкинских образов-идей. Напомним один из ранних дневниковых фрагментов, к которому в связи с Германном уже обращались исследователи «Пиковой дамы». Пушкин-лицеист писал об одном из гувернеров — А. Н. Иконникове: «Он беден, горд и дерзок, рассыпается в благодареньях за ничтожную услугу или простую учти-вость, неблагодарен и даже сердится за благодеянье, ему оказанное, легкомысленен до чрезвычайности, мнителен, чувствителен, честолюбив» (8, 15).

Конечно, ни о каком прототипизме здесь речь не идет и не может идти. Но и нельзя пройти мимо выразительного набора качеств, который может быть сведен в германновский комплекс: беден, горд, дерзок, честолюбив. Но про Германна после того, как он перестал быть для Пушкина владельцем «васисдаса», уже не скажешь словами, которыми кончается набросок об Иконникове: «Его любят — иногда, смешит он часто, а жалок почти всегда» (8, 15).

По-своему «Пиковая дама» вырастает из белкинского цикла, но уже не укладывается в него. Жалкое и приниженное разведено в петербургской повести, разведено с «наполеоновско-мефистофелевским» комплексом Германна.

Это еще одно болдинское творение, но уже не белкинское. По типу и характеру это, по определению В. Ходасевича, — «петербургская повесть» Пушкина. Она свободна от белкинского присутствия так же, как и от простодушного лукавства «Домика в Коломне».

В стиле поначалу еще был слышен отзвук комедийно-иронических белкинско-ненарадовских интонаций. В раннем наброске начала повести бросается в глаза прямо-таки белкинский стиль, его парадоксально-простодушный алогизм: «отец ее... умер, оставив кой-какие долги и довольно полное собрание бабочек и насекомых». Или: «Вдова его, продав лавочнику рукописи, расплатилась с табачной лавочкою и стала кормиться с Шарлотою трудами своих рук». Перед нами своеобразная разновидность горюхинских «историй» и в чем-то предварение патриархальных интенций, своеобразных сумароковских обертонов «Капитанской дочки». В ходе работы над повестью возникала все более строгая, напряженно-стремительная тональность, не белкинская по своей природе. У исследователей были все основания считать

«Пиковую даму» наряду с «Капитанской дочкой» шедевром, наивысшей точкой пушкинской повествовательной прозы⁴.

Вместе с тем Пушкин создает новое после «Повестей Белкина» произведение-сфинкс. Если в предшествующем «Пиковой даме» неразрешимой загадкой остается Белкин, то в «петербургской повести»... Прервем здесь фразу, потому что вряд ли можно сомневаться насчет того, что в *parandant* «загадочности» Белкина будет, скорее всего, назван «загадочный» Германи. И для этого есть более чем достаточно оснований. Интересно притом, что один озадачивал своей предельной опрошенностью и незаметностью, а другой, наоборот, броской эффектностью и претензией стать тем, для кого «двуногих тварей миллионы» — только средство для достижения своих целей.

Но подлинная загадочность и невозможность поставить все точки над *i* в «Пиковой даме» все-таки связана напрямую не с Германном, а если и связана, то только в плане поразительной монолитности повести, ее сюжета, стиля, языка карточной игры, отождествляемой с темой жизнь-игра. И при этом одновременно предполагается некая внутренняя дилемма, а в чем-то даже дихотомия исходных составляющих повествования. Загадочна именно неразложимость, достигнутая *монолитность* «Пиковой дамы», в которой демонизм героя уживается с ролевой сентиментальностью героини, а незыблемая реальность повседневной, обычной жизни — с овеществленной фантастикой.

Один план произведения приближен к тому, что связано с Лизиней жизнью. И здесь закладывается стилевая доминанта петербургской повести, ее *color localae*, обстановка и обстоятельства жизненного круга явлений: «возвратясь домой, она подбежала к окошку». В «Заключении» эта прозаизация усиливается: «вышла замуж», «любезный молодой человек», «порядочное состояние». Повседневные слова из повседневной действительности, они составляют весьма приметный слой, вроде: «Так, например, будучи в душе игрок», «в самом деле», «впрочем» и др. В эту зону «сниженного» повествования иногда попадают и те, кто связан с Лизой, — «Германн не унялся». Это та самая первоначальная сфера общего повествования в первых набросках повести, в которую входил Германн, включенный в единый с Лизой и ее отцом жизненный круг. Это «прообраз» Германна в стилевой доминанте, лежащей в зоне Лизы.

Но очень скоро доминанта, лежащая в зоне Германна, его инфернального устремления к самоосуществлению и волевому прорыву вводит в повествование и соответствующую ей фразеологию, и стилевую тональность. Рядом с «Германн не унялся» возникает: «Германн затрепетал».

В. Шкловский считал, что можно говорить о «тайном недоброжелательстве» Пушкина к Германну. «Лиза ближе ему, чем Германн». Конечно, это так. Однако все дело не в количественном определении «больше-меньше», а в титаническом сведении

антагонистических сфер в ту самую монолитную целостную форму (почти формулу) мира, которая воссоздана в повести и охватывает взаимодействие и связи жизненных, человеческих и даже метафизических сторон бытия.

В. Шкловский считал, что «сама Лиза как будто эпитафия из несуществленного романа»⁵, и это очень точно. Но при этом необходимо вспомнить и те пушкинские слова о несостоявшихся Наполеонах и Декартах (из «Путешествия в Арзрум», 1829), поставленные в качестве эпитафии к данной нашей главе. В повести не происходит ни битв, ни сражений, но в пушкинском окружении допускалось, что карточная игра тоже «род битвы на жизнь и смерть», имеющая свои драмы, свои волнения и поэзию⁶. И если Лиза — олицетворение мирных сторон жизни, то Германн и в этом *лизином* мире ведет себя как на войне, весь находится во власти бурных баталий, захвативших его душу⁷.

И мы лучше сможем представить внутренний дуализм всего произведения, сведенный Пушкиным в целостное единство, обладающее взрывным потенциалом внутри себя. И тут следует еще раз упомянуть о прочном предрассудке, который имеет место в той работе В. Шкловского, цитаты из которой мы только что привели. В ней высказана мысль о том, что в своей повести Пушкин хотел, очевидно, обновить сюжеты старого сентиментального романа⁸. Другими словами, как и применительно к «Повестям Белкина», возникает кочующая тема, что не может сама по себе вызвать возражения, но ставит на первое место не жизненные, не сущностные интересы, а литературные и даже историко-литературные. Но и «романтизм» Германна, и «сентиментализм» Лизы занимали Пушкина не столько как литературные, сколько как жизненные явления. Он думает о ложном и истинном в этих явлениях, о том, что их и порождает и выступает в них как «постижение» или «не постижение» сущностных сторон жизни. И на этом пути исканий свое и очень значимое место принадлежит таким фигурам, как Белкин — Германн — Гринев.

Но вернемся к предмету нашей работы: здесь наглядно видны три этапа (может быть, три типа) пушкинского решения проблемы повествования, прошедшего через «Пиковую даму» от «Повестей Белкина» к «Капитанской дочке» и каждый раз получавшей свое новое решение.

Трудно представить реальную сложность пушкинских исканий, предшествующих и «Повестям Белкина», и «Пиковой даме». Но в общих чертах это необходимо сделать. Тогда «Пиковая дама» займет место как раз где-то «посередине» между «Арапом Петра Великого» и «Капитанской дочкой» и по авторскому присутствию явится переходом от «исторического романа» о Петре к семейно-исторической хронике Гриневых, в которую «прокинута» мистерия пугачевского бунта.

В лирике поэта невелика доля стихотворений, как бы отрешенных от лирического «я», вроде «Обвала», «Пророка»⁹. И не

в силах уйти от этого в преддверии белкинских повестей, Пушкин в «Романе в письмах» форсирует активность личностного начала в организации повествования. В этом произведении повествование идет от «я» переписывающихся между собой персонажей — Лизы, Саши, Владимира и его друга. А в словах Владимира прорывается «голос» автора, и по смыслу, и по стилю, и по духу, и по мысли «личностно» пушкинские суждения: «Петербург прихожая, Москва девичья, деревня же наш кабинет» или: «звание помещика есть та же служба». Собственно, и «Повести Белкина», как отмечалось, начались с повествовательно разговорного: «Я родился от честных и благородных родителей в селе Горюхине 1801 года апреля 1 числа». А перед «Повестями Белкина» на бумагу легли беглые строки незавершенных фрагментов «В начале 1812 года» и «Записок молодого человека». В первом из них — модуляции будущего «Выстрела» — «наш полк стоял в небольшом уездном городе», «мы проводили время очень весело», «Все мы, то есть двадцатилетние обер-офицеры», «Всего чаще посещали мы дом городничего. Он был взяточник, балагур и хлебосол». Итак, знакомое по «Выстрелу» собирательное «мы» и «он». Присутствие личностного «я» только намечено в ненароком сорвавшемся: «Итак, неудивительно, что каждая безделица, относящаяся к тому времени, для меня памятна и любопытна». Пробежав расстояние в пять фраз, повествование прекратилось на фразе («дочь, стройная меланхолическая девушка лет 17-ти, воспитанная на романах и на бланманже...»), стилистика которой отзовется в «Метели».

В следующем фрагменте у Пушкина впервые возникает персональное «я» (Ich-форма) в прозаическом повествовании: «4 мая 1825 года произведен я в офицеры, 6-го получил повеление отправиться в полк в местечко Васильков, 9-го выехал из Петербурга». Это отдаленная, но весьма ошутимая предпосылка гриневским повествовательным модуляциям.

Фрагмент этот привлекал внимание многих¹⁰. Он интересен также и тем, что именно в нем до «Повестей Белкина» возникает серия лубочных картинок с историей блудного сына, затем перенесенной в «Станционного смотрителя». Сейчас же здесь примечательно прежде всего персонажное, личностное повествование. И это «я» вставлено в ряд реалий несомненных и становится также несомненно реальным и незыблемым, как, например, день «4 мая 1825». Равновесие объектного и субъектного содержания готово уступить место более активному личностному началу в биографическом содержании: «Участь моя решена. Я же ниюсь... Та, которую любил я целые два года...» и т. д. Появление авторского «я» вызывает в белкинской форме ориентацию, направленную вовне: «Если бог пошлет мне читателей, то, может быть, для них будет любопытно...» — слова начала «Истории села Горюхина». В предисловии к «Повестям Белкина» это «я» пройдет через расщепление на издательское объектное и нена-

радовско-субъектное «я» как «игровая» мотивация неуволимого белкинского «я».

Таковы предпосылки укоренения объектно-субъектных повествовательных форм, берущих начало от безличностного описания и идущих к личностно-персональному, а затем и личностно-авторскому присутствию в тексте. После «Повестей», но перед «Пиковой дамой» появляются еще два фрагмента, весьма существенных для означенного процесса. Это замысел «Романа на Кавказских водах» и «Часто думал я». Они как бы составляют поисковую композицию, находящуюся между традиционным внеличным (или равным ему формально личным, риторическим или всезнающим авторам) и энергично-личным. Итак, пример первого рода: «В одно из первых чисел апреля 181... года, в доме Катерины Петровны Томской происходила большая суматоха...», и повествование другого рода энергичное личностно-субъектное: «Часто думал я об этом ужасном семейственном романе...». Это качание маятника между авторским «я» и безличностным или вселичностным повествованием продолжалось и в самом ходе работы над «Пиковой дамой». Достаточно обратиться к черновым наброскам, гораздо более определенным и хронологически, и субъектно: «года четыре (два) (лет пять) (года три) назад» — так набрасывается первоначальная редакция. Затем вместо набора дат возникает неопределенное по отношению к этим временным конкретизациям — «однажды», достаточно растяжимое (в этом отношении почти вневременное, просто «указательное»), а далее шло: «собралось нас в Петербурге несколько молодых людей, связанных между собой обстоятельствами».

Означенное здесь «нас» — как некоторая совокупность молодых людей — всего лишь иная падежная форма от «мы», падежная парадигма личного местоимения первого лица: нас — мы. Другими словами, та самая форма, с которой начинался «Выстрел». Потом дальше пойдет фраза: «Однажды играли» — это глобальные формы некоторой личностной неопределенности: мы играли — они играли. Но об этом пойдет речь дальше, а пока заметим себе: по первым черновым фразам «Пиковой дамы» можно допустить, что перед нами продолжение белкинской линии. Но очень быстро совершается отход от белкинской стилистики и поэтики. Вырабатывается тип скупого, классического «объективного», безличностно-авторского повествования. В отдельных же случаях, когда во фразе возникают атрибуты личностно-авторского толка, они остаются в границах обобщенного стиля, как бы себе довлеющей повествовательной структуры, за которой и не стоит непосредственно личностное присутствие говорящего. Это, так сказать, личностные структуры говорения, повествование от того же всеобщего лица, от повествователя как безличного типа повествования.

В самом деле, превалирует стилевая направленность, внутри которой повествовательная структура и не предполагает какой-либо субъективности говорения, вроде: «Старая графиня*** си-

дела в своей уборной перед зеркалом. Три девушки окружали ее. Одна держала банку румян, другая...» и т. д. Это объективность изображаемого мира, достигшая предела, она как бы сама себя объективирует в повествовании. Это объектно-объективная форма. В ней трудно увидеть даже безлично-описательный подход к предмету изображения. Объектность самого изображаемого мира с точки зрения словесной формы, она сведена до оголенной безличности театралных ремарок и преувеличений, к которых присутствие автора сведено к нулю, оно играет сугубо служебную роль; так же, как автор уже формально отсутствует в драматических диалогах и монологах замкнутых на себя по всем правилам «прямой речи».

В объектно-объективном (А₂) повествовании, как правило, отсутствует не только субъект говорения, но равно и предикативность самой повествовательной речи. В самом деле: «Они прошли ряд великолепных комнат, наполненных учтивыми официантами. Несколько генералов и тайных советников играли в вист; молодые люди сидели, развалившись на штофных диванах, ели мороженое и курили трубки». Временами эта безличная отточенность может вызвать иллюзию отсутствия текста и как бы наличное бытие самого объекта изображения; предметность (фактографизм, событийность), как бы самореализованная в слове¹¹. Подобная фраза отсылает к непосредственным событиям, действиям и поступкам персонажей, свершающимся как бы во всей непосредственности жеста, мимики, эмоционального наполнения, правдоподобия мелочей и деталей, как бы вне словесной их оформленности и потому тем более вне принадлежности их какому бы то ни было определенному лицу. Примерам подобного рода нет числа: «Лизавета Ивановна осталась одна: она оставила работу и стала глядеть в окно», «Лиза побежала в свою комнату» и т. д. И словно чтобы усилить этот эффект «бессубъектности» и «присутствия» изображаемого как такового, к нему примыкают формы прямой речи от персонажного лица, диалоги, т. е. как бы непосредственное воспроизведение жизненного факта, присутствие говорящего персонажа вне и помимо «передающего» это говорение автора. Эти *диалогические* вкрапления в «Пиковую даму» отличают ее заметно от всех «Повестей Белкина» (кроме «Барышни-крестьянки», где диалоги «прорываются» в повышенных уже дозах). Конечно, формально весь «Выстрел», составленный из двух рассказов Сильвио и графа, может быть причислен к своеобразной форме «косвенного диалога», но эта скрытая в нем диалогичность функционально служит в «Повестях» не столько коммуникативным, сколько повествовательным интенциям, как бы внеперсонажному «рассказыванию».

Первая фраза «Пиковой дамы» придает определенный настрой, особый тонус последующему: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». Здесь в этом «однажды» еще таится остаточная примета субъектного повествования. Она, эта субъектность, означена наречием времени и глагольной формой

безличной множественности, включающей имплицитно судящего и отсчитывающего время. Но «однажды» — это точка отсчета, и не более. И тем не менее эта излюбленная примета субъектности повествования в данном случае скорее «неопределенный артикль», или, лучше сказать «инфинитивность» для обозначения временной характеристики действия, но она столь же необходима и как сигнал самого акта повествования (и в этом смысле это определенный артикль). Здесь фиксировано лишь обозначение начала рассказывания и потенциально намечена предпосылка на уровне текста для появления субъекта рассказывания, маркирование рассказчика, его повествовательная примета. Последний, однако, не возникает в формах личностно-местоименного присутствия, не конституируется, таким образом, явно и непосредственно как реальный атрибут текста.

От чьего лица представляет это «однажды» в «Пиковой даме»? Что можно сказать о персонаже и повествователе, которые соединены в многоликом «играли»? Безличность и неопределенность этой формулы: «однажды» плюс «играли» предполагают невыраженность субъекта действия. Как уже указывалось: может быть, «мы» играли?¹² А может быть, «они» играли? Но невыраженность субъекта повествования, амбивалентность «мы» и «они» в обозначении персонального присутствия — прямое следствие невыраженности субъекта говорения, дистанцированности его по отношению к другим персонажам и читательскому восприятию текста¹³. Уравнение «мы=они» поддержано неопределенностью установки — «однажды». Здесь «однажды» не аналог реликтовым «постоянным» устойчивой стилистики традиционного рассказывания, не дуплет сказочного «жили-были» (как было у Белкина), а нечто другое. Прежде чем установить и определить новое качество, отметим, что субъектно-личностная неопределенность продолжает нарастать, происходит ее усиление: «сели ужинать». И следом идет оборот, показательный для нагнетания опять же объектно-субъектной неопределенности («Те, которые остались в выигрыше, ели... прочие... сидели»), и как бы подведение обобщенного вывода в конце абзаца: «разговор оживился... все приняли в нем участие». Но происходящее лишено субъектной конкретности, лица не названы. Они не выделены среди «всех», «прочих» и «тех, которые...». Закрепляются формы присутствия и как бы одновременного отсутствия говорящего, т. е. повествующего о лицах, тех, кого принято обозначать действующими. Они качественно, а не грамматически отличаются от выражения персонажной и повествовательной субъектности. Здесь, в «Пиковой даме», предмет изображения не включает повествовательную позицию в персонажную совокупность, как это имело место в случае «мы» из начала «Выстрела». «Они» в «Пиковой даме» — это «мы» — «Выстрела», только без повествователя, без какой-либо закреплённости субъектно. Это куда более «закрытая» позиция, нежели мнимое присутствие Белкина в своих повестях. Не о «Повестях», а о «Пиковой даме» прихо-

дится скорее говорить как о произведении с мнимым повествователем или даже о «мнимости повествования» как такового¹⁴.

Выполнив роль «настраивания», зачин тут же оборван. *Моноговoreние* переходит от монологизированного повествования к обмену репликами — и рассказывание движется теперь полифоническими толчками, ведущее начало передается от персонажа к персонажу, участвующим в создании экспозиции и завязки повести. Эти реплики служат тому, чтобы сообщить рассказу Томского положение, соответственное, скажем, рассказу о первой дуэли в «Выстреле»¹⁵. Как и у Белкина, у Томского взаимозаменяемы — акт рассказа от лица персонажа и рассказывание от лица повествователя. Часть форм тяготеет к формам личностного (от Томского) рассказывания: «В то время дамы играли в фараон. Однажды при дворе она проиграла...» и т. д. Это рассказ от лица определенного персонажа и одновременно универсально безличные формы повествования. Они могут быть подставлены без всякой редукции к любому субъекту, будь то Томский, повествователь-посредник или сам автор, как это было и в случае с Белкиным. Но в отличие от «Повестей Белкина», где ни разу не возникали «я-формы» от лица ведущего повествователя, в «рассказывании» Томского часть форм восходит к личностному, непосредственно с Томским связанному жанру: «Покойный дедушка, сколько я помню, был род бабушкина дворецкого». Или: «Куда! дедушка бунтовал». Или: «вот что мне рассказывал дядя, граф Иван Ильич, и в чем он меня уверял чество». Внутри этого моноговoreния идут самостоятельные реплики персонажей. Слова персонажей (старой графини, Сен-Жермена) реализованы в повествовании опять-таки персонажа (Томского) и существуют внутри единой повествовательной плоскости, скрепленной общей временной перспективой. Другая история в изложении Томского становится прологом последующего: «Как! — сказал Нарумов, — у тебя есть бабушка, которая угадывает три карты сряду, а ты до сих пор не перенял у ней ее кабалистики?». Давнее прошлое таким способом уравнивается с настоящим, а прямое «рассказывание» от лица имя рек перестает быть рассказыванием и по принадлежности, и по форме и приобретает характер бессубъектного изложения. «Чаплицкий явился к своему победителю; они сели играть. Чаплицкий поставил на первую карту пятьдесят тысяч и выиграл соника; загнул пароли, пароли-пе — отыгрался и остался еще в выигрыше». Пролог этот предваряет, таким образом, эпилог «Пиковой дамы». Причем «Голос» Томского имеет такое «заглубление», что можно говорить о его слиянии с последующим повествовательно-стилевым строем повести, тем общим ее бессубъектным рассказыванием. Субъектное рассказывание, ведущееся от лица Томского, уравнивается со всем остальным повествованием. Другими словами, «повествование» превалирует над «повествователем». И в концовке первой главы достигается полный эффект неразличимости между «рассказыванием» Томского и всем остальным текстом повести.

Концовка первой главы выглядит так: «Чаплицкий... загнул пароли, пароли-пе, — отыгрался и остался еще в выигрыше...

Однако пора спать: уже без четверти шесть.

В самом деле, уж рассветало: молодые люди допили свои рюмки, и разъехались».

В этих трех абзацах действительность рассказываемая смыкается с моментом рассказывания: 1) «Остался в выигрыше», 2) «Однако пора спать», 3) «разъехались» — условно говоря, «тексты» из разных действительностей. Они как бы производные от разных субъектов говорения.

Первая акция свершалась в Париже и за несколько десятилетий до реплики, которая раздается в Петербурге, открывая события, связанные с Германном. Это два плана, так сказать, сюжетно-событийные. Но это и два разных плана в смысле рассказывания. В самом деле: «и остался еще в выигрыше» — это слово и факт, изложенный Томским, но кому принадлежат слова: «Однако пора спать: уже без четверти шесть»? Они в полной мере могут быть словами Томского, прерывающего себя репликой. Но в такой же мере они могут быть репликой из бессубъектного повествования, сменяющего рассказ Томского, и, следовательно, принадлежат к тексту, маркированному невыявленным авторским присутствием: «В самом деле, уже рассветало: молодые люди допили свои рюмки, и разъехались». Именно эти «молодые люди» могли подумать и даже произнести вслух: «Однако пора спать». Повествование авторское и персонажное, или, лучше сказать, продуцирование текста от автора, в одном случае, и от персонажа — в другом, слилось. Классический пример «многоликости» пушкинского повествовательного слова. Предельно четкая фраза допускает не только разные прочтения, но и разное истолкование «по принадлежности». В одном случае — это констатация факта субъектного повествования, суждение от автора-повествователя, смотрящего на события извне повествования, установление определенной причинно-последовательной системы отношений: рассветало — разъехались. В другом прочтении — первая часть фразы наполняется содержанием как бы изнутри повествования, из самой событийной ситуации. Она служит «продолжением» общего разговора, персонажного «говорения» между собой: «В самом деле, уже рассветало» — свидетельство и авторского суждения, но и в равной мере разговорной прямой речи. Непосредственная реакция человека, одного из собравшихся при виде посветлевших окон, и вслед за этой репликой в сторону следует соответствующая «коллективная», персонажная акция: один, обратив на это внимание, сказал — все встали и «разъехались».

Иными словами, один и тот же компонент текста допускает интерпретирование и как скрытая реплика от автора в традиционном повествовании от всезнающего лица, и вместе с тем как не объявленная, не означенная, но сугубо персонажная реплика, объединенная уже не с рассказом Томского, а с ремаркой о том,

что за рассказом последовало¹⁶. Собственно говоря, такая же амбивалентность существует соответственно и во временных координатах повествования. Они определяются и соотносятся с логикой событий, взятых в их внутреннем протекании, в их взаимодействии во времени персонажном. Например: «На другой день, увидя идущего Германна, Лизавета Ивановна встала из-за пальцев...». Здесь «другой день» присутствует не в системе рассказывания, но в реальном календаре течения жизни героини. И совсем, казалось бы, то же самое по форме и по характеру построение: «Три дня после роковой ночи, в девять часов утра, Германн отправился в *** монастырь». На этот раз отсчет повествовательного времени незаметно осложнен: «три дня», «девять часов утра» — время персонажное, но обозначение ночи как той «роковой» — авторская маркировка факта, а следовательно, и имплицитное подключение авторской позиции и его времени. И такая впрессованность «времен» и «голосов» — знаменательное свойство текста всей повести¹⁷. Позднее мы остановимся на присутствии авторских временных координат и персонажных точек отсчета внутри одной фразы.

Временные измерения повести соответствуют двум названным выше способам повествования. Одной своей стороной они тяготеют к объективному содержанию и событийному ряду происходящему: «Дня через два, выходя с графиней, садиться в карету...», «Поздно воротился он», «На другой день, увидя идущего Германна, Лизавета Ивановна встала из-за пальцев»¹⁸. Это все — время происходящих событий, время жизни самих персонажей. И в этом отношении персонажное время — элемент и даже компонент персонажного, от лица персонажа идущего повествования¹⁹. (Например: «В то самое время, как два лакея приподняли старуху и просунули в дверцы, Лизавета Ивановна... увидела».)

Но наряду с этими измерениями в «Пиковой даме» присутствует и активно функционирует время от субъекта говорения: «это случилось два дня *после* вечера, *описанного* в начале этой повести, и *за неделю перед* той сценой, на которой *мы остановились*...» — несомненно уже авторское повествование, повествовательное, а не календарно-событийное время. И если календарное, персонажное время в событийно-динамическом плане соотносено с системой действия, является фактором сюжетно-фабульных отношений, то повествовательное время неразрывно связано со многими другими аспектами организации и развертывания повествования, в частности с его модальными измерениями («впрочем», «конечно», «например»). Тем самым устанавливается инвариативность речевого развертывания рассказывания в модально-субъектном его интонировании, т. е. как бы извне к событийному ряду — в ряду рассказывания и рассказываемого содержания.

Повествование-рассказывание в первой главе незаметно переходит к объектно-объективному повествованию. И тут еще раз необходимо прибегнуть к сопоставлению окончательной редакции с

с первым вариантом. Различие между ними не только в наличии субъектного повествования в первом случае («теперь позвольте мне») и безличностного — во втором. С этим связана, из этого вытекает качественная разница в тональности общего строя произведения. Обычно отмечаются сдвиги, связанные с изменениями в характерах и социальной переориентации Германна и жертвы его вероломства. Но как ни разительно преобразование Германна — торгоша из «васисдаса» в офицера-инженера, а Шарлоты в Лизу, еще разительнее, по существу, перемена в тональности повествования, а следовательно, и в типе повествователя.

Заменив полностью антураж объекта изображения, сделав из Германна военного инженера, а из «немочки» Шарлоты Миллер, дочери чудака-авантюриста, и купца и аптекаря, и директора пансиона, и корректора — Лизу, компаньонку старой графини, Пушкин воспользовался собственными набросками о воспитанницах из «Романа в письмах» (1829) (ср. вторую главу «Пиковой дамы» и первое письмо). Помимо этого, из неоконченной повести «На углу маленькой площади» (1829) перенесен в «Пиковую даму» эпиграф к третьей главе; из наброска, связанного с «Дубровским» (1832), была заимствована фамилия Нарумова²⁰.

Итак, субъектно-опосредованное повествование ранней редакции меняется решительно и определенно. Сохраняются лишь рудиментарные его следы, главенствует же в окончательной редакции объектно-объектное повествование. Оно задает тон. Этот составляющий основную массу текст и способствует впечатлению событийного, безавторского прозаического строя «Пиковой дамы». В тех же случаях, когда «событийный план» осложнен стилизованными оттенками субъектности, формами «говорения», то как раз субъект такой фразы остается вне личностной обозначенности, он — автор вообще, «всезнающая» инстанция, обладающая «набором» соответствующих ей стилизованных канонов. В начале второй главы следует несобственно-прямое, бессубъектное рассказывание: «В самом деле, Лизавета Ивановна была пренесчастное создание. В том же ракурсе отчужденного, отстраненного, дистанцированного «слова» говорится: «Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования... все это было не любовью! Деньги, — вот чего алкала его душа!», «Бедная воспитанница была не что иное, как...» и т. д. Все это примеры речевой организации, лишенной реальности лица и сохраняющей лишь приметы книжной разговорности.

«Графиня***, конечно, не имела злой души...». Это «конечно» достаточно отвлеченно-обобщенное в своем вводном функционировании. Тем не менее оно отсылает нас к источнику модальности, к субъекту этих предположительно-утвердительных суждений. Это не субъектное рассказывание, в котором присутствует говорящий, но объектно-дистанцированное и тем самым во многом традиционно стилизованное повествование. И все-таки можно отметить единственный прорыв хотя и обобщенно-формального, но лично-собирательного субъекта речи (в начале повести):

«Однажды, — это случилось два дня после вечера, описанного в начале этой повести, и за неделю перед той сценой, на которой мы остановились...». Обобщенно-авторское — «мы» выступает все-го-навсего как служебно-повествовательное построение, которое расставляет временные ориентиры. Эти временные константы находятся внутри двух взаимосвязанных в повествовании систем. Одна представляет от того, что рассказано (от предмета рассказывания), другая — от того плана повествования, который организован самим рассказыванием. Единение этих двух планов в общем повествовательном акте закреплено непосредственно в реальном обозначении: «однажды» одним своим ликом связано с календарным объективным ходом событий («два дня», «неделя»), но эти календарные измерения и величины поставлены в связь с присутствием называемых событий внутри самого процесса их «описания».

Таким образом, приходится констатировать здесь искусное воссоединение, а подчас «впрессовывание» стиля одного типа повествования (A_1) в другое (A_2). И варьирование этих двух тональностей, их модификации и разнородные сочетания порождают повествовательную глубину, ее объемность не только в пространственно-временных, но и в субъектно-объектных, персонажно-авторских измерениях.

И в свете отмеченной полярности в повести (между повествованием и тем, что повествуется, миром повествования и повествующим миром) происходит поляризация текстовых структур. В одних аспектах наблюдается тяготение текста к персонажу, персонажному сознанию: «состояние не позволяло ему (как говорил он)...» или «Лизавета Ивановна у самого колеса увидела своего инженера». В других случаях повести текст прикреплен к невыделенному или едва, можно сказать, мимолетно намеченному повествователю: «перед той сценой, на которой мы остановились», «Как и все старые люди вообще, графиня страдала бессонницею». Последнее, конечно же, направлено от автора к персонажу. Вычленив оба аспекта в чистом виде, разумеется, далеко не всегда возможно и даже нужно. У Пушкина они имеют смысл и «глубину» в напряжении, взаимном соотношении, взаимодействии и взаимопроникновении. Так, о Германне перед домом старухи сказано: «Неведомая сила, казалось, привлекала его к нему». Кому это «казалось»? Случайному наблюдателю, персонажу или самому повествователю? Собственно говоря, эта многогранность и воссоздает нефиксированную систему отношений разных компонентов внутри художественного мира и во вне его²¹.

Зачастую объединение противоположных интенций может присутствовать даже в отвлеченных, особое место в тексте занимающих сентенциях, афоризмах, цитатах, литературных параллелях и др. «Горек чужой хлеб, говорит Данте...» или: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе»²². За афористичностью и универсальностью сентенций присутствует, конечно же, не Данте, а прежде всего сам автор-

повествователь, хотя он и скрыт самой структурой безличной всеобщности.

Итак, в «Пиковой даме», являясь объектно-объективным, повествование сохраняет, однако, стилевую и повествовательную двуплановость. Двуплановость эта поначалу почти незаметна, но постепенно обретает силу в сюжетно-композиционном плане, становится необходимой основой содержательно-концептуального комплекса произведения.

Она питает отмеченные уже повествовательные линии и стилевые пласты, связанные в одном случае со сферой Лизы (не только в социально обособленном отношении взятой, но и в отношении реально взятой окружающей действительности в целом, с ее «верхом» и ее «низом»); в другом случае это связано со сферой Германна в ее реальной социальной ориентированности и в ее ирреальной открытости в сторону, скажем так, *метафизики* бытия.

В этой двусоставной монолитности, образованной из двух стилевых и языковых источников, и кристаллизуется предельно напряженное и, скажем даже, доведенное до совершенной ясности воссоздание жизни во всех ее измерениях. За обозначенной нами двусоставной монолитностью стоят не просто тематически-содержательные сферы, условно во многом означенные нами как «сферы Лизы» и «сферы Германна», и не только сентиментально-мягкие и романтически-эмоциональные стилевые пласты, но «сдвоенные», тесно, до неразличения переплетенные между собой повествовательные уровни. Они значимы степенью «присутствия» или «отсутствия» субъектности повествования. Поражает прежде всего удивительное «сплетение» этих уровней, затем возникает необходимость уловить вытекающую отсюда значимую художественную и эстетическую информацию.

Еще раз вернемся к единству повествовательных «голосов». «Германн взбежал по лестнице, отворил двери в переднюю и увидел слугу, спящего под лампой, в старинных, запачканных креслах». Германн видит, конечно же, спящего слугу, а запачканные кресла присутствуют как бы от себя, входят в повествование *помимо* Германна, который не в состоянии фиксировать подробности. То же и далее: «... диваны с пуховыми подушками, с сошедшей позолотой, стояли в печальной симметрии около стен». В данном случае поток повествования идет *поверх* персонажного видения, в безличное повествование встраивается точка зрения некоего лица, реально не обозначенного и не присутствующего в тексте, но «знающего» то, о чем речь, и это отвлеченное от Германна знание. Таким способом вводится в текст конкретика, детализация и фактография, в частности сообщение о том, что на стене были два портрета, «писанные в Париже M-me Lebrier». Разность точек отсчета так «заглублена» в общий текст, общий поток столь не выявлен в своих уровнях, что разноплановость повествовательных интенций, собственно говоря, не выделяется читающим определению значимо. Это своеобразная многорегист-

ровость повествования, с которой мы имели дело и в «Повестях Белкина». Там она строилась на преобладающей субъектной основе повествования, а здесь, несомненно, на объектной ориентировке текста, вне его персонажной привязанности.

В самом деле, «целый день Германн был чрезвычайно расстроен... он, против обыкновения своего, пил очень много» — типичный пример такой многовалентности текста. Сказанное в известном смысле универсально. В ряду субъектного повествования оно могло бы иметь субъектное «склонение». Это — «против обыкновения» — как бы умозаключение рассказывающего о Германне, суждение от себя, с точки зрения некоего собственного опыта и знания персонажа. Это как бы безличное логически идущее от него, присущее ему свойство, оно пристало ему «по обыкновению своему». В свете сказанного о «персонажном» наполнении повествовательных аспектов данная выше констатация персонажно-личностная по своему содержанию, но безличностно-авторская по форме. Она аналогична «дальнему Парижу» в «Арапе Петра Великого». И, собственно говоря, этот и множество других случаев «Пиковой дамы» и воспринимаются особым *плюралистическим* образом. Они располагаются в контексте произведения, наделенного общим знаменателем, объективирующей «инерцией» целого (как было показано в рассказе Томского). В тексте идет прямое и персонажное, и над-персонажное рассказывание, но к нему, персонажу, а не к автору отнесенное. Оно несет вкрапления и элементы, ведущие к безличной повествовательности: «графинину карету подали», «Дверцы захлопнулись. Карета тяжело покатилась по рыхлому снегу. Швейцар запер двери. Окна померкли.» — это классические объектно-объективные повествовательные фрагменты. Это не описание «кем-то» — «чего-то», а повествование-действие, осуществление в словах того, что сообщается. «Графиня стала раздеваться перед зеркалом. Откололи с нее чепец, украшенный розами; сняли напудренный парик с ее седой и плотно остриженной головы. Булавки дождем сыпались около нее. Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам». Изобразительно-событийная действенность стиля, его насыщенность и выразительная содержательность достигают предела. Это всезнание повествования в предельном своем выражении. Мы видим происходящее «от себя», хотя изображенное находится в поле зрения Германна.

Потенциально лишь «от него», через него может быть рассказано, «сообщено», воссоздано то, о чем идет речь. Но вместо этого речь идет не от лица Германна, а о нем. Автор оказывается двойником Германна, растворен в нем. Автор *знает* и *видит* мир глазами Германна, через его «знание» происходящего. А в тех случаях, когда он видит и знает «больше» героя, он отдает свое знание и свое видение персонажу. И в этом смысле повествование движется не как персонажное в первую очередь или авторское, но как бы наподобие *самоповествования*.

Значимым, несущим смысловую нагрузку оказывается не сум-

марный, «осередненный» результат, а сама соотнесенность повествовательных точек зрения, данных опять же не в статике, не в неподвижной фиксации, а в динамике, которая «провоцируется» отмеченной, пусть малоуловимой, но все-таки уловимой системой «переходов» от одной точки зрения к другой, от одной повествовательной позиции к другой. И в этой смене одного другим, в этих стилевых перевоплощениях и совершается движение произведения, раскрывается его внутренняя содержательность. Все и на событийно-сюжетном, и на повествовательно-стилевом уровне одновременно служит утверждению реальности фантастического и фантастической реальности, оборачиваясь сложной и одновременно предельно точной цепочкой мотивировок характера, поступков, событий (фанатическая одержимость идеей обогащения, бедность Германна и педантичная целенаправленность его натуры). Но чем убедительнее мотивы, идущие от реальности, чем несомненное обыденная и повседневная сторона происходящего, тем достовернее выступает его фантастический план. Фантастическое, в свою очередь, как бы самодостаточно и не менее реально именно эквивалентностью, а не противопоставленностью очевидности мира сущего. Фантастика, невозможное означены не по ту сторону реального, а как тождественное ему, в определенном ракурсе они оборачиваются несомненной обыденностью и самодостаточностью фактов жизни как она есть. Это — реальность самого повествования, доведенного до визуальной четкости и протокольно-документальной данности. «Он проснулся... луна озаряла его комнату. Он взглянул на часы: было без четверти три. Сон у него прошел». Даже для Пушкина — это предельные краткость, точность, интонационно-ритмическое напряжение. Бросается в глаза чеканность этого стиля, ритма, объектной точности, «выпуклости» каждой детали при отсутствии выделенных слов и деталей.

Чуть раньше, когда Германн решил подойти к гробу умершей: он «поклонился», «несколько минут лежал», «наконец поднялся, бледен как сама покойница», «взошел» и «наклонился». Невероятное нагнетение действий, передающее их протекание, их совокупную событийность в двух фразах! И после: «В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него...»²³. Соединение этого «мертвая» и «ему показалось» исчерпывает ситуацию, закрывает ее. Во втором видении Германна все предстает как бы данным с обратным знаком. Мертвая оказывается живой, а дневная видимость, «кажимость» уступают место ночной очевидности. Не только у Германна, осматривающего запертые двери после необъяснимого происшествия, но и у читателя не возникает сомнения в доподлинности прихода женщины в белом платье и достоверности ее сообщения о трех картах, которые действительно, как они были названы, должны были принести Германну выигрыш²⁴.

Мир, недоступный для восприятия внешнему наблюдателю, так же как и события во сне гробовщика, становится фактом

повествования о реально происходящем здесь и сейчас²⁵. И то, что служит камнем преткновения для «прочтения» двух действительностей в «Гробовщике», данных как одна последовательная событийная линия, возвращается к нам в виде возможного и невозможного, реально объяснимого и фантастически неотвириванного, и в первом и во втором случае тесно связанного не с наличием «двух явей» в пушкинском реализме, а с несомненностью одной-единственной действительности, имеющей как бы разные измерения. «Кто-то с улицы взглянул к нему в окошко», «кто-то ходил, тихо шаркая туфлями». Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье». Это несомненная вещная очевидность. И тут же одновременно: «белая женщина, скользя (это после шарканья! — Н. Г.) очутилась вдруг (!) перед ним». Самое странное место, самая страшная сцена вторжения потусторонних сил в жизнь и в сознание персонажа: «пришел», «лег», «заснул», «проснулся» и вдруг увидел, «узнал» вошедшую в комнату — «не призрак, и не женщину». Но инерция пушкинского видения, его стилевой эквивалент таковы, что все попадающее в сферу этого видения становится тем, что есть. Мы только по известной «кривизне» поверхности стиля догадываемся о несоизмеримости «иных миров» и мира реального. Эта «кривизна» наличествует в стилевой близости и одновременно нетождественности: «женщина в белом платье» и «белая женщина». Первая — феномен, вторая — ноумен. В обозначении «белая женщина» запечатлено двойное превращение! Это превращение живой графини («сидела вся желтая») в мертвую («белая женщина») и мертвой — в призрак, в белое призрачное видение, однако несомненное, данное, реализованное во всех измерениях и проявлениях реальности, вплоть до прямого говорения от себя и прямого объектного бытия говорения («сказала она твердым голосом») и содержания сказанного: три карты, белая женщина, которая уходит от Германна, «шаркая туфлями». Правда, все это объектное содержание вставлено в обрамление персонажной субъектности. В начале: «через минуту услышал он». И в заключении: «Германн слышал». Это кольцо слуховых реалий удвоено кольцом зрительного плана. В начале: «В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко», и в конце: «и увидел, что кто-то опять поглядел к нему в окошко».

Смешение авторского и персонажного планов повествования, способствуя амбивалентности очевидного и невероятного, порождает из себя глубинные изобразительно-выразительные повествовательные пласты. «Пиковая дама» блестящая реализация парадоксальной возможности поведать о невозможном, запрещающемся реальностью, пусть особого типа, но бесспорной и несомненной, в чем-то даже более несомненной, чем «вещная» или «фактографическая» несомненность. Это, видимо, и позволило А. Слонимскому говорить о композиции повести, созвучной «архитектурно-музыкальным произведениям»²⁶.

«Пиковая дама» занимает кульминационное положение в осмыслении невозможного в реальном человеческом существовании, но окружающего нас подчас незримо²⁷. Пушкин прибегает постоянно к выявлению того, чего быть не может, что превосходит обыденное. Сны чрезвычайно значимы в очень многих творениях Пушкина. Например, сны Татьяны Лариной и Марии Гавриловны в «Метели», Прохорова в «Гробовщике», Гринева в «Капитанской дочке». Фантазмогории наяву, мифологема монумента Медного всадника, волшебный «Золотой петушок», статуя Командора. И в этом ряду — мир «Пиковой дамы», ее конфликт, кульминация и развязка. Обыденное и неведомое в нем — нечто единое, наделенное дополнительностью, не имеющей ничего общего с романтическим или оккультным двоемирием. Пушкинский путь альтернативен романтическому субъективизму в воссоздании фантастического и натуралистическому объективизму, тяготеющему к наглядной фактографичности и вещизму.

И тут мы вплотную подошли к противоположной трактовке «двух реальностей» и определенно превалирующей истинности одной перед другой — и в пределах романтизма, и в пределах реализма. Последняя тема как бы особая и специфически историко-литературная.

В пушкинскую простоту и достоверность изображаемого, в прямое словесное обозначение объекта входит реальная сложность и неуловимость многих проявлений человеческой жизни. Мы подошли к выявлению во внешнем (извне идущем по отношению к объекту) повествовании того, что в нем, казалось бы, быть выявлено не может, т. е. к раскрытию субъективного содержания не самого повествующего, а другого, того, о ком это повествование ведется.

Перед нами даже не романтическое двоемирие, а реалистическое троиемирие Пушкина — объективная действительность, действительность человеческой психики, ее психологических феноменов и, наконец, мир фантастический, который отнюдь не сводим к призракам. Фантастика и реальность для Пушкина не альтернативны, это аргументы художественного постижения сущего, средство проникновения в «тонкий мир», во внутренний мир человека, способ сделать его реальным объектом постижения, что не всегда доступно психологическому анализу. Мир психологических феноменов раскрывается не в непосредственных выявлениях, не как внутренний мир человека, но скорее в плане вещного бытия и «овеществленной психологии»²⁸. Психологизм Пушкина в «Пиковой даме» не существует в особо выделенных и означенных структурах. Как нет у него выделенных структурно и композиционно описаний картин природы, интерьера, портретных развернутых зарисовок, так у него нет и выделенных, структурно закрепленных размышлений от лица персонажа, его переживаний. Синтез делает невозможной достаточно отчетливую дифференциацию этих образований и расслоение внутри того, что идет общим монолитным потоком. Здесь вступает в силу закон

противодействия: объединение и реализация гармонического единства или дифференциация и несоразмерное подчас сопряжение разного и даже разнородного, как это будет у Л. Толстого, с его сложным и подчас громоздким аппаратом детализации на уровне сущего и генерализации на уровне осмысления и обобщения этого сущего. Тем не менее речь идет о том, что человек в пушкинском видении присутствует во всей своей реальной, объектной для повествования целостности. И потому поэтика «Пиковой дамы», равно как и других творений Пушкина не знает двойничества и на уровне разговора о человеке как таковом, данном со стороны внешней и на уровне разговора о человеке «внутреннем», т. е. в его переживаниях, в его психологии. Трудно поддается формулированию особое качество пушкинского психологизма: раскрытие «внутреннего» человека не изнутри, а извне, его выявление и проявление вовне под стать фантастически-таинственному в повести, тоже проявленному вовне и доведенному как бы до единения с физическим миром, отождествления с ним. Такова совершенно особая область пушкинского психологизма — одна из сторон стилевого синтеза, взятого в своей универсальности, когда по видимости полное отсутствие психологизма и даже подчеркнутая демонстрация этого отсутствия оборачивается глубинным, где надо, тонким, где надо, мощным психологизмом. Интенсивность повествования достигает чрезвычайной степени во всех узловых моментах, пусть и в невыявленных, описательно не выведенных наружу. Мы уже приводили в другой связи фрагменты — ожидание Германном решающей минуты объяснения с графиней или ожидание Лизой Германны. «Пиковая дама» насыщена эмоциональными полями и излучениями, ими наэлектризована, можно сказать, каждая фраза²⁹. Чтобы почувствовать этот огромный эмоционально-психологический потенциал и выявить «косвенные» мотивации состояний и основных проявлений характера, обратимся к наименее напряженному, по началу малособытийному фрагменту — экспозиции всего последующего, где в скрытой форме, но весьма определенно в причинно-следственных диалектических взаимоотношениях концентрируются побудительные импульсы социального и внутреннего плана, начиная со слов: «Будучи твердо убежден в необходимости упрочить свою независимость... жил одним жалованьем, не позволяя себе малейшей прихоти» — и кончая словами: «а между тем целые ночи просиживал за карточными столами и следил с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры» и при этом «никогда не брал он карты в руки». Здесь как бы туго закрученная психологическая пружина, зерно, код всего произведения. Почувствовать насыщенность текста внутренним содержанием дает сугубо описательная ремарка: «Германн был сын обрусевшего немца, оставившего ему маленький капитал», но он «не касался и процентов». Казалось бы, сугубо информативная фраза, но в контексте приведенного отрывка она закладывает хребет «внутреннего человека», говорит о напряжении страстной,

но устремленной к цели натуры. Сравним с первоначальным вариантом в черновом наброске, сугубо экстенсивным по характеру: «Германн жил на одном дворе с его вдовою, познакомился с Шарлотой, и скоро они полюбили друг друга как только немцы могут еще любить в наше время». Логика переходов и внутренняя диалектика чувств Германна, сначала напряженное ожидание, а затем объяснение с графиней требуют от интерпретатора комментария для передачи того, что спрессовано в каждом пушкинском слове. В данном случае психологический ряд уходит в подтекст, в изгибы стилистики, таится в словесных глубинах, а иногда, как лава, прорывается наружу, дается нарочито броско. Поразительно и то, как простой и сдержанный стиль этой повести мгновенно переходит в нарочитость, даже романтический штамп: «Германн трепетал, как тигр», «он окаменел»; «Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы старой ее благодетельницы», «Вы чудовище!» (слова Лизы). Эти стиливые чрезмерности уравновешены нулевым и даже как бы минусовым уровнем выражения логики мыслей и чувств персонажей там, где по канону традиционных поэтик полагается пространная риторика, развернутые монологи (вслух и про себя). Взлеты и падения стилевой напряженности, прорывы патетики и тут же почти протокольная фиксация факта — точно аранжированная партитура целого и «впрессованного» психологизма, психологической динамики, а местами — глубин и омутов, хранящих в себе немалые тайны сознания и подсознания.

Значимость и четкость каждого элемента в предфинальном фрагменте Пушкина под стать той ясности, которую испытывает Германн в этой сцене. Две заключительные фразы: «Дверь в сени была заперта. Германн возвратился в свою комнату, зажег свечку и записал свое видение» — предельно лаконично и исчерпывающе точно. А за этим — неисчерпаемая глубина, психологические омуты в душе Германна. Не случайно Достоевский считал «Пиковую даму» верхом художественного совершенства³⁰. В ней внутреннее дано как бы «выведенное» вовне³¹, и, казалось бы, невозможное и невозможность о нем поведать претворены в столь же несомненную реальность, как и окружающий мир. Перед нами психологизм, психологический анализ, который утверждает реальность внутреннего мира человека. Иллюзией, условностью в тождестве реальной графини и ее призрака является воображаемое, выданное за материальное, предметное бытие. А основой в этом отождествлении является сама реальность «внутреннего» человека, его чувств, устремлений, которые воплощаются в действиях и реакциях, подчас верных, подчас ошибочных, иногда приводящих к неправдоподобному успеху, а иногда к еще более неправдоподобным катастрофам. Так вводится в логику художественного творения мир страстей и соответствующих им ценностных квалификаций для человеческого поведения, характеров людей. Такое решение психологических проблем уже не имеет ничего общего с предшест-

вующими Пушкину поэтическими системами, построенными на риторических канонах вопрошаний, восклицаний и прочих фигур.

Все сказанное в начале раздела об объектном и субъектном повествовании — это не разделение функции между ними, не ориентация на раздельное раскрытие внешней и внутренней жизни. Напротив, каждая из этих сфер передает свою партию другой, и в результате мы движемся все дальше и дальше в постижении сокровытого, не выявленного прямо в слове того, о чем в тексте сказано на языке этих отношений, сочетаний, переходов от одного к другому. И действительно, от объектного мы подключаемся к субъектному повествованию, и наоборот. «Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь,— и решился явиться на ее похороны, чтобы испросить у ней прощения» — это и голос повествователя, его суждение, его знание о Германне и внутреннее ощущение самого героя. В другом месте: «он не мог однако совершенно заглушить голос совести, твердивший ему: ты убийца старухи!» — это как бы противоположный повествовательный полюс по отношению бесстрастно-внешнему, бессубъектному видению, данному как бы от Германны, стоящего против дома графини: «Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башмак». И тем не менее сказанное таким образом идет, конечно, не от Германны, а от Пушкина. Германны в этом случае выступает уже не как «свидетель», о чем было сказано выше, а как инстанция повествовательная, оказывается «двойником» Пушкина.

От этой спаянности повествовательных регистров, от объектного типа повествования в «Пиковой даме» творческий путь Пушкина пойдет вновь к субъектно-повествовательному типу прозы.

Маятник, проделав за три года путь от Белкина к «Пиковой даме» (1833), к 1836 г. вернется в положение субъектно-объектного повествования.

Можно сказать, что «Пиковая дама» — своеобразный центр пушкинской прозы, вокруг которого она совершает полный оборот от «я-форм» в «Истории села Горюхина» до «Капитанской дочки» с личностным изложением Гриневым событий своей собственной жизни. «Пиковая дама», занимая центральное положение в поступательном спиралевидном движении пушкинской прозы, вместе с тем наглядное свидетельство всего пройденного пути, включая весь предшествующий как прозаический, так и поэтический опыт.

Примечания

¹ См.: Гершензон М. О. «Пиковая дама»//Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 91—112; Ходасевич В. Ф. Петербургские повести//Ходасевич В. Ф. Статьи о русской поэзии. ПГ., 1922. С. 58—96.

² См.: Лернер Н. О. История «Пиковой дамы»// Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. Л., 1929.

- ³ Якубович Д. П. «Пиковая дама»//Пушкин А. Пиковая дама. Л., 1936. С. 51—70.
- ⁴ Лезнев А. Проза Пушкина. М., 1937; Сидяков Л. С. «Пиковая дама», «Анджело» и «Медный всадник»: к характеристике художественных исканий Пушкина//БЧ — 1978. Горький, 1979; Муравьева О. С. «Пиковая дама» в исследовании последнего десятилетия//Рус. лит. 1977. № 3. С. 219—229; Вишневская Я. Основные проблемы и этапы изучения повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»: Автореф. дис. ...канд. филол. наук//ЛГУ. Л., 1982.
- ⁵ Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937. С. 67.
- ⁶ Бяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 85—86.
- ⁷ Не занимаясь монографическим рассмотрением повести, мы оставим в стороне разговор о социальной трансформации обстоятельств эпохи и исторических предпосылках взрывания буржуазной формации, запечатленных в общей атмосфере «Пиковой дамы». Этот вопрос, более всего разработанный, подчас ему придано гипертрофированное значение в исследованиях XX в.
- ⁸ Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937. С. 53.
- ⁹ В. В. Виноградов подчеркивал особое значение «субъектного скольжения слов» у Пушкина. См.: Виноградов В. В. О стиле Пушкина//ЛН. М., Л. 1934. Т. 16/18. С. 206.
- ¹⁰ Прежде всего своим хронотопом, декабристской ориентированностью места и времени действия.
- ¹¹ «Изобразительная скупость демонстративна; однако, если нечто, что должно быть живописуемо, не живописуется — оно обозначается» (Чудаков А. П. К поэтике пушкинской прозы//БЧ. Горький, 1981. С. 55).
- ¹² Для такого вопрошания имеется достаточно оснований, ибо первоначально так и было в *pendant* к «Выстрелу»: «Мы вели жизнь довольно беспорядочную».
- ¹³ Что опять же вполне сознательно введено Пушкиным по ходу работы. Ср. первоначальные наброски: «года четыре тому назад... вел я жизнь очень беспечную», «теперь позвольте мне покороче познакомить вас...» (8, 555).
- ¹⁴ Под этим понимается отсутствие выраженного структурно субъекта повествования, при наличии известных формальных примет повествовательности, развития событий не самих по себе, но все же в формах рассказывания.
- ¹⁵ См.: Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы»//Виноградов В. В. Избранные труды о языке художественной прозы. М., 1980. С. 214.
- ¹⁶ В. В. Виноградов в работе о стиле «Пиковой дамы» констатирует «смешение» стилей и семантических планов в повествовании.
- ¹⁷ А. Слонимский говорит о «двух временных планах и их смещении лишь в сценах «сдвоенных», в которых реальность и фантастика объединены посредством «магической силы» огненного воображения Германа. См.: Слонимский А. О композиции «Пиковой дамы»//ПС. М.; Пг., 1923. С. 180; Гинзбург Л. И. Авторская позиция и пространственно-временная организация повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»//Проблемы творческого метода. Тюмень, 1981. С. 94—100.
- ¹⁸ Обращает на себя внимание насыщенность мира повести подобными опорными точками. Например: «Три дня после того Лизавете Ивановне... мамзель принесла записочку», или «Лизавета Ивановна каждый день получала от него письма», или из письма Лизы: «Сегодня бал...». Расчет по дням переходит затем уже применительно к Герману на часы: «В десять часов вечера он уже стоял перед домом графини», «было двадцать минут двенадцатого», «Время шло медленно», — потом на минуты и секунды. Эта хронометражированность текста у Пушкина (вспомним «Метель») — знаменательная особенность пушкинской реалистической поэтики.
- ¹⁹ Под стать персонажно-пространственной ориентации. Так, например, в «Арапе Петра Великого» Ибрагим вспоминает о Париже, который первоначально означен как «шумный» (нейтральная огласовка одной из примет города), но затем Пушкин меняет «шумный» на «дальний», соотнося объект речи с персонажным его восприятием. Вспомним слова Лауры о Париже в «Каменном госте».

- ²⁰ См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1936. Т. 4. С. 740; а также: Рабинович М. Б. Фамилии в романе «Дубровский»//ВПК Л., 1986. Вып. 20. С. 178.
- ²¹ Показательна фраза: «Чекалинский видимо смутился». Тут скорее понимается, что *было видно*, как он смутился, видно всякому, без необходимости каких-либо свидетельств со стороны. Иное дело, если бы в повести стояло: «Чекалинский, видимо, смутился», т. е. вводилось чье-то стороннее предположение о том, что внутри самого повествования не могло быть означено, оставалось невидимым для его персонажей.
- ²² Ср. в одновременно с «Пиковой дамой» писавшемся «Путешествии из Москвы в Петербург» сентенцию: «Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве...».
- ²³ Для сравнения возьмем из неоконченного наброска в «Марии Шонинг»: «Я пошла за гробом удивительно легко. В церкви мне казалось было чрезвычайно светло, и все кругом меня шаталось».
- ²⁴ В. Ходасевич считал, что либо старуха могла назвать ему две верных карты и одну последнюю, самую важную, неверную, либо она в последний миг подтолкнула руки Германа и «заставила проиграть все» (*Ходасевич В. Ф. Петербургские повести Пушкина*//Статьи о русской поэзии. Пг., 1922. С. 90).
- ²⁵ А. Слонимский проигнорировал эту реальность нереального, считая, что «фантастический элемент все глубже внедряется в реальный ход событий и достигает полной победы в финале» и, собственно, «подлинный фантастикой является только последний момент — выигрыш» (*Слонимский А. Л. О композиции «Пиковой дамы»*//ПС. М.; П, 1923. С. 173—174; *Муравьева О. С. Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама»*//ПЛИИМ. Л., 1928. Т. 8).
- ²⁶ ПС. М.; Пг., 1923. С. 180.
- ²⁷ Не случайно у Н. Бора критерием оценки современных физических идей становится, достаточно ли «безумные» они, чтобы объяснить происходящее в невероятной космической реальности, полной чудесного и невозможного с точки зрения не только «здорового смысла», но и земной реальности нашего существования.
- ²⁸ Не боясь натяжки, с тем, чтобы подчеркнуть своеобразие пушкинского психологизма в этом его произведении, скажем, что трудно определить суть его, если (пусть понимая и принимая отдаленность, опосредованность предлагаемых аналогов) не сравнить характер этого психологизма с данными античности, древнегреческой литературы, передающими мотивацию, побуждения, антагонизмы человеческих чувств и т. д. через дела, поступки, борения небожителей, т. е. в качестве вынесенной и вознесенной над человеческой реальностью реальности другой, но столь же вешной, личностной, как и земная реальность. И, собственно, первая и вторая встречи Германа с графиней, до и после ее смерти, и есть «пребывание» его поочередно в этих двух реальностях, в двух мирах бытия человека — внешнего и внутреннего. См.: *Гинзбург Л. Я. К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе*//ВПК. М.; Л., 1936. Т. 2. 387—401; *Поддубная Р. Н.*//О поэтике «Пиковой дамы»//О poetyce Aleksandra Puszkina. Poznań, 1975. С. 44—46.
- ²⁹ Сравни с гораздо более традиционными способами риторического выражения в «Арапе Петра Великого»: «Какие чувства волновали душу Ибрагима? Ревность? Бешенство? Отчаяние? Нет, но грудь стеснило уныние. Или описательно: «Сердце в ней замерло, когда государь заперся с ее отцом». Уже здесь Пушкин вычеркивает описательное изображение чувств: «Он любил страстно и так же был любим, но графиня была своенравна (ветрена) легкомысленна. Быть может она увлечена была» и т. д. (8, 555).
- ³⁰ См.: *Достоевский Ф. И.* Собр. соч. М., 1957. Т. 8. С. 151.
- ³¹ В. В. Виноградов в статье о стиле «Пиковой дамы», писал о семантическом многообразии повести, доведенном до предела, и смещении семантических планов в авторском повествовании и вплоть до смещения последнего с драматическим представлением в сцене ужина после игры. См.: *Виноградов В. В. Избранные труды: О языке художественной прозы.* С. 207.

«Капитанская дочка»



*Как можно познать самого себя... старайся
выполнить свой долг, и ты сразу узнаешь,
что у тебя за душой.*

И.-В. ГЕТЕ

1. Новый тип повествования

Между «Повестями Белкина» и последним произведением Пушкина и генетически и стадияльно находится «Дубровский». В силу переходного его характера, а главное потому, что он остался незаконченным, мы не сможем останавливаться на этом романном, по существу, образовании, занявшем особое место среди прозаических вещей поэта¹. Поэтому примем во внимание метафорический смысл известного мнения Белинского (отнюдь не соглашаясь в плане предложенной им типологии героя), согласно которому «Дубровский — новый Ахилл», а роль последнего, по мнению критика, «решительно не удалась Гриневу». Заметим здесь только, что Гринев вовсе и не претендовал на такую роль сам и автор не имел в виду ничего подобного. Однако, продолжал Белинский, «Дубровский остался мелодраматическим лицом», чего — добавим от себя — никак не скажешь о Гриневе².

Не имея возможности, мы не будем задерживаться на неожиданном во многом наличии «ахиллова» начала и мелодраматизма в характере заглавного героя. Для нас важен «отсвет», падающий здесь на Гринева, который не претендует на роль эпического героя, оставаясь в тени исторических событий и участвуя в баталиях где-то на заднем плане, тем не менее не становится лицом мелодраматическим, не превращает в мелодраму и семейственные предания, положенные в основу повествования. Это весьма существенно для начала разговора об этом произведении, так же как не менее существенно хотя бы в отдельных чертах представить «перекличку» белкинских повестей с «Дубровским», а «Дубровского» — с «Капитанской дочкой».

Приступив к «Дубровскому», Пушкин использует опыт первой болдинской осени, о чем свидетельствует во многом почти дословный параллелизм фрагментов о приезде Белкина в Горюхино и Дубровского в Кистеневку. Отдельные признаки родства между «Барышней-крестьянкой» и «Дубровским» мы отмечали в

своем месте: типологическое сходство, скажем, Муромского и Троекурова и намеченные, хотя и нереализованные сюжетные коллизии «изгоя» Владимира Дубровского и не ставшего изгоем Владимира Берестова (правда, не дрогнувшего при мысли об этом, т. е. необходимости жениться не на Лизе, а на той самой дочери кузнеца, за которую он ее принимал)³.

Есть и еще одно существенное звено «переходности» от Дубровского к роману о Грине — это традиции Вальтера Скотта. Романтический герой-мститель продолжает линию, идущую от героев шотландского романиста.

К сожалению, неизмеримо меньше сделано для сравнительного изучения стиля, стилистики этих разных писателей, не говоря уже о поэтике повествования, об условных и безусловных формах повествовательного присутствия, о таких приемах коммуникативных отношений, как лжеавтор-читатель, или таком значимом в стилевом и смысловом плане явлении, как «бессознательная ирония»⁴. Привлекают больше всего к себе внимание в подобных исследованиях перекличка на уровне тематики, типологических ситуаций, характеров, сходство сюжетных мотивов. Все это без учета различий поэтических средств вызывает эффект «необязательности» умозаключений и выводов, так как без ответа остается главное: объясняются ли подчас убедительные сопоставления преднамеренным следованием «шотландскому барду» или это чисто типологические общности, возникающие скорее не на страницах книг, но в жизни людей; очевидна ли для самого Пушкина эта опора на творения Вальтера Скотта, или она возникала бессознательно, чисто случайно, а то и вовсе является интерпретацией отнюдь не бесспорно схожих моментов.

И, пожалуй, только при кропотливом аналитическом подходе к поэтике текста может быть найдено подтверждение, в каких случаях Пушкин сознательно или менее преднамеренно ориентировался на тот или иной роман Вальтера Скотта; в каких случаях и Пушкин и Вальтер Скотт могли ориентироваться на наличие общего фона или свободную вариативность некоторых общих мест, отнюдь не допускающую прямых отождествлений, связанных с общегенетическим родством, памятью жанровой и стилевой. И, наконец, очень важно, в каких случаях Пушкин, идя своим собственным путем, вовлекал в свой круг каноны жанровые и стилевые романного повествования как такового, как выражение некоторых общих потребностей литературной формации определенной эпохи?

Поэтому особое значение приобретает более доказательное текстовое сопоставление и установление притягивания или отталкивания повествовательных возможностей авторского «присутствия» в тексте произведения, переплетения авторского и персонажного «голосов» в романах Вальтера Скотта и Пушкина посредством монологических и диалогических периодов, их всевозможных контаминаций, косвенной рецепции, «вставных» сказовых эпизодов, прямых обращений автора к читателю, присутст-

вия прямой речи, разворачиваемой до самостоятельного рассказа внутри рассказывания другого лица, интродукций в виде писем, авторских ремарок, зачинов, вступлений, отступлений и заключений, эпилогов и предисловий и т. д. и т. п.

В рамках данной постановки вопроса факт наличия подобных сопоставительных *схождений-расхождений* говорит о многом, выявляя непосредственную авторскую активность и обращенность к читательской аудитории, имеющую место как у Вальтера Скотта, так и в «Дубровском», а также авторскую мимирию на первый взгляд «под» персонажное мировидение и мировоссоздание в «Капитанской дочке» как особую форму *сопосредствования*, не умаляющего присутствия ни сугубо авторской, ни сугубо повествовательной позиции⁵.

В «Дубровском» авторский фон выдержан регулярно. Он включает в себя прямое авторское слово, авторские обращения к читателю, вроде: «Теперь попросим у читателя позволения объяснить последние происшествия повести нашей предыдущими обстоятельствами, кои не успели мы еще рассказать». Они носят не то чтобы служебный характер, но полностью остаются в рамках обстоятельно разработанного в литературной традиции способа воссоздания обобщенно-отвлеченной авторской композиционно-повествовательной структуры, а вовсе не выявляют конкретного авторского «голоса», не воссоздают определенно-реального и неповторимого «образа автора» в тексте, но только повествовательную маску автора вообще, структурирующего данный текст.

Таким образом, «Дубровский» наделен авторским текстом, но за ним нет авторского лица в своем конкретно-индивидуализированном присутствии. И тем не менее роман о Владимире Дубровском несомненный этап выработки авторского присутствия и авторско-персонажного построения произведения.

Но и еще одно. «Авторский» текст отсутствует в «Капитанской дочке» подобно тому, как его нет и в белкинском цикле. Так же как «слово» Белкина, его «голос» не существует в самостоятельном виде, но только опосредованно, через самих героев повествования или повествователей-посредников, так же нелегко обнаружить авторское присутствие, его мнения, оценки в последнем прозаическом произведении художника. И сколько недоразумений и недоумений было потом из-за слов о бессмысленном и беспощадном русском бунте, однозначно приписываемых то самому Пушкину, то только дистанцированному от него Гриневу-мемуаристу.

«Капитанская дочка» сразу же складывается на основе включения в текст Гринева-сочинителя: «Читатель легко может себе представить, что я не был совершенно хладнокровен» или: «Вдруг мысль мелькнула в голове моей: в чем она состояла, читатель увидит из следующей главы, как говорят старинные романисты». Даже по чисто внешним признакам видно, что эти структуры совпадающая по обращенности к читателю с текстами из «Дубровско-

го», далеко отстоят от них в «Капитанской дочке». Это отнюдь не авторское, но сугубо от персонажа-повествователя ориентированные фрагменты текста. И последнее многое меняет в художественно-смысловом их содержании и функционировании.

В десятой главе следует прямое обращение: «Молодой человек: если записки мои попадутся в твои руки...». Подобные вставки здесь не только «поддерживают» повествовательные своды, но и ведут прямо к субъекту повествования, создают определенный его образ, но одновременно и образ участника повествуемых событий. Это следующий шаг реализации повествования и воссоздания персонажа-повествователя после «Дубровского».

И в начале разговора о «Капитанской дочке» приходится с сожалением отмечать явную недостаточность написанного об этом произведении и об этой его стороне прежде всего, включая уже сделанное серьезными исследователями, в том числе и Б. Томашевским, Ю. Оксманом, Ю. Лотманом и др. Многие нельзя понять в пушкинской «повести о крестьянской войне» (Г. Макогоненко) вне ее повествовательной природы. С равным успехом «Капитанскую дочку» именуют и повестью и романом, и романом историческим и семейными записками, и хроникой, и мемуарами — и каждое из этих утверждений имеет основания, но при этом обоснованной и последовательно выдержанной аргументации явно недостает. Конечно, можно договориться и считать «Капитанскую дочку», например, романом или историческим романом, но от этого еще произведение таковым не становится, если отсутствуют структуры романного жанра и стиля. Мы коснулись этой специальной стороны дела с тем, чтобы еще раз подчеркнуть отсутствие комплексного подхода к главному у Пушкина — синтезу, определяющему природу его творчества. Так, в анализах «Капитанской дочки» совершенно автономно и обособленно идут размышления о значении вызревания, цементирующего все замыслы произведения, о характерологии его персонажей, о конфликте, о художественной антагонистичности стилевых уровней, связанных с пугачевскими и екатерининскими эпизодами. Но суть в том и заключается, что обособленное рассмотрение отдельных аспектов возможно до определенного предела, далее которого данный аспект не помогает пониманию произведения, а скорее начинает его заслонять. Между тем, как видно, для Пушкина трудно было оптимальное соединение «рассказывания» и «событийности» внутри повествования для субъекта повествования и его объективированного героя.

Белкин незримо придавал реальную, поименованную цельность циклу, подчиненному утверждению неисчерпаемой многомерности простого человека, его самоценности и соответственно равноценности любому другому человеку. И в этом был гуманизм пушкинского повествования, «демократичного» по самой внутренней природе⁶. Таким образом, белкинское начало оказалось отнюдь не столько персонифицированным, сколько категориальным-эстетическим гарантом цикла как единого целого. И Пушкин

не проходит мимо белкинского опосредованного повествования. Суть дела, однако, не в том, в первом или третьем лице будет введен персонаж, но в нахождении содержательных принципов такого повествования, его объемно-содержательной организации. Что в «Повестях Белкина» существовало невыявленной тенденцией многорегистрового повествования, что в силу присущей ему потенциальности получало выражение в мнимом присутствии Белкина, то в «Капитанской дочке» стало структурной и персональной реальностью. Пусть не было в «Повестях» овеществленного функционирующего в тексте «образа повествователя» (термин напрашивается по аналогии с «образом автора» у В. Виноградова), но предпосылка его воплотилась в рассказчиках-посредниках («Станционный смотритель», «Выстрел») и в невыявленных субъектно, однако явственных повествовательных интенциях остальных трех повестей.

Затем происходит опробование этих бессубъектных, или мнимосубъектных, или даже интересубъектных позиций («Пиковая дама»). Пока еще не сделан окончательный выбор — «лета к русской прозе клонят», но клонят все настоятельнее; и этот переход отождествляется в сознании автора с отходом от интериоструктур лирического выражения к экстериоструктурам объектно-объективного в классических формах построения повествования в третьем лице. После «Повестей Белкина» как бы происходит усиление, упрочнение повествования как *сообщения*, объектного и объективного изложения событий и фактов.

В «Пиковой даме» наряду с «Дубровским» господствовало повествование бессубъектно-безличного типа, но безличностное начало носило характер нерегулярный, перемежалось вкраплениями неприметных отступлений и вариаций, которые «подразумевают» разные точки зрения и аспекты говорения. Такие вкрапления свидетельствуют либо о «мнимых», либо о квазиличностных, но так или иначе интериоструктурных элементах. Большее тяготение «Пиковой дамы» к объектно-внеличностному типу повествования блокировало применение апробированных ранее (и далеко не использованных) авторско-лично-сказовых возможностей, намеченных «Повестями Белкина» и особенно «Историей села Горюхина». Не потому ли «покойному» Ивану Петровичу Белкину предстояло ожить и напомнить о себе в герое «Капитанской дочки»? Детство и годы учения Гриневы под стать Белкину, — соединение юности дворянского недоросля и традиционной истории блудного сына: отъезд из отчего дома, лишения и испытания в мире и возвращение к родимым пенатам (в «Пропущенной главе») ⁷.

Пятым августа 1833 г. датирован первый черновой набросок к «Капитанской дочке». Он содержит прямое обращение повествователя к своему собственному внуку: «Начинаю для тебя свои записки, или лучше искреннюю исповедь...». Это нечто прямо противоположное предисловию «От издателя» в «Повестях Белкина». Фрагмент-обращение к «любезному другу моему Петруше»,

впоследствии означенный как «Проект вступления к роману»⁸, поразителен открытостью и монологической непосредственностью, обращенностью определенного лица (имя рек) к такому же определенному лицу. Сразу найден тон активного личностного говорения и мотивировано изнутри обращение к формам первого лица. Спустя три года возникнет так называемый «набросок недописанного предисловия»: «Анекдот, служащий основанием повести, нами издаваемой... Читателю легко будет распознать нить истинного происшествия... Мы решились написать сие предисловие. Это уже аналог «От издателя» в «Повестях Белкина», но он оборван сразу после четырех-пяти фраз. На фоне найденных модуляций «Капитанской дочки» обращение к условно личностному лицу, равному обобщающей безличности, не «пошло». Но и «Проект вступления к роману», возникший в начале работы над повестью, за три года до ее завершения, стал ненужным потому, что программируемая им «я-форма» уже перешла непосредственно в текст произведения, зажила полной жизнью и не требовала предваряющего подчеркивания. Видимо, нужный Пушкину импульс обрел свою жизнь именно в том первоначальном наброске к повести, сделанном еще до написания самой повести. Последнее обстоятельство — случай исключительный, помимо него, других примеров нет. Во всех других случаях, указывает Н. Петрунина, написание предисловия — акт, предшествующий изданию, а не началу работы над произведением. Особенно примечательно в этом наброске личностное «я» при обращении к своему внуку-читателю и идентичность этого «я» — персонажному раскрытию этого «я» в событиях последующего повествования.

Мемуарист в предисловии и возникает как личностное начало, центрирующее весь последующий текст. Однако по мере вызревания замысла герой, вспоминающий прошлое, обращенный в прошлое самой формой изложения, уступает место как бы другому непосредственно действующему лицу. Нетрудно ощутить первоначальную контаминацию этих двух «я». «Я» рассказчика о событиях и «я» — участника событий⁹. И прошлое в повествовании о Гриневе становится настоящим. Тем самым и мемуар и хроника «снимаются» и в силу вступает художественная, а вовсе не документальная основа произведения¹⁰. В этой ситуации предисловие становится ненужным. Мемуар приближается к жанру то ли повести, то ли романа, причем не к историческому об отвлеченном и достаточно далеком прошлом, но «семейственному» изложению фактов и событий, сохраняющих самую живую актуальность. «Семейственный» здесь обозначает не тематические особенности произведения или круг событий, приуроченных к определенному его участнику, а прежде всего *способ* изображения истории «домашним образом», т. е. как непосредственное, естественное течение происходящего без отчуждения от реальности живой жизни живых людей.

Если Белкин незримо находился рядом с «подставными» рассказчиками и их персонажами и его голос едва слышался в об-

щем хоре их голосов, то в «Капитанской дочке» сразу же, прямо и непосредственно звучит энергичное и персонифицированное «я» повествователя, по всем правилам введен персонаж-рассказчик¹¹. Эта структура с ее внутренней динамикой задается с первых слов: «Отец мой Андрей Петрович Гринев в молодости своей служил при графе Минихе...». Предельная простота и безыскусность избранного Пушкиным варианта очевидна. Но тут же начинают высказывать себя не очень заметные для такого рода построений особенности, но содержательно весьма ограничительные. В 1825 г. Пушкин отметил: «Писать свои *Mémoires* заманчиво и приятно. Никого так не любишь, никого так не знаешь, как самого себя» (10, 191). Но рассказ о себе предполагает для Пушкина антиномию: не лгать — можно... быть искренним — невозможно. И Пушкину предстояло преодолеть дилемму субъективных и объективных сторон личности, соединить их в акте рассказывания о себе, а не о другом лице. Простая замена местоименно-глагольных форм третьего лица формами первого лица сама по себе не содержит, казалось бы, иных аспектов, кроме формально-грамматических. Мало что меняется по существу, если обозначение субъекта рассказывания вместо «я» изменено на «он», или наоборот. Но так обстоит дело в рамках формально-знаковой схемы. Адекватное на уровне грамматики и синтаксиса (при известных оговорках, что «я» в одной системе отсчетов равно «он» в другой), на уровне поэтики становится средством раскрытия жизненно-содержательных плоскостей, в которых *внешний* человек (как я вижу другого) никак не равен *внутреннему* человеку, которого не видит во мне никто и которого «я» не вижу в других.

И найдя, наконец, Гринева и выведя его на орбиты «внешнего» и «внутреннего» человека, попеременно предстающего то как бы со стороны, то как бы изнутри, в собственных от себя идущих интенциях, Пушкин достигает долго не дававшейся ему в прозе содержательной пространственности и получает свободу маневра в ней. Заявленная как мемуар, как семейная хроника, как воспоминание участника событий, но который смотрит на себя с определенной дистанции, «Капитанская дочка» перерастает сразу же в нечто иное. В житейском плане — и это точно передано в интонационном сужденческом строе — происходит прибавление рассуждений и высказываний рассказчика к событийной фактографии. Зачастую последующее видение мемуаристом прошлого получает косный, твердый в оценочно-логистическом плане ракурс, который не «прибавляется», а «минусуется», отнимается от реальной полноты жизни, особенно тогда, когда это не очень укладывается в предначертанное ему русло.

Суждения Гринева-старшего, зафиксированные в своей определенности, — необходимое «измерение» эпохи, один из регистров видения ее, один из способов ее воссоздания в реальном движении от времен екатерининских к «новому времени», но вместе с тем это один из моментов стереоскопического художественно-

истинного воссоздания сущностных сторон бытия. В соотношении разных регистров происходит «приращение» содержания и углубление смысла изображаемого. По внутренней структуре у Пушкина только слегка имитируется жанр мемуара и тут же совершается опрокидывание жанровой модели изнутри. Повествование выдержано в регистрах абсолютности происходящих событий. Или события вершатся в абсолютно-настоящем времени (каковы бы при этом ни были грамматические формы изложения), и настоящее время повествования уравнивается с настоящим временем событий. А все замечания мемуариста композиционно расположены как бы «рядом» с происходящим. И события наделены в чем-то всеобъемлющими временными константами. Они сохраняют необратимую, строго жизненную последовательность. Люди и их судьбы детерминированы причинно-следственной логикой, а «резонерские» вкрапления и рассуждения мемуариста «привязаны» к тем или иным событиям в их протекании. Они не подчиняют бывшее собственной логике, логике воспоминания. Тем самым снимается принцип ретроспекции как средства мемуарного изложения. Объективная событийная логика превалирует над логикой рассуждений и изложения событий. Время мемуариста наличествует в повествовании лишь в той степени, в какой оно связано с рассуждением, но самое это суждение лишено самостоятельного статуса. Оно — комментарий, примечание, приложение, не более того. И тем самым происходит подчеркивание, выявление *абсолютного* настоящего, которое привязано не к моменту повествования, но к моменту происходивших в повествовании событий¹². Гринев-старший с большой натяжкой может быть признан мемуаристом-хроникером. Он не в праве претендовать и на такую же самостоятельность лирического авторского «я», как в «Евгении Онегине»¹³. И потому «роман» Гринев-старшего отнюдь не равен «роману» Петруши Гринева¹⁴. Гринев-мемуарист последовательно уступает место действующему Гриневу, присутствующему в гуще событий здесь и сейчас. Отсюда, казалось бы, должно последовать умаление роли и значения хроникера-повествователя, но логика совершенно нетрадиционного повествования предполагает как раз растяжение пространственных и смысловых измерений произведений, которые не равны простому суммированию исходных составляемых, а сопровождаются «приращением» новых содержательных смыслов. И суть «Капитанской дочки», в частности, и в том, что она, заявив и местами воспроизводя мемуарно-повествовательную манеру вплоть до обозначения собственной жанровой природы как «записок», имитирующих воспоминания Гринева, «рассказывающего» об участии в пугачевском бунте, тем не менее ведет к трансформации мемуарно-хроникальной модели в динамический художественный мир. Лишь на первых страницах все с тем же пушкинским лукавством демонстрируется квазимемуарность с характерной для нее ретроспекцией, и тут же вступает в свои права романное видение и ведение, и начинается развитие пове-

ствования «вперед» — от известного сейчас к неизвестному, «закрытому» для настоящего. В повествовании Пушкина каждое событие как бы принадлежит известному прошлому, на самом же деле оно лишь вводится в повествование как некий X (например, «вожатый»). Значение, смысл, содержание такого неизвестного будет постепенно раскрываться в разворачивании событий, а до того оставаясь неизвестным и самому Гриневу. Продолжается трансформация автобиографической хроники, заявленной в предполагавшемся вступлении-предисловии к роману, в не афишированную нигде романную структуру произведения. Но в силу возникающего объединения, взаимодействия рассказывания о давно свершившемся и показа сиюминутного протекания событий, несвободного от озорной сказочной неизвестности, с одной стороны, о предстоящем (для молодого Гринева), а с другой, — об уже бывшем (для Гринева-мемуариста), повествование, таким образом ориентированное, сигнализирует читателю, что это *не* роман (в традиционном смысле) и *не* мемуарные записки, *не* хроника, *не* притча, *не* сказка и не сумма разных жанровых черт, а новая художественная форма, способная дать содержательно-художественный синтез многих из перечисленных жанровых свойств и возможностей.

В нарочитой заявке на жанр непритязательных семейных записок заложены предпосылки мнимого отождествления «я» — рассказчика и «я» — персонажа и действительное их «расщепление». В Гриневе это «я» получает особый статус *сдвоенного* бытия рассказчика и персонажа, уже не разделенных ни жизненным опытом, ни временной дистанцией. И соответственно идет перманентная перестройка, перетканье структур.

В плоскости рассказывания существуют два Гринева: один — участник событий, другой — ведущий повествование. В плоскости непосредственной событийности Гринев — персонаж и только. Он равен самому себе. Отсюда — усиленная, умноженная, возведенная в энную степень содержательность повествования, в котором право голоса имеет как мемуарист, так и сам герой мемуаров, лицо действующее, а не только рассказывающее о себе. Возникают регистры персонажей и повествовательной огласовки происходящего. Сдвоенная содержательность повествования от героя и от автора, как отмечено уже, в «Евгении Онегине» предшествовала прозаическому миру Пушкина.

В сравнении с «Евгением Онегиным» сам способ повествования в «Капитанской дочке» более замкнут и ограничен, но содержательно он не менее значим и концептуален. «Голоса» повествователя и персонажа то разведены и слагают разные пласты, то звучат вместе. В сложной дифференциации и еще более сложном взаимодействии формы повествования становятся концептуальными «конструктами» целого. Но чем более прозаическое пространство сжато, тем свободнее и смелее вторгается в него Пушкин. Любое введение строгой регламентации возможностей словесного строя (это особенно явно в поэзии, — форма сонета,

к примеру) оказывается не преградой и даже не трудностью, а импульсом для накопления новых энергий для прорыва в мало-доступные, а подчас и недоступные сферы бытия.

Напряженный перебор вариантов сюжетных и конфликтных решений, упорная разработка планов, поиск героя, просмотр исторических коллизий, судеб и индивидуальностей, будь то Шванвич, Башарин, Валуев, отражают трудности и интенсивность возникновения персонажа-повествователя.

Поразительно, как мало внимания обращалось на сложную, не всегда просматриваемую, но отнюдь не механическую связь между повествованиями от первого и от третьего лица. И нет сомнений, что в пушкинском контексте, взятом в полном объеме, просто невозможен мир данного произведения, выстроенный не от Гринева (как субъекта повествования, близкого автору) к Швабрину как его антиподу, а, скажем, от швабринского «я» к несовместимому с ним гриневскому видению мира. При этом меняются «полюса», меняются местами «верх» и «низ» произведения как иерархически субстанциональные понятия, видоизменяется вся ценностная система персонажно-авторских отношений, связанная с приятием или неприятием автором субъекта повествования. В этом смысле он внутренний центр, гуманистическая доминанта повествовательной системы произведения. Первый набросок предисловия не предваряет повествование, а как бы открывает его в качестве «первой фразы». И «голос» Гринева-старшего звучит, как мы сейчас бы сказали, за кадром. И в этом смысле выбор героя, перебор сюжетных схем, эволюция планов повести — все это идет отчасти сознательно, отчасти бессознательно в русле становления целостной системы повествования, нахождения его устойчивости.

И не случайно количество планов будущего произведения превосходит все ранее известное в работе Пушкина. И, может быть, отчасти потому, что выбор между позициями «он» и «я» был моментом смысловой концептуальности целого¹⁵. Как только ядро целого выявляется с достаточной определенностью, наступает второй этап. Возможно, самый трудный. Начинаются поиски не столько способа охвата событий, сколько повествовательной структуры. И вот через «Историю села Горюхина», через черновые наброски неосуществленных замыслов и планов возникает вместо *повествования-сообщения* новый тип — *повествование-свидетельство*¹⁶. Ему-то и предшествуют единственный в практике Пушкина настойчивый перебор вариантов плана произведения и поиск «заглавного персонажа», т. е. *лика* повествования. Шванвич, Валуев, Башарин — это не просто вариации характеров и типажа, это варианты взаимоотношений персонажно-авторских голосов¹⁷.

Личностно-концептуальная и организующая повествовательная функция, как мы видели, обозначена уже в самом первом наброске. С этой точки зрения любопытна как раз стилистика последующих вариантов разработки сюжета. План, поставлен-

ный текстологами под номером пятым, по стилю выражения самый безличный, остраненно-объектный: «Кулачный бой — Шванвич — Перфильев — купец — Шванвич за буйство сослан в деревню — встречает Перфильева»¹⁸. Речь идет не о назывной краткости обозначений, но о как бы обезличенной по отношению друг к другу уравниности персонажей в «предметно-назывном», номинативном, так сказать, обозначении, или, иначе говоря, о полном отсутствии субъективной их соотносительности между собой, невыявленности нарративной их иерархичности. Она впервые дает знать о себе — интонационно-стилистически в плане под номером шесть: «Валуев приезжает в крепость. Муж и жена Горисовы. Оба душа в душу — Маша, их балованная дочь».

Это уже не остраненный пунктирно-номенклатурный перебор «объектов» повествования, как чаще всего бывает у Пушкина, — но предельно сжатые стилевые модели, легко поддающиеся развертыванию из себя в заданном соподчинении повествовательных позиций. Планы второй, третий, четвертый развивают эту повествовательность по линии детализации, проработки отдельных событий и по выделению структурной канвы организации «голосов»: «Ты своею головою отвечаешь за него». И, наконец, план под номером первым открывается фразой зеркально-симметричной началу окончательного текста «Капитанской дочки»: «Башарин отцом своим привезен в Петербург и записан в гвардию»¹⁹. Расстояние от фразы, проставленной в плане, до первой фразы, которой откроется «Капитанская дочка», — «отцом своим привезен в Петербург» — минимально. Остается поставить притяжательное местоимение первого лица и внести предваряющее суть дело разъяснение: «Отец мой Андрей Петрович Гринев в молодости своей служил...» и т. д. И произведение зажило своей жизнью, определились его субъектные и объектные факторы: кто рассказывает, о ком, кто предстает в качестве «рассказываемого», если так можно выразиться. Намечены, таким образом, планы субъектно-объектных отношений. Так вырисовывается сначала личностная форма, возведенная тут же в ранг повествователя-посредника между Петрушей — участником событий, и «любезным другом Петрушей», уже внуком повествователя.

И жанр повествования обозначен как «искренняя исповедь». Предисловие от 5 августа 1833 года намечало идеально-симметричную модель. Повествователь смотрит в свое прошлое, а во внуке видит свое подобие, себя таким, каким он — повествователь — сам был в юности: «почитаю сходство твоей молодости с моею». Здесь еще превалирует «первичность» организации целого позицией повествователя.

Но эти первоначальные повествовательные дистанции затем как бы претерпевают «стяжение» разных временных пластов в единое повествуемое время, вобравшее в себя прошлое (время Петруши Гринева), настоящее (момент рассказывания Петром Андреевичем о прожитом). И в ходе этого стяжения времен воз-

растает, говоря метафорически, удельный вес персонажного начала, его временных измерений, его персонажного участия в повествовании.

И так — от обращения из настоящего времени повествователя к будущему («Любезный друг мой Петруша») до обращения из настоящего времени рассказчика к прошлому времени жизни персонажа: «Отец мой... в молодости служил». Начинается выведение «того» времени на прощениум, актуализация повествуемого времени и самого процесса рассказывания. И хотя Пушкин отказался от вступления от лица создателя «записок» и частично сохранил его в финале в заключении «от издателя», как дистанцирующей инстанции, общая система временных пластов и соответствующих им повествовательных позиций, получив усиление прошлых событий и ослабление происходящего в настоящем Гринев-старшего, становится исходным «энергетическим» началом не рассказываемого, а происходящего с Гриневым — актуальностью его времени, т. е. превращением прошлого в настоящее, и настоящего Гринев-старшего в будущее Гринев-младшего.

И дистанция между актом рассказывания и рассказанным событием становятся зыбкой и почти пропадает: стремительно-чуждые превращения в жизни персонажа обретают особого рода неуловимость в изменчивости способов изложения то от лица Гринев-молодого (сиюминутная включенность в происходящее), то от лица пожилого. Один захвачен непосредственно происходящим с ним, другой — словом и находится в его власти, стремясь подчинить бывшее с ним словесному выражению. Речевое и стилизовое обозначение этих позиций дается в отдельных местах, в основном же потоке событий разные планы зачастую безраздельно слиты.

Но, прежде чем переходить к содержательным аспектам повествования-сообщения, рассмотрим сторону персонажно-авторской ориентации и ее соотносительность с общим направлением повести.

2. Персонаж, повествователь, автор

В большинстве случаев исследователи «Капитанской дочки» стараются обходить странные и трудные места произведения. На отдельные черточки, трудно объяснимые, когда их рассматривают разрозненно, в иных случаях критики указывают, но опять же вскользь или с извинительной интонацией в адрес автора, допустившего какие-то несообразности. Подобная практика начала складываться в первые же дни жизни произведения. Так, познакомившись с повестью, В. Одоевский весьма осторожно в конце 1836 г. в письме Пушкину указывает на два «не в художественном, но в читательском отношении», по его мнению, не вполне сообразных момента. Новый шедевр Пушкина прочитан им «два раза с рядом». И тем не менее очень осторожно один из первых читателей повести сетует на то, что «Пугачев слишком скоро, после того как о нем в первый раз говорится, нападает на кре-

пость». Другое несогласие, опять же осторожно намеченное, связано со Швабриным. Швабрин «слишком умен», говорит Одоевский, чтобы поверить возможности успеха Пугачева. Поэтому, заключает он, «покаместь Швабрин для меня имеет много нравственно-чудесного» — в смысле трудно объяснимого, ибо дальше говорится: «может быть, как прочту в третий раз, лучше пойму»²⁰.

Замечания эти могут быть восприняты как критические замечания современника и соратника автора. И в этом своем качестве указывают на то, что ему ближе, а что дальше, что приемлемо в прочитанном, а что менее приемлемо. Как бы то ни было, отмечены в данном случае две реальные особенности произведения Пушкина.

Оба феномена «Капитанской дочки» — ее «быстрота» и однозначность Швабрина до сих пор так и остались необъясненными. Считается, что Швабрин чуть ли не жертва, сознательно принесенная автором цензуре, чтобы рискованно-смелое произведение могло увидеть свет. Но тактические моменты могли быть лишь определенной предпосылкой обработки материала. Так, например, как это было с первоначальной редакцией эпизода о поездке в Берду Гринева, решившего искать управу на Швабрина прямо у Пугачева, а вовсе не так, как это будет в окончательном виде глав (поездка в Белогорскую крепость к Швабрину), чем ослаблена драматургия конфликта-содружества Гринева и Пугачева. Строгость симметрии ослабляется случайностью обращения Гринева к Пугачеву, в pendant, к которой задумано обращение Маши Мироновой к Екатерине Второй. Зато уходит известная прямолинейность в решении Гринева. Естественнее и страшнее звучит спор Хлопуши и Белобородова по поводу Гринева, в сущности взятого в плен, а отнюдь не добровольно пожаловавшего к Пугачеву. Н. Петрунина в противоположность оксмановской цензурно-идеологической мотивации образа Швабрина обоснованно показала, что путь Пушкина от Шванвича, взятого первоначально за прототип ведущего персонажа произведения, и «расщепление» этого образа на «положительного» Гринева и «отрицательного» Швабрина служит не снижению образа основного героя, а *расширению* творения Пушкина²¹. Но как при этом быть со Швабриным, с этим «умным» злодеем, — вопрос остается открытым.

Видимо, даже для романтика В. Одоевского эти черты были «чудесным» преувеличением, не проливающим дополнительно света ни на его прошлое, ни на его отношения к Маше Мироновой. Негативная характеристика последней в устах Швабрина звучит правдоподобнее, нежели его любовь к «недалекой» провинциальной девушке, «сироте-княгинюшке», если воспользоваться словами фольклорного эпиграфа к главе «Сирота».

И если на уровне сюжетно-событийном антагонистами являются Швабрин и Гринев, то на уровне поэтики таковыми оказываются, разумеется, «классический» (в нем много «нравственно-чудесного», по словам В. Одоевского) «чудесный» злодей и *иде-*

альная Маша Миронова, занимающая совершенно особое место в повествовании и, собственно говоря, чуть ли не перенимающая повествовательную инициативу от Гринева на себя в финальном разделе произведения. Об образе «капитанской дочки» исследователи вообще избегают говорить, хотя без него не существовало бы сюжетно-конфликтных линий произведения и, следовательно, событийно-персонажных коллизий. Не существовало бы самого художественного мира произведения, настроенного на этот образ как на камертон. И как раз по шкале ценностей совершенно особое место в повести принадлежит Маше Мироновой. Именно ей по праву должно быть отдано первенство по наличию «нравственно чудесного», что отнюдь не снимает высокой и мрачной позитивной содержательности образа Пугачева, напротив, именно эти два характера поставлены в прямую поэтическую и сюжетную взаимосвязь. Вспомним еще раз фольклорно-поэтическую «сироту-княгинюшку» и фольклорную же символику притчи-сказки, рассказанной Пугачевым. При таком подходе не может не возникать тема условности. Ибо во многом «чудесны» и необъяснимы и Швабрин (жизненно очень слабо мотивированный), и Пугачев (лишенный всяких примет предшествующей своей жизни), и опять же Маша Миронова, образ которой выдержан в поэтике идеальной истинности человека в себе самом. Но каждая из этих фигур как по отдельности, так и вместе предстает и в своей художественной безусловности, если исходить из целостности пушкинского творения. Только внутри жизненно содержательного и художественно-концептуального мира внятен и естествен язык и смысл повествования, где один характер обрисован в мрачных и почти исключительно черных тонах «предателя» и «злодея», а другой столь же определенно и без каких-либо осложнений соответствует канону идеальной героини.

«Она другая Татьяна того же поэта» — было сказано Петром Вяземским. Но тут же заметим, в «Евгении Онегине» не только «многолик» Онегин, но и Татьяна Ларина («ужель та самая Татьяна?»)²². И как Швабрин, который одними интерпретаторами чуть ли не выносился за рамки реалистического мира Пушкина, как авторская невольная уступка обстоятельствам времени (интересно, кому нужно считать уступкой романтическую поэтику злодея гетмана и романтически-прекрасной Марии Кочубей?), а другими чуть ли не возводился в ранг положительного героя времени, сознательного соратника Пугачева и последовательного участника крестьянского восстания (А. Гукасовой, например); точно так же и Маша Миронова то ставилась в ряд с Татьяной, названной Пушкиным «милым идеалом», или с Полиной из «Рославлева» (героиней высокого трагизма, по словам Н. Н. Петруниной), то превращалась в «недалекую», «глупую» девицу, соответственно злоречивой характеристике Швабрина, данной ей в разговоре с Гриневым. Правда, Н. Петрунина, отдавая почетное место капитанской дочке в иерархии персонажей, оставила совсем в стороне финальную часть повести, где дочь

капитана Миронова из «страдательного залога» переходит в «действительный» и в плане событийном и в плане повествовательном. Но все эти моменты, так же как и образ Екатерины II, значение этой фигуры в организации образной концепции, остаются или без серьезного рассмотрения в рамках целого, или в своей трактовке сводятся опять же к дежурным контрцензурным пушкинским ухищрениям (хотя будучи выведенными за рамки реальной художественной сбалансированности, они могли только погубить хрупкий мир подлинного искусства). «Несоответствия» в пушкинском мире естественны и допустимы, пока они не разрушают живой целостности лиц и событий, как бы санкционируют исследователи «Капитанской дочки» (И. Л. Альми, И. М. Семенко). Но что это значит? «Несоответствия» в повести — «естественны»? Если это так, то вопрос о допустимости и недопустимости этих «несоответствий» отпадает сам собой. Поэтика Пушкина направлена против нормативизма, против должного и недолжного. Авторам приведенных выше суждений Пленник и Алеко представляются в отличие от Онегина «личностями, достаточно определенными». Несообразности поступков, внезапных «переходов» обращают на себя внимание как раз в реалистических творениях, именно в «Евгении Онегине», в «Борисе Годунове», в «Каменном госте», не говоря уже о «Цыганах». И точно так же в «Капитанской дочке», где трудно уловить превращение Гринева-отрока в Гринева — героя повествования, оказывающегося на высоте событий экстраординарных²³.

Если нераскрытое превращение Татьяны из провинциальной девы в светскую даму, может быть, по крайней мере, оправдано временной дистанцией (не отсюда ли попытки создания глав, разделяющих Татьяну, разгадывавшую «загадку» Онегина, и Татьяну на великосветском балу), то превращение Гринева, у которого молоко еще на губах не обсохло, в основного участника событий исторических остается без какой бы то ни было временной подготовки и обоснования. Это обстоятельство возникает как данность и не оговорено и не мотивировано специально. В «Капитанской дочке» момент неожиданности и необъяснимости перемен в характере персонажа, его эволюции совмещается со специфической природой авантюрного сюжета. А раз так, то следует заключение: «Непредсказуемость душевных поворотов в мире Пушкина естественна, поскольку его герои не запрограммированы в истоках их характеров»²⁴.

И отсюда еще один круг столь же «загадочных» обстоятельств, к которым обратились уже только в пушкиноведении 30—40-х годов нашего века, — это моменты нелегкие для понимания образа Гринева и динамической насыщенности происходящего. Исследователи постоянно отмечают аномалии в календарно-хронологическом построении произведения, быстроту событий и неподготовленность, можно сказать, внезапность перехода Гринева от подросткового сознания к зрелому мировидению²⁵. Оказывается, что не только Пугачев «очень скоро» приходит в Бело-

горскую крепость после первого упоминания о ней, но и ведущий герой очень и очень скоро вырастает из дворянского недоросля в офицера правительственных войск и приобретает опыт и зрелость, отнюдь не соответствующие семнадцатилетнему юнцу. Эти перемены свершаются на дистанции, измеренной не годами и десятилетиями, но неделями и месяцами, а подчас и днями²⁶.

Эти особенности были подмечены очень верно, но значительно труднее оказалось их объяснить. Любое частное обоснование оставалось непродуктивным. Взятые по отдельности, они не могли получить убедительное толкование вне той целостной системы, в которой существуют взаимосвязано и подчинены общей концепции. Пушкин интуитивно ощущал опасности как эмпирической индукции, так и рационалистической дедукции. Он «стремительно» преодолевает их, и, может быть, поэтому «подчас как-то жутко становится от пушкинской ясности и от пушкинской быстроты»²⁷.

Происходит *миниатюризация* повествования, его стилизация, которая в чем-то близка палехскому стиливому своеобразию, безупречной точности изображения при несомненной сказочной всеохватности. Именно такая миниатюризация присуща «маленькому роману» Пушкина, который в своей лапидарности и «свернутости» вбирает жанровый опыт «маленьких повестей» и «маленьких трагедий».

В такой подаче квинтэссенции смысла в формах обычной жизни одно из величайших открытий, почти не воспроизводимых в последующем литературном опыте (впрочем, как и открытия, сделанные, конечно же, и в «Борисе Годунове», и в «Медном всаднике»). Возмужание героя, «ступенчатая» эволюция характера напоминали в чем-то богатырское взросление Гвидона «не по дням, а по часам»; это несомненно является еще одним трудно разрешимым на уровне здравого смысла и логики художественным феноменом.

В результате происходят еще более чудесные аберрации, временные объемы художественного мира как бы находят своеобразную эквивалентную замену — пространственными объемами. Временные дистанции замещаются перемещением в пространстве. Симметрия событий во времени скорее предстает как симметрия пространственная. И смещение героев происходит не по хронологической вертикали, а по типологической горизонтали.

Поэтому эволюция характера во времени — не предмет изображения, как это будет в автобиографическом цикле Толстого, где жизнь Иртеньева располагается в контексте последовательного протекания четырех эпох развития. У Пушкина центром его мира является в определенном смысле одно *большое событие*, не личность Гринев в жизненном развитии, а статус личности, личные качества в ценностных морально-нравственных потенциях. Жизнь Гринев вставлена в раму конкретных подробностей сравнительно короткого отрезка времени, почти целиком проходящего под знаком Пугачева. Поэтому в «Капитанской дочке»

присутствует не эмпирическое время происходящего и действует на каждом локальном отрезке не Гринев «сиюминутный», принадлежащий к этому временному отрезку, а, если можно так сказать, *весь* Гринев. И сказочный, фольклорно-мифологический элемент в поэтике повести проявляется и на уровне сюжетики, и на уровне целостно-знаковой типологии характера, в рамках «быстрого» повествования, неспособного быть расчлененным на составляющие мотивы (недоросль — гвардии сержант — «молокосос» и т. д.)²⁸. Этот характер весь стянут в единый фокус «зрелого» и вместе «поэтического» восприятия фигуры Пугачева, опять же далеко выходящего за рамки конкретных проявлений, начиная от вожатого и до его последнего кивка головой Гриневу с Лобного места. Натура и судьба Гринева едины и целиком соотносены с изображаемыми историческими явлениями.

Парадоксальность повествовательной аберрации и заключается в том, что жизнь Гринева пребывает вне временного реального перетекания событий, одного в другое, а в организации этих событий в схождении двух лучей: прошлого реального протекания и нынешнего усмотрения. Поэтому если и есть основания видеть в характерах и персонажах «Капитанской дочки» «мерцающую подвижность» (И. Л. Альми), ибо это характер, лишенный эмпирической последовательности развития, то все-таки надо помнить об относительности этого определения. Гринев по ходу событий остается равным себе вне конкретно-возрастных примет. «Равный самому себе» означает, что в этом своем качестве он *больше* и Гринев-младшего и Гринев-пожилого, самого себя и как персонажа, и как повествователя. И найденный Пушкиным тип повествования и обслуживает эту концепцию *превышения* человеком самого себя.

Этот повествовательный феномен и требует специального осмысления конкретных проявлений и «конструирования» самого этого произведения. Он требует и отчетливого отграничения от традиционных видов повествования. Традиционное повествование предполагает, что: а) «я» повествователя находится полностью вне «я» персонажа, не имеет или почти не имеет или имеет внешние контакты между собой (это раскрытие событий и персонажного участия в этих событиях «со стороны»); б) «я», рассказывающего о событиях, тождественно «я» — участника событий, как правило занимающего центральное место в повествовании.

Обе эти модификации усложнены обычно формами авторского соучастия в повествовательных «я-формах» и привлечением читательского участия через различные варианты обращений к нему. Наконец, формы авторского и персонажного присутствия сосуществуют как самостоятельные, иерархически разграниченные и лишь композиционно структурирующим задачам подчиненные. Все эти разновидности присутствовали, например, в романах Вальтера Скотта. У Пушкина подобные формы (повествование от персонажа, от автора, от персонажа и от автора, авторская

обращенность к читательской аудитории) оказываются не столько способом организации повествования и раздвижения его шири, но направлены к их глубинной содержательности, к созданию органически стянутого внутри себя повествования как концептуального *самораскрытия и самоосмысления* происходящего, где, собственно, нет «всесильного» повествователя, вольного поступать с персонажами по своему усмотрению, а наряду с ним еще и всезнающего автора, стоящего над повествователем. Такова организация и структура повествования-свидетельства, внутри которого «я» Гринева-персонажа и «я» Гринева-рассказчика сопряжены, хотя они отнюдь не адекватны. Но в их неравнозначности выражается своеобразие организации повествования. При этом содержательно важны все три регистра: а) фактическая информация о происходящем, событие как таковое; б) действующий персонаж, его «голос»; в) голос рассказчика, его позиция; и, конечно, г) их взаимосвязь, взаимодействие, взаимокоррелирование. Нет необходимости говорить о богатых возможностях варьирования и моделирования с помощью этих средств внутреннего повествовательного объема.

Повествование-свидетельство имеет свои планы и измерения. Можно обозначить план внешней событийности и план внутренней. «Свидетельство» предполагает одновременно и то, что свидетельствуется и как, каким образом это осуществлено. Точнее, здесь одновременно присутствуют и содержание излагаемого, и также содержательность изложения, содержание событийное и содержательность повествовательного слова, оформленность в нем внешнего мира и мира внутреннего, постигаемого и переживаемого в слове. Отталкиваясь от предложенной для иконописи П. А. Флоренским парадигмы: «лицо — личина — лик», можно сказать, что в нашем случае «лицо» — это событийный внешний ряд происходящего, некая объектная данность, или, условно говоря, зрительный ряд происходящего. Это то, что доступно фотообъективу, существует зримо и предполагает изобразительные образные возможности. «Личина» — это субъектно-персонажное воспроизведение, манифестация субъектного восприятия и субъективной интерпретации происходящего. «Лик» — это состав повествования во всем его объеме, это и внешний и внутренний мир, это и субъектно и объектно истинное²⁹.

Такое авторское и персонажное присутствие сопряжено с целенаправленным воссозданием мира произведения. По-гречески — «лик» и «идея» — непосредственно соотнесенные значения слова (П. Флоренский). Гринева находится в борении между эмпирическим и идеальным самоосуществлением в бурном житейском море и в соотнесении своего видения-действия и своего действия-повествования. И в этом он предстает в стилистической объективированности — «внутренним человеком», субъектом повествования и одновременно его объектом-персонажем.

Знаменательно, что благодаря такой шкале мы получаем определенную мотивировку «от» повествования или, иначе гово-

ря, повествованием. Показательно — в произведении не существует объективированной портретной фиксации облика ни Петра Андреевича, ни Петруши. «Капитанскую дочку» трудно безоговорочно отнести к жанру романа в тех традиционных формах, где мы имеем реальные личности и представляем их, опираясь на фиксированный их облик, изобразительно-конкретные данные. Внешняя содержательность происходящего и внешняя объективация участников событий в значительной мере дополнены, а иногда и определяются позицией повествователя, его многозначным внутренним, субъективным эмоциональным и интеллектуальным самораскрытием. Остальные действующие лица, включая и Пугачева, и Екатерину, возникают и объектно *для* и субъектно *через* Гринева. При этом они даны эмоционально-оценочно, характерологически ориентированно. Например, через многочисленные портретные транскрипции Пугачева, позволяющие воссоздать поэтический лик сказочного народного героя в восприятии постепенно узнающего его Гринева, участника событий, и уже самоопределившегося и знающего все, что будет и должно быть, повествователя. Тут необходимо разъяснение. В определенные моменты повествование как бы прсвалирует над повествователем. Оно становится как бы *со-персонажем*. Особенно показательно в этом отношении финальные царскосельские сцены. Условно подчеркивая иное качество организации этой части, можно сказать, что это самоповествование без повествователя, он выступает уже за кадром происходящего. Гринев в данном случае отсутствует как полномочный субъект повествования, как свидетель и участник того, о чем идет речь, он выступает в скромной роли передающего рассказанное другими. Он всего лишь субъект повествования, но не имеющий к происходящему непосредственного отношения. И гриневская личина повествователя теперь предстает уже как ритуально значимая маска с заданной семантикой и функциональностью, лишена какой-либо драматургической самостоятельности, свободы актерского лица. В финале двуголосие повествования остается на уровне соотношения голоса мемуариста и авторского форсированного присутствия (остающегося, разумеется, в рамках пушкинской сдержанности и уравновешенности).

Отсюда нам будет легко перейти к внешней подчеркнутости и контрастности внутри единого повествования, которые создаются *открытостью* Гринева (в пределах пушкинского уравновешенного стиливого целого) и повествовательной *закрытостью* Швабрина. Конфликтная контрастность существует уже между образом первого лица, показанного «изнутри», и второго лица, «повествуемого» извне. Семантически и сама по себе, и в соотношении тем более многомерность Гринева. И опять же знаковой природой наделена соотношенность между многомерным образом Гринева (включая изобразительно-выразительные параметры, хронотоп, диалектику внешнего и внутреннего мира, действительную и морально-идеальную сторону и др.) и подчеркнуто-

неподвижной, нарочито-плоскостной одномерностью Швабрина (как бы эмблематично-портретное определение его).

Общим местом стали претензии к образу Швабрина, данного в поэтическом ключе «романтического злодея». Позднее Л. Н. Толстому придется выслушивать аналогичную критику. Трудно приемлемым «образованием» внутри исторически достоверного многомерного раскрытия эпохи в «Войне и мире» оказался Наполеон. Наполеон, воссоздаваемый Толстым, сравнивался «напрямую» с историческим персонажем, без учета художественной концепции романа и места антагониста Кутузова в этом художественном мире. Внутри концептуальной направленности «Капитанской дочки» и мог быть только *такой* Гринев и только *такой* Швабрин, равно как у Толстого — соответствующие Наполеон и Кутузов. Они выступают носителями именно значимых, даже знаковых «полюсов» этих миров. И как ни парадоксально это звучит, но детализация и психологизация образа Наполеона или воссоздание внутреннего мира Швабрина обернулись бы нигилистической «Капитанской дочкой», в одном случае, и «Войны и мира» — в другом. Обозначенные противоположности обладают определенной долей образной условности, вне которой они бессмысленны.

За характером персонажа с тех пор, как литература стала литературой, так или иначе прослеживаются более или менее определенно и дифференцированно два момента. Жизненная обусловленность их и насыщенность изображаемой жизни общим культурным фондом, контекстом жизни и контекстом литературы, трактуемой широко, как самопонимание, как самосознание, как культурно-социальная и жизненная память эпохи. До Пушкина эти два плана взаимодействовали произвольно и неотчетливо, т. е. художественно обычно немаркированно, не становясь необходимыми компонентами содержания и смысла данного произведения. Контексты жизни и литературы у Пушкина, в его прозе, за которой стояли «Евгений Онегин» и «Граф Нулин», становятся реальностью объемного, широкого, панорамного и в конечном счете жизненно-правдивого раскрытия характера. И, что особенно важно, средством многорегистрового, многомерного, объемного повествования. За характерами (будь то, например, Ленский или Нулин) со всей определенностью и содержательной значимостью стоит их событийное и поведенческое содержание, а также маркированность «литературным кодом» (Ю. М. Лотман)³⁰. Последний может быть определителем этого характера, обозначением его «родословной», его «сословия», его «типологией», взятой более узко и предметно, — характер как *лицо* и более широко — как *смысл* характера, его обозначение на языке литературы в некоей его целостности. И в этом случае художественный мир оказывается «открытой» системой, живущей и функционирующей благодаря «обмену вещами» между произведением как организмом и литературной средой. Причем у Пушкина соотнесенность этих сфер реализуется в подвижном взаимодействии

вни, но вместе с тем сознательно изнутри расчленена и выведена наружу в значимо-смысловых аспектах. Словно помогает самораскрытию персонажа, превращая его в определенную личность и подсказывая определенную «идею» этой личности.

В «Капитанской дочке» поведенческая обусловленность (среда + обстоятельства + субъективно-психологические импульсы) и обусловленность культурно-литературного плана (мода + стиль + идеал), в контексте литературной традиции данные, обретают особый вид. В самом деле, эти начала присутствуют и выполняют активно-продуцирующую функцию, как сказано, в воссоздании характера Гринева. Один из его прототипов — поручик гренадерского полка Михаил Шванвич, чрезвычайно заинтересовавший Пушкина, здесь импульс, идущий от жизни, от реалий ее (Пушкин пишет о Шванвичах в своих набросках со знанием многих подробностей), но все это остается за рамками повести. Петербургское прошлое Швабрина, включая дуэль, приведшую его в Белогорскую крепость, внутренние цели его поступков и побуждения едва означены. Его личность и его личная жизнь, чувство к дочери коменданта крепости, а также движущие силы, толкнувшие его, единственного потомственного дворянина в стан повстанцев, что особо интересовало Пушкина как писателя, — все это оставлено без соответствующей жизненной и психологической аргументации и проработанности.

Такое решение, однако, вполне обусловлено. Дело в том, что мотивация этого характера изнутри замещена точкой зрения на него ведущего повествование, т. е. по сути, идет не от события как такового (и независимо от отдельных его участников), а от повествователя-персонажа (как гаранта доподлинности этих событий и их истолкователя). Все происходящее передано от лица Гринева, существует в его акциях и в его воспоминаниях, предстает с его точки зрения, отражает круг реально доступных ему эмпирических данных, что выводит повествование за рамки традиционного романного авторского всезнания, и вместе с тем отнюдь не ограничивает повествование эмпирическим опытом хроникера-мемуариста³¹. Оно, повествование, словно «выталкивает» и Гринева и читательское восприятие вместе с ним из плоскости эмпирического повествования в мир неудержимого потока событий.

Швабрин существует в особом персонажном сознании и персонажном повествовании. Но именно в силу этого он обусловлен более, чем кто-либо другой из персонажей повести, гриневским видением жизни и современным Гринеvu типом литературы, присущим ей канонам литературного злодея, антипода-соперника. Все дело как раз в этом (что объясняет изнутри феномен злодея Швабрина, выдержанного даже не столько в духе романтической поэтики, сколько правил классицизма). При чем генеалогия Швабрина с несвойственной для Пушкина утрированной настойчивостью и нажимом проведена через все произведение.

Принцип целого, его смысловая доминанта прежде всего на-

ходятся на уровне повествовательного сознания и в какой-то мере эпохи. Целое складывается не вокруг антагонизма идеи сохранения «верности присяге» офицером правительственных войск и «перехода» на сторону восставших нарушителем присяги, хотя именно эта мысль четко слышится в каждом слове, тем не менее это еще не идея, которая проходит сложное преломление и испытание в реальных жизненных коллизиях, где Пугачев строго судит Швабрина и милостив к Гриневу. Но и в стане Пугачева и вне его Гринев и Швабрин несовместимы, и это гораздо глубже внешних коллизий и конфликтных ситуаций, лежащих на поверхности. Их иллюзорность прекрасно передают швабринские слова по поводу их ссоры: «... Петр Андреевич сочинил недавно песню и сегодня запел ее при мне, а я затаил мою любимую: „Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь...“». Вышла разладица. Петр Андреевич было и рассердился; но потом рассудил, что всяк волен петь, что кому угодно. Тем и дело кончилось». Несовместимость Гринева и Швабрина вынесена наружу, но она носит «вызывающий» характер, просматриваясь и в организации сюжета повести, и ее коллизий, ее стилизованных планов. «Капитанская дочка» — это прежде всего контраст и столкновение, своеобразный «диалог» Гринева со Швабриным.

Гринев дважды мотивирован: и своим характером, и сознательной постановкой в литературный ряд с фонвизинским героем, с традициями «Недоросля», уже апробированными Пушкиным и в «Евгении Онегине», и в «Повестях Белкина». И тем самым возникает объектно-обособленно от внешнего повествования лица мысль о сложности и динамических потенциях Гринева и о своеобразной зарегулированности, однозначности Швабрина. Но если это развить далее, то соответственно между Гриневым и Швабриным как антиподами существует контрастность и на внутреннем уровне повествования. В частности, ее можно рассматривать и как предпосылку отношений между диалогическим и монологическим персонажным сознанием, между открытостью Гринева и закрытостью Швабрина.

Но сознание самих современников Пушкина еще было неподготовлено к *двуголосию* Гринева (персонажно-событийного и повествовательно-субъектного). Так, например, в раздумьях В. Одоевского в названном письме к Пушкину нет и упоминания о Гриневе, тогда как о Швабрине содержится развернутое и показательное по исходной позиции критическое суждение: «набросан прекрасно, но только набросан... трудно пережевывать его переход из гвардии офицера в сообщники Пугачева... Швабрин слишком умен и тонок, чтобы поверить возможности успеха Пугачева, и не довольно страстен, чтобы из любви к Маше решиться на такое дело...»³². И далее уже идут слова, ранее приводимые.

Швабрин так и остается воспринятым в критике обособленно, не опосредованно, без обязательного внутреннего семантического контраста с Гриневым. Одномерная «недосказанность», отмеченная В. Одоевским, однако, идет не от Пушкина, а от Гринева.

Точнее, от Пушкина, которому необходимо *гриневское видение* Швабрина в привычных морально-нравственных, а отчасти и литературных клише. В этом регистре выдержан уже первый острый диалог двух антагонистов: «А потому, — отвечал он с адской усмешкой, — что знаю по опыту ее нрав и обычай. — Ты лжешь, мерзавец! — вскричал я в бешенстве».

Здесь «адское», демоническое швабринское начало смыкается с импульсом уничижительным, оценочным, идущим от его антагониста.

Исходный контраст Гринев — Швабрин многократно усилен и вместе с тем переведен в целый ряд опосредствующих их и осложняющих моментов. В частности, это ироническая чопорность Швабрина, его амбициозная элитарность в их романтической, а во многом псевдоромантической транскрипции на фоне непосредственности и естественности патриархального житья-бытья. Концептуальному смыслу целого повествовательный строй служит, на него опирается, на нем базируется. Само повествование в соударении его обнаженной простоты и необходимой внутренней многосложности оказывается смысловым пафосом произведения. Творение Пушкина чуждо отвлеченному и в чем-то сентиментальному гуманизму литературы XVIII — начала XIX в. Оно включает в себя творческий опыт прошлого — открытия Стерна, Ричардсона, Руссо, в меньшей степени тяготея к романтическому индивидуализму, столь близкому молодому Пушкину, — байронизму, утверждению избранничества и одновременно ценностных начал человеческой личности, провозглашенных «штюрмерством» Шиллера или Гете. Но вместе с тем и сопротивляется этому опыту. И хотя последнему пушкинскому творению — новому «Евгению Онегину» в прозе³³ — не чужды моменты авантюрного повествования, событийно-приключенческие коллизии, а тем более многозначный опыт романной повествовательности в раскрытии характеров, в развитии интриги и непредсказуемых отношений между персонажами (в частности, получившие усиление в окончательном варианте поездки Гринева в Берду³⁴), — все-таки не ими определяется мир целого. Они сами закономерно включены в смысловое поле целого, становятся его составляющими. Главной смысловой константой и, что особенно важно для понимания, константой конструктивной, т. е. объективирующей реальный смысл произведения (на что обычно указывается, но бегло и непоследовательно), является универсальное и художественно ценностное обоснование подлинно человеческих отношений, даже если это отношение между дворянином, офицером правительственных войск Гриневым и вождем крестьянской войны Пугачевым. Это, если можно так сказать, универсальный пушкинский гуманизм.

Гринев конституируется сразу и как персонаж, и как повествователь, в этих качествах он выступает одновременно (набросок предисловия 1833 г.). Как сказано, эти оба момента — содержательны в себе. И содержательность Гринева-персонажа, и

содержательность Гринева-рассказчика, мемуариста — взаимодополняющие стороны единого организующего начала. Появление Гринева-повествователя — решающая предпосылка произведения нового типа, обладающего целостностью «маленького романа». В основе его находится sdвоенное ядро, наличие «двух» Гриневых в едином событийном потоке. Такое решение стало оптимально-адекватным осмыслению и воплощению своеобразного, совершенно реального отрезка русской жизни и русской истории между двумя социальными полюсами. И потому с первых строк в повествовательных «я-формах» начинается выстраивание смысловой многомерности и жизненной объемности. И для этого в самом художественном мире носителем дистанции между регистрами жизненного и повествовательного двоемирия становится временная дистанция между Гриневым-персонажем и Гриневым-повествователем³⁵. Происходит своеобразное разделение центральной фигуры на событийную сферу и на сферу рассказывания, область повествовательно-персонажную и область повествователя и повествования как такового. Мы мало замечаем эту бинарность, следя за событиями, происходящими с героем и отождествляя личность рассказчика с личностью действующего персонажа. Для нас это практически одно лицо, один и тот же персонаж, тем более что особенностью произведения оказывается сознательная, хотя и скрытная акция, в результате которой повествовательный аспект оказывается «вдвинутым» в событийный. События происходят сами по себе, а выделенные повествовательные регистры «отодвинуты» на задний аккомпанирующий план, хотя по типу мемуарного жанра дело должно было обстоять как раз наоборот. Вместе с тем каждое событие, каждая повествовательная позиция разделены по временной вертикали. Все это позволяет говорить о двух ипостасях Гринева. Повествование идет как бы на двух уровнях. И персонаж и повествователь являются, по сути дела, одним и тем же лицом. Но они, однако, дифференцированы во временных пластах. Мы можем говорить о наличии в повествовании Гринева-младшего, участника событий в настоящем, и Гринева-старшего, рассказывающего или, вернее, вспоминающего свое прошлое³⁶.

Как отмечалось, работа уже над планами «Капитанской дочки» была для Пушкина выбором героя и перебором возможных его позиций в историческом катаклизме. Каждый новый набросок привязан к новому герою, будь то Валуев, Булавин, Шванвич или, наконец, Зурин-Гринев. И каждый раз это не только новая личность, «тип» героя, но и индивидуальная судьба (ясно просматриваемая в судьбе реальных исторических прототипов, о чем пишут все), а вместе с тем и новое решение типа повествования, нахождение повествовательных позиций героя. Происходит перебор вариантов судьбы героя: предательство, затем переход на сторону самозванца (Валуев), далее пленение героя восставшими (Башарин), и, наконец, возникает невольный «свидетель» событий — Гринев, человек, сумевший принять Пуга-

чева и понять так полно, как вряд ли могли это сделать предшествующие ему в первоначальных замыслах персонажи³⁷.

В создании необходимых отношений персонажей решающее значение обретает система, несущая и тождественность повествователя самому себе, и расслоение, поляризацию повествования. Вместо того чтобы на молодые свои годы взглянуть как бы со стороны, глазами рассказчика, как это происходило бы в рамках подлинной семейной хроники или личностного, в чем-то не очень объективного мемуара, в произведение входит наряду со словом мемуариста непосредственное персонажное восприятие его мира, о котором повествуется. Мы словно находимся с повествователем и пребываем одновременно внутри изображаемых событий, собственными глазами видим происходящее, сопричастны молодому Гринеvu. Для компактности обозначим присутствие этого Гринева в тексте (персонажа, действующего лица) как Г., а Гринева в качестве повествователя, пожилого и умудренного опытом, пребывающего в действительности момента рассказывания, а не самих рассказываемых событий — как Г₂. Причем мы имеем дело с действительностью, воспринимаемой не глазами пожилого Гринева-мемуариста, как это опять-таки должно было бы быть, а одновременно и в ракурсе Г₁. В этом регистре факты тяготеют к непосредственно субъективному личностно-человеческому восприятию и приятию Пугачева. В другом регистре Г₂ они получают заметное дистанцирование от происходящего, идеологизированно-оценочное осмысление. «Прежде не жели приступлю к описанию странных происшествий, коим я был свидетель...» или: «Когда вспомню, что это случилось на моем веку, и что ныне дожил я до кроткого царствования императора Александра... Молодой человек! если записки мои попадутся в твои руки, вспомни...» и т. д.³⁸

Итак, налицо два Гринева, голоса сдвоенного повествования. И на этой основе сложная партитура временных пластов, аспектов изображаемого — «условно» (т. е. от субъекта повествования, как бы от лица происходящих событий) и «безусловно» (сочетание мемуарной строгости с вальтерскоотовской романной живостью). Историческая событийность и личностный фактор «семейственных записок». Предельная искренность, естественность, непосредственность, импульсивность молодой натуры и строгий суд, «суд собственный», и в первую очередь над собой с новых идейно-возрастных позиций. Таковы исходные параметры воссоздаваемого мира, одновременно и грандиозного, и компактного. А подо всей этой функциональной напряженностью уровней и структур возникает из сложных наложений и «прироста» смыслов надсюжетное, но не надстилевое авторское присутствие под видом отречения автора от своих прав в пользу Гринева. Аналог того, что было проделано раньше применительно к Белкину.

3. Двумерность «Капитанской дочки»

Мы вплотную подошли к удивительной, внешне явно означенной, но в продуктивных потенциях невыявленной особенности поэтики «маленького романа» Пушкина³⁹. Думается, что в счастливо найденной динамично многоликой форме таится поразительная многомерность и емкость повествования. Емкость поистине изумительная, соизмеримая с крупноформатными историческими романами Вальтера Скотта, циклами Бальзака, объемистыми произведениями В. Гюго, А. Мандзони. При этом выступает несоизмеримость удельной плотности на единицу текста у этих писателей и у Пушкина при сравнении реальных объемов и вне-текстового пространства. Но сказать так — еще ничего не сказать, ибо существует целый ряд конкретных работ, устанавливающих достаточную близость композиционных и стилевых средств, повествований от первого лица, обращений к читателю и даже почти текстуальный параллелизм (в частности, во вступительных разделах и заключениях от издателя) «Капитанской дочки» и таких творений Вальтера Скотта, как «Уэверли», «Роб-Рой», «Легенда о Монтрозе», «Леммермурская невеста» и «Пуритане»⁴⁰.

Поражает невыявленность внутренних возможностей, которые заложены в величайшем открытии смысловой объемности, художественно-концептуальной пространственности бинарного, двусоставного повествования. Но неповторимо особое и глубинное наполнение именно уже существовавших, традиционных во многом средств и способов повествования обмануло многих и, может быть, поэтому осталось совершенно незамеченным. О технике повествования в «Капитанской дочке», а тем более о ее содержательном эквиваленте нет ни одной обстоятельной работы⁴¹. В такой ситуации только и могло появиться утверждение: «разделение на Гриневу — участника событий и Гриневу-мемуариста посит конъюнктурное, а не сугубо художественно и глубинно-смысловое значение»⁴².

Во внутренних полемике, видимо с Н. Страховым, В. Шкловский имел резон заметить, что Пушкин делает ударение более на характерах, чем на событиях. У Страхова это находилось в обратном соотношении. Но спор об этом может продолжаться бесконечно, ибо и «события» и «характеры» у Пушкина вовлечены в поток активной повествовательной установки, внутри которой они легко могли меняться местами. Правда, при этом В. Шкловский было подошел к сути дела, сказав, что «мы ощущаем рассказчика «Капитанской дочки», хотя совсем не ощущаем рассказчиков в «Повестях Белкина»⁴³. Последнее, как мы видели, неверно. Но первое бесспорно. Однако сказать, что в пушкинской повести «ощущается рассказчик», значит подойти к необходимости сделать следующий шаг. Но он, этот шаг, так и не был сделан (и, может быть, именно потому, что в «Повестях Белкина» —

Белкин, как мы видели, еще только ощутим, тогда как в «Капитанской дочке» он получает новое усиленное, можно сказать, удвоенное существование). С другой стороны, но в общую точку схождения было направлено наблюдение, согласно которому «двойное» существование, повторяемость многих значительных явлений и фактов присущи «Капитанской дочке»⁴⁴. И опять же на самом решающем отрезке пути внезапная остановка, и в книге, где прослежена сдвоенность самых разных фактов, упущена бинарность заглавного героя и его повествования. Первый «голос» и первый в данном отношении повествовательный план — это как бы непосредственное присутствие в повествовании субъекта, событий, даже иллюзия самоповествования, сиюминутная огласовка текста. Здесь зафиксировано «настоящее», которое реально в своем сиюминутном бытии, хотя и дано в грамматических формах прошлого времени. Второй план — это ретроспекция событий и осмысление этого «бывшего», которое предстает как прошлое Гринева-мемуариста. Отсюда и начинается раздвоение, двуплановость и тем самым дистанцированность слова. «Зависимость» слова и от Петруши Гринева, и от Петра Андреевича Гринева. Такое удвоение и становится условием эффекта стереоскопии.

В этом смысле «Капитанская дочка» — носитель «повествовательной художественности». Благодаря ей устанавливается динамичная система значений и смыслов, отчасти закрепленных в слове-носителе, отчасти «реющих» над ним, над их совокупностью, над их образными трансформациями, создавая неуловимую объемность текста.

Сугубо глубинная ситуация, содержательно реализованная в произведении, присутствует, хотя и имплицитно, начиная с эпиграфа: «Береги честь смолоду». Перед нами и назидание, и предостережение, и предпосылка искомого, но конкретного исторического и человеческого ответа. Идеально-истинный постулат. Он предпослан тому, чему в повести надлежит свершиться; сказанное в качестве нравственной заповеди и мудрости поколений направлено «вперед», обращено к Гриневу. Ему предстоит еще пройти через жизненное горнило и «оправдаться» перед лицом этой истины, перед вечной правотой ее, ее моральной ценностью. Но по ходу дела эпиграф тут же обнаруживает и противоположное свое качество, будучи как бы и итоговым умозаключением, выводом из пережитого самим автором «записок», речением того, кто уже прошел эти испытания и обращает их к себе, не прошедшему еще их. Сдвоенная функция этого речения, таким образом, «раскрывает» двунаправленность и временную, жизненную, и вневременную, всеобщую. И одно служит другому⁴⁵.

Нередко как модификацию постоянного библейского мотива и топоса древнерусских повестей — поучение и наставление отца сыну — рассматривают начальные страницы «Капитанской дочки». Считается, что здесь стилизованно передана атмосфера и патриархальные приметы времени. Эпиграф берется в прямом,

«лобовом», т. е. в тематико-событийном, плане. А реалии и детали — в свете заданной эпиграфом перспективы и фонвизинского быта. Последнее приводило к отождествлению Простаковых и Гриневых, а Петруши с Митрофаном (в чем-то по аналогии с имевшим место у В. Узина уравниванием Белкина и Митрофана), что напроць, разумеется, разрушает замысел всего творения. Но трафаретно-притчевая ситуация начала отнюдь не трафаретно раскрывается в повествовательной структуре. Если значками-литерами обозначить Гринева-персонажа и Гринева-повествователя, как было нами принято, и прием этот распространить на его отца Андрея Петровича, обозначив последнего через G_0 , то устроится своеобразная пропорция: $G_0 : G_1 = G_1 : G_2$. В ней отражена особого рода симметрия, находит, разумеется, условное обозначение глубина структурно-смысловой образной системы.

Памятуя, что в небольших дозах и ядовитые вещества служат лекарственными средствами, чуть-чуть продолжим рассуждения и, скажем, не соблюдая строгости вывода, что данная выкладка свидетельствует о предельной органичности всех компонентов, их единстве и смысловой насыщенности многолинейной симметрии текста. Это как бы образная формула внутренних содержательных потенций. Приведенной пропорцией заданы точки отсчета и позиции для ориентации слова в мире повести. В эту систему, как бы по аналогии с арифметическим разложением на сомножители, легко входят и Савелич, и Маша Миронова как элементы, сопряженные и с G_0 и с G_1 . Вступает в действие система почти математически точных соотношений. И, в свою очередь, эти «сомножители» бесконечно гибко, сложно и разветвленно намечают конфигурацию сил «магнитного» поля между Пугачевым и Екатериной II.

Как правило, мы не отдаем себе достаточного отчета во внутренней значимости и значительности «пульсации» содержательных форм неоднородного в себе повествования. Нужно присмотреться, чтобы открыть в первых же абзацах «заглаженные» наложения и сдвиги тональностей, ритмов интонаций и повествовательных тембров.

Первые абзацы первой главы — это во многом варьирование устойчивых формул повествовательных и мемуарных жанров XVIII — начала XIX в. Причем традиционные сведения о родителях, детстве и «годах учения» заглавного персонажа уместены в максимально краткие абзацы начального текста. Нет, казалось бы, особой разницы между: «Я жил недорослем... Я считался в отпуску до окончания наук» — в самой первой части текста и последующим повествованием: «Я остановился в трактире» или: «Я смутился: признать бродягу государем был я не в состоянии». Действительно, первые пять абзацев, общий ток их, общий стилевой знаменатель, традиционные «я-формы» при стилевой постоянной, свойственной произведению как целому, — это текст от

повествователя — автора записок. Он построен с позиции мемуариста, продвинутого во времени далеко вперед от повествуемых событий. Это повествование, отстраненное пространственно-физически от реального «я» — Г₁. «Матушка была еще мною брюхата, как уже я был записан в Семеновский полк сержантом» — здесь происходит демонстрация той раздвоенности, о которой шла речь. Демонстрирует себя несомненно выявленное «я», принадлежащего Г₂ и рассказывающего о себе до собственного появления на свет. И «я» поэтому в начале повествования как бы не-я, по крайней мере это *другое* «я». Оно до времени лишено в статусе Г₁ самосознания. Отсюда еще одна разновидность синонимичности «я» и «мы» в пределах сугубо повествовательных: «Я считался в отпуску до окончания наук. В то время воспитывались мы не по-нонешнему». Обе позиции («я» и «мы») почти равнозначны в своем объектном значении, но субъектно они различны: «я» в большей мере — персонажное лицо, «мы» — повествовательное. «Я» — это потенциально Г₁, «мы» — это Г₂. Первое включено в контекст второго, и потому деятельное в жизни «я» не только не носитель активной формы самого повествования, но пассивное в формах повествовательного выражения: «я» — «считался», «отдан я был...». Это ракурс видения от Г₂, в пространственно-временной перспективе направленного к «я», означенному как Г₁. Мы прибегали к алгебраизации повествовательных потоков, чтобы отчетливо зафиксировать скрытую здесь бинарность.

В шестом абзаце движение повествования поляризуется по-иному. Теперь «я», распавшиеся во времени, соотносят и собирают им присущие временные ипостаси и временные плоскости в некоторую взаимную соотнесенность. Возникает опять традиционно-повествовательное «однажды», проанализированное нами применительно к тексту «Пиковой дамы». В чем-то ключевое слово любого традиционного повествования. В свое время отмечалось, что «однажды» функционально близко сигнальному всевременному обозначению-зачину: «жили-были»⁴⁶. Это обозначение жанрово-стилевой принадлежности произведения, его сопричастности «сказовому» канону и одновременно стилиевой установке на особую разновидность повествования, сигнал художественного *plusquam-perfekt*'а. Знак вынесения повествуемого за рамки настоящего, а подчас и простого прошлого, перенесение повествования в рамки, имеющие свое настоящее и свое прошлое в уже бывшем, значительно отодвинутом от повествуемого прошлого. Но «однажды» — это и точка отсчета внутри временной всеобщности, переход от временной однородности к временной дискретности. Это точка отсчета, обозначение рубежа между бывшим, устоявшимся и как бы остановившимся и новым, идущим на смену неподвижности предшествующего. «Однажды» — полагает не хронологическую даже дистанцию, а именно художественный дискурс. Это такое измерение состояния мира, которое как бы «выдвинуто» из постоянно сущего прошлого в сферу настоящего

становящегося. С помощью «однажды» все поставлено на исходные позиции, получает новую точку отсчета для становления небывшего в настоящем или для читательского восприятия движения от того, что уже есть, известно ему, к тому, что будет, а ему, читателю, пока неизвестно. Это своеобразная динамика и даже диалектика возможно-невозможного в самом повествовательном строе. В данном случае «однажды» не сигнал сказочности происходящего, но препозиция сообщения о времени и месте действия, установка на повествование, имеющее особый хронотоп, целостное пространственно-временное ядро⁴⁷. «Однажды» — предел плюсквамперфектной временной беспредельности по отношению к G_1 («Отец мой... служил при графе Минихе», «Матушка была еще мною брюхата...») и переход к настоящему времени. Или, если попробовать выразить сказанное несколько иначе, это переход от художественно-значимой (а не грамматической!) плюсквамперфектности в художественный *präsens continium*. Реальность «этого» вечера, конкретность происходящего сначала выражаются в рассказывании, в «пересказывании» бывшего, но постепенно в слове начинает чувствоваться сам поток жизни, и в слове «оживает» персонаж. Слово G_2 довольно быстро склоняется к эмотивной непосредственности G_1 . И незаметно присутствие рассказывающего «отодвигается». Более близкое время рассказывания отдалается, а более дальнее, событийное время приближено, и G_2 сближается и отождествляется с G_1 .

«Однажды» из сказовой плюсквамперфектности переключает в некоторую сиюминутность активного восприятия происходящего не от лица «рассказчика», а от лица действующего персонажа. G_2 становится на какое-то время G_1 (чтобы з надлежащем месте G_1 стал G_2). И вот таким «однажды» и открывается очередной абзац повести о Гриневе или даже, можно сказать, «повести Гринева» (в *randant* «Повестям Белкина»). На первый взгляд то, что следует за этим «однажды», текстологически мало чем отличается от бывшего раньше. Вот предшествующее событие: «Батюшка вошел в то самое время, как я прилаживал мочальный хвост к Мысу Доброй Надежды». А во фрагменте после рассматриваемого нами сигнального обозначения, говорится: «Наконец батюшка швырнул календарь на диван и погрузился в задумчивость, не предвещавшую ничего доброго». Обе фразы по словесно-модальному оформлению эквивалентны. Они, по-видимому, совместимы. Но только в рамках малого текстового пространства, в рамках микротекста и главное — на словесном уровне текста (равно как на малом участке евклидова геометрия не будет разниться от геометрии Лобачевского).

Приведем, однако, порубежную фразу полностью: «Однажды осенью матушка варила в гостиной медовое варенье, а я, облизываясь, смотрел на кипучие пенки». И «однажды» из предшествующего мемуарного времени ведет в настоящее, передавая сиюминутность происходящего, его, так сказать, личностно непосредственную воспринимаемость, а следовательно, и наличность лица,

воспринимающего и переживающего все это. И чтобы не осталось и тени сомнений, что стрелки часов от мемуарной ретроспекции переведены в совершающееся *сейчас* и *здесь*, продолжим текст: «Я не сводил глаз с пера батюшкина, которое двигалось довольно медленно». Действительность дана в ее явном, можно сказать, явленном присутствии и протекании. Но непосредственное время молодого Гринева на этом как бы прерывается, ибо далее следует: «Итак, все мои блестящие надежды рушились!» — подчеркнуто формально сказанное снова повернуто в плоскость Γ_2 . «Итак» знаменует возвращение в стихию суждений, переключает нас из сферы акций в сферу логически-обобщенную. Еще одно «превращение» на уровне повествования — если только что прошедшее присутствовало в виде динамического настоящего Γ_1 , то теперь настоящее время Γ_2 в ипостаси «рассуждения» претендует на логическую незыблемость, вневременную истинность. Претензия на логическую убедительность, потребность в умозаключении с ее критерием истинности снимает или ослабляет временную процессуальность. Оба «голоса» повествователя, а за ним обе ипостаси персонажа в этом «итак» начинают резонировать в унисон. И приведенное высказывание — как бы прямая речь от лица Γ_1 и в то же время это ее включенность в умозаключение от лица Γ_2 . Последнему пристало вставить резонирующее «итак», подвести некоторый итог как бы «только что» происшедшему (в жизни Γ_1) и вот «сейчас» непосредственно поведанному (в рассказе Γ_2).

Следующая фраза призвана уравновесить временные и повествовательные интонации. И потому слова: «Служба, о которой за минуту думал я с таким восторгом...» — вновь как бы «событийность» в плоскости Γ_1 в живой огласовке, но на деле и по логике вещей продолжение прежней тирады Γ_2 и снова неуловимое формально совмещение «голосов» Γ_1 и Γ_2 , их варьирование. «За минуту», как здесь сказано, сигнал того, что один ракурс жизнеописания успевает поменяться местами с другим. Из времени Γ_1 эти «минутные» различия уже перешли на общую плоскость прошлого-настоящего. Сказанное, может быть, станет яснее, если повествовательную бинарность «Капитанской дочки» сопоставить с опытом, современным Пушкину.

Интересно сравнить намеченные выше особенности повествования с близким и по теме, и по типу, и по отдельным мотивам и сюжетным ситуациям, и по времени появления в «Невском альманахе» (1832 г.) «Рассказа моей бабушки» А. П. Крюкова⁴⁸. Ровно век спустя Н. Лернер обратил внимание на преемственность названных произведений⁴⁹.

Пушкинская способность гениального освоения в своем поэтическом мире всего, что могло привлечь зоркий глаз, объясняет характер переключки двух произведений. Существеннее всего увидеть здесь диалогический обмен репликами. Вопрос, поданный одним из вступивших в диалог, и ответ на него в тех же самых словах, но в особом, уже по-пушкински неохватном перевоплоще-

нии. В этом смысле показательны образ Хлопуши, изображение крепости и крепостного быта, характеристики коменданта крепости, даже встреча героини повествования с главарем повстанцев (у Пушкина — с Пугачевым, у Крюкова — с Хлопушей). Сходство так откровенно не только и не столько потому, что Пушкин использует реальный и в чем-то достоверный жизненный материал, сколько потому, что это возведено в ранг *говoreния*, необходимая предпосылка сопричастности говорящих между собой об одном и том же. Но в этом же заложено расхождение. Диалог переходит в полемику.

Для Пушкина сам факт повествования и есть средство осмысления «изображаемого», в этом говорении «от» объекта — как бы акт его «обсуждения» с читателем, уже ознакомившемся с публикацией «Невского альманаха». И в этом смысле, не имея другого столь близкого литературного предшественника, другой параллели к «Капитанской дочке», ее автор уходит бесконечно далеко от исходного объекта в самом типе повествовательной концепции изображаемого. Он строит систему повествования, находящуюся в живом диалогическом отношении со сказовой системой «Рассказа моей бабушки». Композиционно и в разговорных поворотах, казалось бы, «рассказ» построен на более сложной конфигурации повествовательных ходов, имеет больше поворотов и регламентаций рассказывания, чем «Капитанская дочка». Первоначально Пушкин принимает и исходную предпосылку прямого рассказывания-обращения, адресованного слушателю-персонажу. Он создает 5 августа 1833 г. фрагмент, называемый в посмертных публикациях «Наброском введения к роману» (Ю. Оксман), или «Наброском введения к роману, писанным от лица автора записок» (Б. Томашевский), или совсем неудачно — «Проектом вступления к роману»⁵⁰.

Мы называем этот фрагмент «введением» только потому, что он не соединим с основным составом произведения в его канонической редакции. Но независимо от того, какое функциональное назначение мог выполнять этот черновой набросок, композиционно и в стилевом плане он не есть обращение к абстрактному «читателю» (что является первым и главным условием всякого введения к произведению). В данном же случае текст представляет собой прямое сказовое обращение к персонажу-слушателю, определенному лицу, внуку рассказчика, включенному в повествование. Это не предварение рассказывания, а его начало и его самоопределение («начинаю свои записки») или «искренняя исповедь». По ритму и интонации подобная акция включает ситуацию прямого «разговора» того, кто рассказывает, и его «непосредственного» персонажно оформленного слушателя. В этом наброске вступления уловимы отголоски начала «Рассказа моей бабушки», где контаминированы стили «введения» («Читатель прости меня за сии подробности») и непосредственного повествования («однажды я читал ей какую-то повесть»).

«Рассказ моей бабушки» открывается и завершается информативно фактографическим сообщением также внука и преуведомлением: «Конечно, нет такого читателя, который бы не догадался, что описанная мною старуха была моя бабушка, а двенадцатилетний мальчик — я сам. Мне-то, милостивые государи, по предварительному обещанию рассказывала она следующую старинную быль, которую постараюсь передать вам, в собственных выражениях рассказчицы...». И далее следовал «пересказ» бабушкинского рассказа: «Давно, очень давно (так начала бабушка свою повесть), в то время, когда мне было еще не более шестнадцати лет...». Но везде следует «одноголосие».

Идет однолинейное, однозначное повествование: «Слушая первые известия о Пугачеве, покойный батюшка не хотел нисколько им верить, называя их бабьими бреднями». Упоминание о «покойном батюшке», казалось бы, и есть сигнал «объемного» во времени и объектно-субъектных измерениях построения. Оно, однако, всего лишь фактографическая мимолетность. То же самое и в остальных случаях изложения. Оно следует в рамках сказового стереотипа, внеповествовательной, если можно сказать так, стереоскопии. Говоря о крюковской одноплановости, не следует забывать при этом условность приема и сказовой ситуации, пропущенной через призму шестнадцатилетней участницы событий (бабушки) и двенадцатилетнего внука ее — слушателя (в момент рассказывания).

Та эмпирическая установка, которая в «Рассказе моей бабушки» составляет основание произведения («Впрочем, дитя мое, ты ошибаешься, если думаешь, что я и батюшка жили в четырех стенах одни») и определяет статус повествователя, «физическую» контактность слушателя и рассказчика Пушкиным совсем или почти совсем сведена на нет⁵¹. Не этим ли, в частности, продиктован и отказ творца «Капитанской дочки» от «предисловия» в виде прямого обращения деда к внуку? Уходит сказовая взаимосвязь и взаимодействие «персонаж-рассказчик» и «персонофицированный слушатель». Но прозвучавший и не реализованный у Крюкова прием удвоенного рассказывания или пересказа внуком рассказа бабушки не проходит для Пушкина бесследно. Возникает имплицитное взаимодействие двух повествовательных регистров, «двух голосов», предпосылка стереоскопического видения мира. У Пушкина попеременно происходит перемещение центра тяжести с одной «орбиты» повествования на другую. Более того, в этом их пульсировании возникает новое образование. Мы участвуем в продуманной, семантически последовательной смене «внешних» и «внутренних» точек зрения по отношению друг к другу. В иных случаях это как бы своеобразная взаимозаменяемость повествовательных «голосов»⁵². В этой системе отношений Гринев-повествователя и Гринев-персонажа оранжирован весь строй произведения. Смена дистанций, смена планов, многообразие переходов между ними, наконец, целенаправленная компоновка подобных сочетаний и переходов и создают структурную многомер-

ность многопланового повествования. Зрелый Пушкин достигает оптимального эффекта на почве прозаического повествования и вместо зарегулированности и скованности внутри этой «несвободы» особым образом регламентированного повествования демонстрирует удивительную раскованность, безграничную творческую свободу и смелость.

Начнем с выявления крайних позиций слова повествователя, их, если можно так сказать, полярных значений и установим знаменательную их соотнесенность. Предварительно мы уже наметили эту (нарочито Пушкиным невыявленную) систему соотношений. «На другой день я проснулся с головною болью, смутно припоминая себе вчерашние происшествия», — фраза, которая означена временными ориентирами и формально грамматически и формально логически.

Двойная маркированность календарно-хронологическими приметами («на другой день», «вчерашние события») свидетельствует, однако, не о дистантности к моменту рассказывания о событиях, а о причинно-следственных и временных связях внутри обозначаемых событий настоящего (которое мы означаем как *präsenz continuum*). Происходившее «тогда» предстает приближенным настолько, что все, что будет «после» этого, просто еще не существует, ибо господствует установка Г₁, его время, во плоти протекающее событие. Это даже не столько повествующее слово, сколько *событийное* слово, событие, в слове не рассказываемое, а изображаемое. Не повествователь рассказывает о прошлом, но это прошлое снова предстает и разворачивает себя в поступках, делах, словах и чувствах Г₁. Г₂ совмещается с Г₁ или перевоплощается в Г₁. Наглядный эффект пушкинского «артистизма» и «протеизма», применительно к персонажу действующему и персонажу рассказывающему. Это не двойничество, но повествовательное «самозванство». Г₂ перестает быть самим собой и в повествовательной реальности происходящего с Г₁ становится на время тем, кем он был. И только местами возвращаясь к себе такому, каким он стал потом, много лет позднее. В какой-то мере типологически это то же самое, что переживает в «Борисе Годунове» Григорий Отрепьев, становясь Дмитрием Ивановичем. А в «Капитанской дочке» эта акция родственна превращению Емельяна Пугачева в законного императора Петра III.

Повествователь как бы «возвращен» в прошлое, а самое это прошлое приближено к нам — оно выступает «настоящим временем» повествования, соединяющим момент действия и названия его в слове, рассказывание переходит в «изображение» события (а глагольные формы повествования — лишь речевые реальности, грамматические формы повествования, а не константы времени действия или времени говорения о происходящем). Мы, «приближенные» к самой сиюминутности прошлого, теряем строгое разграничение разных планов. Савелич, «вошедший... с чашкой чая», есть факт появления персонажа в событии, о котором идет речь. И не зная контекста, мы не можем сказать, когда означенное про-

исходит. Вот вся эта фраза: «Размышления мои прерваны были Савельичем, вошедшим ко мне с чашкой чая». В своем абсолютном значении эта фраза амбивалентна и по отношению к Г₁ и к Г₂. Число подобных «сиюминутностей» безгранично: «Вдруг услышал я свое имя, громко произнесенное», «Я оглянулся и увидел», «В это самое время меня сильно кольнуло... я упал». Или: «Я схватил ее руку и прильнул к ней... Маша не отрывала ее... и вдруг ее губки коснулись моей щеки, и я почувствовал их жаркий и свежий поцелуй». Здесь действие, факт, событие и слово — обо, значение факта нерасчленимы в себе. Предельно непосредственно разворачиваются события в своей собственной плоти и самодостаточности. События протекают как в непосредственном восприятии: акция и ее фиксация сразу. В таком ракурсе слово представит в сфере Г₁, а не Г₂. И отсюда своеобразный парадокс. Мы видим то, что происходило без соотнесенности со временем и «голосом» от лица Г₂. Хотя по условиям повествования как такового мы, естественно, в качестве первичной воспринимаем реальность повествования, а через нее, уже опосредованно, приходят к нам и «время» и «объект» повествования. Такова суть перспективы повествовательной в ее традиционном и даже классическом выражении. Это не только повествование до Крюкова, но и Вальтера Скотта⁵³.

Повествовательный парадокс у Пушкина и заключается в совмещении несовместимого, когда настоящее время повествования не время Г₂, а время живой, наполненной событиями жизни Г₁. Рассказывание становится способом передачи динамики жизни в ее непосредственном самосуществовании. Мы то и дело теряем из виду факт говорения Гриневы о бывшем, а видим его в живом протекании жизни, в которой он выступает живым ее участником, действующим лицом. Еще раз повторим, понимая условность такого деления: мы имеем дело с Гриневым-персонажем гораздо в большей мере, чем Гриневым-рассказчиком, хотя все происходящее не больше чем воспоминание, мемуар. Последнее, конечно, неизменно дает о себе знать, заявляет о своих правах: «Оренбургская губерния в конце 1773 года». Потом: «Обращаюсь к своему рассказу». И потом снова знаки-сигналы: «однажды», «прежде нежели», снова «однажды» — все это уже не только ориентиры объекта изображения, но и константы, конструкторы самого повествования.

Подчас фиксируемые точки означены введением сигналов упорядочения и коэффициентов временного последования: «Первый (как узнал я *после*) и был беглый капрал Белобородов». Или: «Когда вспомню, что это случилось *на моем веку* и что *ныне* дожил я...» — это маркированность текста с позиций Г₂. Параллели к подобным местам можно, по-видимости, отыскать и в словесном ряду от лица Г₁. Однако временной коэффициент в этих случаях указывает на отношение текста не к моменту говорения, а к моменту непосредственно происходящего: «В эту минуту не могу сказать, чтоб я обрадовался своему избавлению». Или: «Что, ваше

благородие? — сказал он мне. — Струсил ты, признайся.. (Тут он взял на себя вид важный и таинственный)». Эти регистры, аналитически выделенные в тексте, композиционно и стилистически функционируют в своем реальном чередовании, переплетении глубокой содержательной заданности.

«Я не почел нужным оспаривать мнение казака и с ним вместе отправился в комендантский дом, заранее воображая себе свидание с Пугачевым и стараясь предугадать, чем оно кончится». Это посыл от незнающего Г₁ к Г₂, давно пережившему все то, что здесь предугадывается. И «знающий» голос тут же включается: «Читатель легко может себе представить, что я не был совершенно хладнокровен». Следует постепенно нагнетание энергетического поля. Оно трансформируется в содержательно-объемную оранжированность:

Г₁: «Я пошел на квартиру, мне отведенную, где Савельич уже хозяйничал, и с нетерпением стал ожидать назначенного времени».

Г₂: «Читатель легко себе представит, что я не преминул явиться на совет, долженствовавший иметь такое влияние на судьбу мою».

Г₁: «Я встал и, в коротких словах описав сперва Пугачева и шайку его, сказал утвердительно... Поднялся ропот, и я услышал явственно слово: молокосос». Собственно, перед нами сценическое действие. И затем опять Г₂: «Не стану описывать оренбургскую осаду». Подобное оранжирование текста, как отмечено, сопровождается постоянной контаминацией планов и объединяется в структурно-композиционное их взаимодействие: «Я потупил голову; отчаяние мною овладело. Вдруг мысль мелькнула в голове моей: в чем она состояла, читатель увидит из следующей главы, как говорят старинные романисты». Показательная фраза, включающая два образования, композиционно обнаженные и соотнесенные с разными ипостасями субъекта говорения.

Итак, между этими конструктивными скрепами и внутри них идет развертывание событий, которые переходят как бы в «сцены», в «самодвижение» жизни в слове. Не есть ли этот способ повествования своеобразным моделированием эпохи, когда все «пришло в опасное брожение» и грозило впасть в «преступное заблуждение»?

Исследователи, обозначая «Капитанскую дочку» то как мемуар, то как семейную хронику, то как жизнеописание, то как исторический роман, не обращают внимания прежде всего на характер повествования, в котором логика хроники и логика мемуара оказываются «снятыми», проходя мимо того, что перед нами одновременно самораскрытие жизни и, если хотите, ее *саморасказывание* (но не сказ!). У Пушкина сказовые формы не получают доминирующего достаточно самостоятельного значения. Они встечаются эпизодически, «пятнами» (А. Лежнев), хотя «между тем вкус к сказу уже успел развиться в пушкинскую эпоху»⁵⁴. Эта фрагментарность сказовой формы, ее служебный, а не само-

ценный характер прекрасно проступили уже в «Станционном смотрителе». В нем события из жизни Вырина предстают в начале как текстуально закреплённое рассказывание, даже как сказ. Последний потом «сглаженно» переходит в пересказ, «переложение» от лица Вырина, но не его словами. Выринская история предстает то ли от лица рассказчика-посредника, то ли от лица Белкина, и при этом элементы сказочности снимаются полностью.

Наметив двойственную природу повествовательного слова в «Капитанской дочке» (даже без учета авторского присутствия в повествовании!), необходимо тут же подчеркнуть, что выделенные элементы, — каждый по отдельности — реально существуют в основном объединенно, в объемной ситуации говорения-события, в совмещенном повествовании (да позволено будет провести здесь аналогию с двумя очень близкими и одновременно различными изображениями, существующими врозь только для того, чтобы создать эффект стереоскопической фотографии).

Попробуем вступить на следующую ступень условности в транскрибировании изучаемого объекта. Исходя из сказанного, отметим, что композиционно уровни и пласты повествования во многом и предстают в этой своей сдвоенности, позволяющей воссоздать объемное, «сценическое» видение непосредственно происходящего, сопутствуемые фрагментами суждений, сентенциями, оценками наподобие голоса «за кадром». И хотя основную смысловую и концептуальную нагрузку несут не непосредственные «партии» персонажа-повествователя, а так называемые сцены-события, за которыми скорее стоит автор произведения, чем его потенциальный рассказчик, «голоса» жизни и «голос» Гринёва при этом амбивалентны и сходятся в высшем синтезе авторского в конечном счете текста. И возникает как бы остраненный ход повествования. Событие — как *со-бытие* персонажей — проявляется как самоповествование о себе, от себя совмещенное раскрытие жизни, одновременно возможное и от лица Г₁, и от лица Г₂ в их сочетании и сочленении. Это основной по нагрузке и по объёму, по сюжетной значимости пласт. Но, чем ближе к финалу, тем заметнее становится известная дистанция, тем больше места занимает собственно повествовательное сообщение о происходящем. Удельный вес первого неуклонно возрастает по отношению ко второму, начиная с тринадцатой главы, с фразы: «это было в конце февраля. Зима, затруднявшая военные распоряжения, проходила...».

Новая тональность нужна и для того, чтобы констатировать грандиозность охватываемых событий, посредством ремарок-отступлений, беглой констатации отсутствующих «в кадре» событий («Не стану описывать нашего похода и окснчания войны»). И в процессе смешений и смещений голосов как внешнее им, в другом к ним отношении находящееся и выступает *авторское*, т. е. собственно пушкинское, присутствие. Он — не в слове своих персонажей и не в их поступках и событийных коллизиях и решениях. И слово и поступок персонажей освобождены от авторской опеки.

И потому, не умолкая, идут споры о речении: «Не приведи бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный». Чья это слова? Чья авторская или персонажная позиция стоит за этим высказыванием? Хотя ныне принято говорить об исходной принадлежности фразы, ее генетическом прикреплении к Гриневу, к мемуаристу-резонеру, она не вызывает сомнения в персонажном своем первородстве (что еще более было выражено в отчетливо-личностной огласовке фрагмента первоначальной редакции, исключенной из окончательного текста главы: «Не приведи бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный. Те, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или молоды и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердые, коим чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка»), тем не менее этот фрагмент далек от однозначности, сугубо служебной характеристики взглядов персонажа. Входя в целое, любой элемент становится частью целого. Эти слова имеют аксиоматическое значение, т. е. в определенной мере относимы к любому произведению. Но во всех случаях характер такого вхождения бывает не только различным, но во многом и разнонаправленным, стоит напомнить особые качественные, по Бахтину, показания диалогичности и полифонии слова у Достоевского. Так и в данном случае повествовательный синтез в пушкинском тексте требует особого и сугубо пристального изучения и в контексте «Капитанской дочки», и в контексте пушкинских взглядов, эволюции его мировоззрения и т. д. В окончательном виде интересующее высказывание получает более категоричный характер. В нем усилено глагольно безразличное начало, делающее сказанное всеобщим суждением, однако окрашенным личностно-эмоциональной восприимчивостью. В том качестве оно сохраняет характер «прямого» говорения от Г₂⁵⁵.

Автор присутствует не на уровне суфлера, но дирижера «событиями повествования» (не путать с историческими и жизненными фактами и обстоятельствами, с которыми имеет дело Пушкин-реалист). Но не событие в отвлечении от слова, его оформляющего, но «событие-слово», за которым и стоит двойничество Г₁ и Г₂, составляет основу повести⁵⁶.

И хотя на основании изложенного выше может показаться, что во фрагментах от Г₁ и Г₂ не остается собственно пушкинского, но решение задачи, по Пушкину, и состоит в том, чтобы спокойно взглянуть в лицо жизненных и исторических антагонизмов, не расчлняя поток жизни на истинное и ложное в ней, но взяв этот поток судеб и событий во всей сложности и правдивости происходящего как *данности*, как правды жизни, будь то Савельич, Гринев, Пугачев или Екатерина.

В противоположность Достоевскому, который создает полифонию персонажных голосов и в их поток включает свое собственное авторское диалогическое слово, Пушкин остается над персонажным словом своих героев⁵⁷. Ему необходимо найти в художественном овладении жизнью гармоническое (невзирая на все

антагонизмы) ее единство, различить в хаосе целенаправленность, в беспорядочности и разнонаправленности — смысл человеческой жизни. А без ценностной в себе жизни людей перестает существовать жизнь человечества, более того, человек перестает быть человеком, а история — историей.

Пушкин чувствует себя что ли сотворцом этого необходимого единства, этого единения человеческих жизней, достигаемого в преодолении всего ложного и несовместимого с гуманистической целостностью бытия. И авторская позиция потому выведена за пределы персонажа-повествователя и за пределы героев повествования, чтобы в воссоздаваемом художественном мире определить общий горизонт большого исторического смысла, закрытого и для повествователя, и для участников событий.

Художественный мир Пушкина *знает* то, чего *не знают* его герои, он знает и то, чего не знает его автор и его читатели, и поэтому не содержится — повторим еще раз — ни в слове повествователя, ни в слове персонажа, кто бы он ни был. Смысл и «мысль» такого мира выведены не в сентенциях или авторских отступлениях, не в репликах героев, взятых по отдельности или даже в совокупности их.

Исследователи не раз констатировали, что у Пушкина «Пугачев изображен вне конкретных обстоятельств, предопределивших его жизненный путь»⁵⁸, но не могли дать этому удовлетворительного объяснения. Но Пугачев «Капитанской дочки» не равен Пугачеву из «Истории», написанной Пушкиным. Он принадлежит другому миру и подчинен в чем-то и другим законам. Вспомним слова Цветаевой о том, что Пушкин так «занят» Пугачевым, что забывает следить за своим ведущим персонажем, за его возрастными реалиями, ему как бы не хватает ни времени, ни терпения постепенно показать, как Петруша Гринев успевает «повзрослеть» от первых сцен повествования до стремительно надвинувшегося на него исторического потрясения.

Но Пушкину «нужен» именно *такой* Пугачев и *такой* Гринев, «мерцающая подвижность», оказавшаяся способной охватить и отобразить народную натуру Пугачева. Логика персонажных отношений, их характеры — есть и логика художественного мира и его язык. Это открытие Пушкина было совершено им в пору работы над «Борисом Годуновым» и реализовано тогда в драматическом варианте и только теперь в повествовательном. И Пушкиным найден единственно возможный вовсе не в конъюнктурном для печати, а прежде всего в художественно-концептуальном отношении вариант своего героя, пребывающего почти одновременно в двух борющихся станах⁵⁹, человека, сумевшего в бурных и беспощадных событиях сохранить честь, верность долгу и присяге и самому себе — и, как мы сказали бы, «разглядеть» в Пугачеве особую человеческую и историческую личность, иную, чем мы знаем по «Истории Пугачева».

Поначалу малознающий эпизод способствовал «дружественным»⁶⁰ контактам между офицером правительственных войск и

«злодеем» и «самозванцем». Отметим лишь, что названия начальных глав сразу же расставляют определенные акценты и обозначают ведущих персонажей: первой — «сержант гвардии» и второй — «вожатый». Слово, возникшее в одной ситуации и в конкретном событийном контексте, естественно, получает дополнительные оттенки значения из последующего. Пугачев — вожатый по бурному жизненному морю, не однажды спасающий Гринева и соединяющий его с возлюбленной. Равно как слова одного из эпиграфов: «С вершины, как орел, бросал на град он взоры», способствуют созданию определенной тональности и соответствующего эстетического «подсвечивания» излагаемого. Определение «вожатый» появляется в устах Гринева⁶¹ и как бы становится точкой отсчета в сложных последующих обозначениях: «дорожный», «разбойник», «бродяга», «собака», «пьяница оголтелый». И это все пестрое разнообразие в пределах одной страницы! Создается стилевое насыщение повествования, в котором присутствует предельная динамическая выразительность, сопряженная со всеми элементами и частями произведения, включая психологию действующих лиц, их расстановку в исторической ситуации, а также идеологические определения и оценки, начиная от официальных. Их приходилось с повышенной осторожностью включать в текст, заботясь о создании произведения для печатания, но при этом добиваться их художественного «снятия» в общем контексте, в котором «семейственные воспоминания дворянства должны быть историческими воспоминаниями народа»⁶². Вспомним для сравнения здесь же сказанное: «Прошедшее для нас существует» — и вывод: «Жалкий народ». В наметках «Романа в письмах» шла подготовительная разработка исторической памяти и самоопределения в народной жизни. В повести «благородному» Гриневу, верному присяге и трону, противостоит «гнусный злодей» и «мерзавец» Швабрин, предавший Пугачеву. Для верноподданейшего сознания такой человек тем самым уже является «негодяем»⁶³. Отсюда собственно говоря, и берет начало алогизм повествования, построенного по особому закону безукоризненной очевидности и тут же — невозможности всего происходящего: Пугачев предстает в конце концов как человек, способный пленять воображение. Согласимся, подобное превращение трудно допустить и еще менее объяснить. Особенно важно постепенное нарастание «положительности» в образе Пугачева по ходу развития действия, он ассоциируется с образами народного поэтического сознания⁶⁴. Оставаясь «верным присяге», Гринева воспринимает Пугачева именно в этом широком поэтическом контексте, далеко выводящем за ограничительные рамки официальной интерпретации (самозванец Петр III, беглый каторжник Емелька Пугач). Примечателен разговор перед отъездом Гринева после его помилования. Разговор простой и в известном отношении знаменательный: «Пугачев мрачно ждал моего ответа». И затем — целый ряд переходов: «Пугачев взглянул на меня быстро» и «Пугачев задумался». И, наконец:

«Моя искренность поразила Пугачева». Вот эта реакция и есть главное в решении вопроса о жизни и смерти Гринева.

Показательно, что три встречи — под виселицей, в комендантском доме и во «дворце» Пугачева — всякий раз открытый разговор и всякий раз — новое «помилование». Три раза в полном соответствии со сказочной поэтикой повторяется одна и та же ситуация. И, наконец, развернутый по строгим правилам драматургии выстроенный кульминационный момент, когда перед Пугачевым ведут спор «господа енаралы». Хлопуша и Белобородов, решая помиловать или казнить Гринева. Гринев находится и с «веселым видом» благодарит Пугачева за лошадь и тулуп, которые, в свою очередь, были пожалованы ему. Следует своего рода зеркальное отражение первой и отчасти второй встречи.

Этим троекратно повторенным внутренне тонко аранжированным ситуациям соответствуют три знаково существенных момента. Первый — это названная «простонародной» и «бурлацкой», а по реальному своему канону «разбойничья» песня «Не шуми, мати зеленая дубровушка», формально-композиционно «вставной» фрагмент, однако получивший развернутый автокомментарий: «Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу... все потрясало меня каким-то пиитическим ужасом». Самое сильное обозначение эмоционально-событийного и эмоционально-повествовательного тонуса, слагаемого из событийно-содержательных элементов, происходящего с героем и достигшего своеобразной кульминации.

Второй момент — калмыцкая сказка-притча об орле и вороне, рассказанная по пути из Берды в Белогорскую крепость Пугачевым «с каким-то диким вдохновением». Она отзывается в собеседнике и в рассказчике цепной реакцией «взаимооткрытий»: «Пугачев посмотрел на меня с удивлением и ничего не отвечал. Оба мы замолчали, погружаясь каждый в свои размышления».

И затем третий, заключительный момент, самый лапидарный. Это фраза в финале от издателя: «... он (Гринев. — Н. Г.) присутствовал при казни Пугачева, который узнал его в толпе и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу».

Мы взяли непосредственные взаимоотношения Гринева и Пугачева в основном с их событийной стороны. Пунктирно означили цепочку «знаковых» событий, поступки и слова ведущих персонажей. В этом случае мы рассматриваем структуру повествования в персонажном ее аспекте, внутри, так сказать, сценического, событийного развертывания происходящего. Общее содержание включено в утверждение ценностно-значимого «здесь» и «сейчас». В систему многоуровневой ориентации в происходящем. Оно начинает проступать не как «суматошная история», но внутренним кодом структуры в нем обозначен человеческий смысл. Можно сказать даже — «человеческая подо-

плека» истории, т. е. как раз то, что из истории обычно уходит, остается за скобками. Из истории-события уходит поступок человека, из движущих механизмов и логики исторических свершений изымаются побуждения и воления личностей, значимость события замещает человеческую оценку личности. Такова, конечно, и «История Пугачева» как историческое сочинение. В «Капитанской дочке» все движется поступками отдельных персонажей, уравниено и личностное участие в событиях и сверхличностное их содержание (главы «Приступ», «Осада города»). и главное и определяющее выступает в ценностном человеческом обеспечении.

Человеческий смысл произведения, его гуманизм оказываются несовместимыми с риторическим провозглашением величия человека или позитивистски-эмпирической фиксацией малости простого человека. И именно потому были бы неточны предположения, исходящие из однолинейно-иерархического выстраивания повести, по которому Гринев — всего лишь повеса, способный к малообдуманным шагам и опрометчивым поступкам, свойственным молодости. Они подкупают непосредственностью, но рискованны. И Гринев зрелых лет затем выверяет своим опытом решения и дает разумную точку зрения и якобы подходит к собственно пушкинскому пониманию вещей. И поэтому сентенции Гринева-старшего, в частности о бунте «бессмысленном и беспощадном», принимали за суждение Пушкина. Наличие такого рода сентенций служило поводом видеть в них идею произведения. А так как одна односторонность, требуя опровержения, порождает новую, то отождествлению названного суждения со словами самого Пушкина (Н. И. Черняевым, например) противостоит тенденция ее вычленения из записок Гринева-старшего как вовсе автономной внутри повести. За нее Пушкин не несет ответственности. Или, развивая подобную позицию, можно считать, что Пушкин «не знает» и даже не хочет знать, а тем более разделять суждений даже не персонажа, а квазимемуариста⁶⁵. Еще одну точку зрения, по сути дела сохраняющую ту же позицию обособления и вычленения текстовых структур, находим и в новейших работах: «...роман «Капитанская дочка» недаром написан в форме гриневских мемуаров — он полон той поэзии воспоминания, когда человек... вглядывается в себя самого, каким он был много лет назад, в ту же жизнь, которая для него жива и вместе с тем отделена годами...»⁶⁶.

Такова традиционная установка в подаче фактов пугачевского бунта и суждений о нем, идущих в русле «мемуарного» сознания Гринева. Этой модели не хватает понимания художественной установки на мемуарность «Записок» Гринева. Без понимания того, что в «Капитанской дочке» не один и даже не два Гринева, а существует несколько повествовательных регистров, вступающих в отношения саморегуляции и взаимной коррекции, без этого неизменно будет иметь место плоскостная и ограниченная трактовка предмета исследования.

Но суть повествовательной многомерности, ее объемности в том и состоит, что общий смысловой потенциал произведения существует над любым отдифференцированным и отдельно вычлененным пластом, вводимым в поле зрения аналитического исследования.

При интегральном подходе к «составу» повествования поступки Гринева, которые он совершает как бы очертя голову, оказываются куда более истинными и по-человечески значимыми, нежели рассудочно-отвлеченное обобщение, локально принадлежащее Гринеvu-старшему, лицу, пишущему мемуары и теперь с оттенком упрека судящему о себе молодом и неопытном, способном на легкомыслие и необузданность. Такая расстановка акцентов как бы персонафицируется в показе оренбургского военного совета, все члены которого, будучи умудренными годами и опытом, противостоят пылкому плану военных действий Гринева, остающемуся в одиночестве. Причем происходящее, по видимости также описанное Гриневым-старшим, увидено глазами молодого Гринева, передано в свете его эмоций и его безусловной правоты перед стариковской осторожностью и благоразумием. Таким образом, не существует единого гриневского повествования, оно все время наличествует в «диссоциированном» виде, в разделении и взаимодействии. Прежде всего внутри между потоками, которые мы обозначили условно как G_1 и G_2 .

Вот непосредственная реакция Гринева в разговоре с Пугачевым: «Как тебя назвать не знаю, да и знать не хочу... жизнь мою рад бы я заплатить...». А вот несколько остраненная во времени передача чувств и переживаний, но сдвинутых в зону Гринева-старшего: «Не могу изъяснить то, что я чувствовал, расставаясь с этим ужасным человеком, извергом, злодеем для всех, кроме одного меня. Зачем не сказать истины? В эту минуту...» и т. д. Но особенно существенно для понимания природы многомерного повествования то, что и в первом, и во втором случае происходит тем не менее «выход» Гринева-персонажа и Гринева-повествователя за рамки присущего им амплуа.

И, в свою очередь, намечается «схождение» каждого из этих потоков по отдельности и вместе с токами авторского слова, их введение в поле авторской точки зрения. Поэтому самые разные модуляции «голосов», многообразные мнения и суждения, входя в общий поток, и вовсе не существуют в чистом виде. Напротив того, они, будучи формально «монологом» Гринева-мемуариста, также таят внутреннюю диалогичность, иной раз очень острую. В других случаях, не совпадая во мнениях и суждениях, G_1 и G_2 смотрят на один и тот же факт как бы с «разных берегов». Последнее оказывается чрезвычайно плодотворным, активно продуцирующим фактором.

Кажется, исследователи не обратили внимания на частоту употребления слова «странный» в «Капитанской дочке». И не только частотность употребления этого слова и его модифика-

ций показательны сами по себе, но семантика каждого из этих употреблений и их как бы интегрированный смысл. Отметим, что все случаи этого словоупотребления отнесены к отношениям Гриневы с Пугачевым и пугачевцами начиная с «вещного» сна Петруши: «...которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое, когда соображаю с ним странные обстоятельства моей жизни». Глава, названная «Пугачевщина», и начинается так: «Прежде чем приступлю к описанию *странных* происшествий...». Собственно, синонимично и обозначение начала встречи Гриневы с Пугачевым: «*Необыкновенная* картина мне представилась». В иных случаях отсутствие этого слова формальный момент, оно как бы подразумевается. Это, например, переход к кульминационной главе «Мятежная слобода». Ее предваряет предельно лаконичное резюме, следующее за объяснением Гриневы с оренбургским генералом: «Я потупил голову; отчаяние мною овладело. Вдруг мысль мелькнула в голове моей: в чем она состояла, читатель увидит из следующей главы, как говорят старинные романисты». Здесь явно ошутимо родство между этим: «вдруг мысль мелькнула» и, безусловно, странным, «очень странным» характером этой мысли, предопределившим более чем странное предприятие, без которого просто бы не было и не могло бы быть всего дальнейшего. И в тексте скоро возникает: «*Странная* мысль пришла мне в голову: мне показалось, что провидение, вторично приведшее меня к Пугачеву...». Не перечисляя всех интересующих нас словоупотреблений, закончим перечень финальными словами тринадцатой главы: «...странное чувство отравляло мою радость: мысль о злодее...» и т. д.

Так функционируют эти кодовые слова, способствуя, в свою очередь, расслоению разных повествовательных планов: *странного* и *страшного*, расходящихся между собой, дистанцированных от субъектов повествования и как бы намекающих на постоянную смену или, лучше сказать, перемежающееся присутствие G_1 и G_2 таким образом, при котором «страшное» для G_1 видится «странным» для G_2 , а «странное» — «страшным». Эта трудноуловимая игра словесных интенций — вполне определенный закон поэтики Пушкина: многоплановость контекстных взаимоотношений, нигде не выводимая последовательно.

И перемежающееся присутствие неоднозначного субъекта повествования нацелено в одну точку: сохраняя целостные смыслы всего повествования, избранного здесь Пушкиным, и отсюда взаимоперетекание G_1 и G_2 , добиться неоднозначного смысла изображаемых событий и характеров.

Именно этот многорегистровый способ повествования и оказался соответствующим смыслу целого, оптимальным для нахождения органического единства этого целого при подвижности его. Исходя из сложной многогранности повествования в динамике персонажно-авторских моментов, нельзя не видеть его фиксируемым в сопоставлении фигур: Пугачев — Екатерина II.

Сам этот факт означен в тексте только в плане повествовательного присутствия Гринев в первой, основной части произведения, связанной с Пугачевым, а в заключительной части оно носит опосредованный характер, где рассказывается о встрече Маши Мироновой с Екатериной II. Об этом Гринев, в свою очередь, узнает от своей нареченной. И в порядке исключения или нарочитого контраста произведение завершается не повествованием-свидетельством, а повествованием-сообщением.

Значительное место отвлеченному то от Г₁, то от Г₂ повествованию отведено в четырнадцатой главе, названной «Суд». До очной ставки со Швабриным это повествование от лица Г₁, а далее вступает в свои права Г₂, но формально оставаясь повествованием от лица Г₂. С этого момента оно теряет качество двоячности. Вместо дуэта «голосов» наступает монологическая речь, отрешенная и от Г₁ и Г₂. «Я не был свидетелем всему, о чем остается мне уведомить читателя; но я так часто слышал о том рассказы... что мне кажется, будто я тут же невидимо присутствовал...».

Здесь ключ к повествовательной структуре «Капитанской дочки». Это рассказывание и вместе с тем «невидимое присутствие» — пароль любого объектного повествования. Первые эпизоды, связанные с пребыванием Марьи Ивановны в гриневском доме, еще проходят во многом в прежней огласовке: «Марья Ивановна принята была моими родителями», «Сей неожиданный удар едва не убил отца моего», «Однажды вечером батюшка сидел на диване» и т. д. (кстати, варьируя начальные абзацы повести). Но затем «повествовательная инерция» ослабевает, идет дистанцированное повествование непосредственного плана или, по крайней мере, объектно-всеохватное, т. е. от условного повествователя. знающего все, что происходит в изображаемой жизни, который именно «незримо присутствует» (не участвуя не только в событиях, но и в повествовании) Это уже пласт объективного, отстраненного повествования: «Марья Ивановна благополучно прибыла в Софию», «Жена зрителя тотчас с нею разговорилась», «Она рассказала», «На другой день рано утром Марья Ивановна» и т. д. Пушкин точен и исчерпывающ: «... мне кажется, будто бы я тут же невидимо присутствовал». Это как бы ностальгия по повествовательной манере основной части произведения. Вместе с тем «невольное признание подобного рода опять же по-пушкински целенаправленно — оно ретроспективно находит, таким образом, самоопределение свое в тексте.

В финале обрывается универсальный диалог повествовательных уровней от лица Г₁ и Г₂, а на их место приходит формальное унисонное совпадение голосов автора мемуарного текста («...я так часто слышал о том рассказы...») и Маши Мироновой. Так сразу с этого момента меняется характер и назначение повествования: повествователю лишь «остается... уведомить» читателя о фактах, объясняющих старательно обставленную развяз-

ку («*deus ex machina*»). Но уже обращалось внимание на реплику Марьи Ивановны в разговоре со своей благодетельницей: «Я приехала просить милости, а не правосудия». Не правда ли, более чем смелое заявление, вкладываемое уже не Гриневым, а Пушкиным в уста героини? Незаметная смена внутреннего тона повествования сопровождается кардинальной сменой эстетических параметров. Так же как изложение письма Татьяны Лариной к Онегину есть не «бледный» перевод с французского слов «бедной» Тани, а высокий строй пушкинской поэзии, точно так же за смиренной позой Маши Мироновой («второй Татьяны») опять же прежде всего присутствует сам Пушкин.

И переданное с поразительной верностью испытанное Гриневым чувство ужаса и преклонения перед Пугачевым, перед порывом жизни к народной правде сменяется в заключительных сценах с Машей Мироновой убеждением в невозможности найти у сильных мира сего такую правду. Как тут не вспомнить безрассудные слова Гринева (не под-цензурные, а потому оставленные в черновой редакции), обращенные к Пугачеву, когда он ищет управу на Швабрина: «Я приехал сам от себя,— отвечал я;— прибегаю к твоему суду». Гринев ищет правосудия и находит его (гл. «Сирота»). Маша Миронова ищет не правосудия, но «милости».

Прямых и открытых отношениям Пугачева и Гринева противостоят закрытые придворно-ритуальные отношения, лишённые искренности и равенства на человеческом уровне. Двойному равенству — добро за добро (Пугачев — Гринев) противостоит двойное неравенство отношений (Екатерина II — Маша Миронова) — официальная иерархия, с одной стороны, и неофициальное превосходство безыскусной простоты капитанской дочки. За ласковостью и приятностью «дамы с собачкой» скрывается именно то самое, что невольно срывается с языка Маши, — неправда! («Как неправда! — возразила дама, вся вспыхнув, — Неправда, ей богу, неправда!»). И слова Маши Мироновой — истинны и в житейском, и тем более в художественно-поэтическом смысле.

Мы опять ушли в сторону событийно-содержательного наполнения происходящего. Но уже из сказанного выступает новая система повествовательных отношений. И они реализованы с гораздо большей долей авторского присутствия и авторской включённости. Двухгласная контрастность и здесь остается в поэтике текста. Без них Пушкин не мыслит емкости повествования, но оно переключено не в диагностические формы голосов двух соповествователей, а в контрастный диалог эстетико-стилевых планов. Высокий эстетический пласт от объекта изображения: «На другой день рано утром Марья Ивановна проснулась, оделась и тихонько пошла в сад. (Повествование в 3-ем лице! — Н. Г.). Утро было прекрасное, солнце освещало вершины лип, пожелтевших уже под свежим дыханием осени. Широкое озеро сияло неподвижно». Здесь ощущается наличие совершен-

но иной ритмической и стилевой тональности, нежели это было в «гриневском» повествовании. Но продолжим выписку: «Проснувшиеся лебеди важно выплывали из-под кустов, осеняющих берег. Марья Ивановна пошла около прекрасного луга, где только что поставлен был памятник в честь недавних побед графа Петра Александровича Румянцева».

И ритмико-интонационный сдвиг: «Вдруг белая собачка английской породы залаяла и побежала ей навстречу. Марья Ивановна испугалась и остановилась». Это уже пласт субъективно-авторского повествования.

Аналогичные регистры содержатся и в воссоздании образа Екатерины II близкого к поэтике портрета императрицы на картине В. Л. Боровиковского (1827 г.): «Она была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке. Ей казалось лет сорок. Лицо ее, полное и румяное, выражало важность и спокойствие, а голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую». Другая сторона при этом очень долго оставалась неувиденной⁶⁷, хотя для Пушкина, тем более зная другие его образы, наличие именно этих двух сторон и их «равновесие» очень существенны. Это как бы положительная и официальная сторона медали, но за этим ощутима (иначе это и не могло быть выражено) интонационно-оценочная тональность: «Извините меня,— сказала она голосом еще более ласковым,— если я вмешиваюсь в ваши дела; но я бываю при дворе; изъясните мне, в чем состоит ваша просьбы, и, может быть, мне удастся вам помочь».

«Еще более ласковым» — сигнализирует о переизбытке чуть ли не до приторности. «Нежно» и «ласково», а рядом «строгость» и холодное «спокойствие» — таковы средства стилевого отчуждения, противопоставленные трагическому напряжению и почти сказочному ожиданию благополучного исхода пугачевских сцен. Но нас в данном случае больше будет занимать, естественно, вопрос о том, как эта сложная повествовательная система существует в соотношении с персонажно-повествовательно-авторскими уровнями всего текста.

В главе, где речь шла о поэтике словесного образа у Пушкина, была намечена словесная бинарность, «протеизм» пушкинского слова при воссоздании образа Пугачева. И, как видно, стереоскопия и даже полифонизм портретных и характерологических констант образа Пугачева — результат организованной системы отношений голосов Г₁ и Г₂. В финальной же части повести, как уже сказано, царскосельские сцены организованы на совершенно ином основании. И поэтому меняется весь строй повествования, его функционирование, его направленность. Достаточно сказать, что вместо многомерных и резко контрастных, вроде «страшный мужик ласково меня кликал» (в противоположность Вальтеру Скотту, ср.: «Страшный вожатый,— подумал Эдуард,— и порядком смахивающий на одного из жалких шутов у Шекспира. Я поступаю не слишком благоразумно, доверяясь

его руководству»), в гриневском повествовании наступает подчеркнутая однолинейность прежде всего в определительных дублетах: «важность и спокойствие» или «приятное и спокойное». Объемность гриневского типа повествования сменяется плоскостной оценочностью слов самой Екатерины о Гриневе, «безнравственном и вредном негодяе», приставшем к самозванцу из «невежества и легковерия».

И вдруг внутренние линии сходятся, «смыкаются» слова Екатерины, сказанные в адрес Гринева (только что приведенные), и слова Швабрине, многократно им повторенные на разные лады, — «гнусный злодей». В этой оценочной квалификации гнусность и злодейство завязаны в узел, два слова равны одному понятию. И Швабрин гораздо больше подходит под однозначность официально-оценочных квалификаций, чем Гринев. Вернее, последний, как мы его знаем, никак не подходит под определения, которыми его наделяет официальное следствие в главе «Суд».

В рассматриваемых однозначных определениях, хотя и выражаемых в словесных дублетах, автор как бы отходит от повествования, непричастен к нему и потому в повествовательном слове не зафиксирован. Это некоторая иллюзия безавторского самоповествования, без акта рассказывания или выраженности личностного говорения в слове. Таковы повествовательные парадоксы. За гриневским повествованием, мы видели, возникает авторская позиция, а в авторском тексте (без посредничества персонажа-повествователя) авторское слово и личностная авторская непосредственность сродни персонажной.

Автор вправе не декларировать свое присутствие в тексте, ибо он единственный и полновластный его творец. Он использует по своему усмотрению каждое звено создаваемого организма, будь то топка, ритмика, интонационно-риторическая его обустроенность, морфология или синтаксис текста. И в этой связи и коснемся такой, казалось бы, частной стороны вопроса, как функционирование на страницах «Капитанской дочки» сдвоенных контрастных эпитетов, в других случаях — определительных дублей-контраверз⁶⁸. Точнее их было бы назвать эпитетами-контраверзами. Они занимают небольшое место, но всегда наделены ударными значениями, находятся в сильной позиции. Через них просвечивают смысловые, концептуальные стороны целого. В прозе у Пушкина по вполне понятным причинам «простодушие рассказа» и естественность стиля несут в себе силу истины, подчас порождающей поэтическую наполненность «огорленно» прозаического слова. Такое поэтическое насыщение малоприметно, но зато смысловая интенсивность его многократно возрастает. В «Повестях Белкина» сдвоенно-контрастных определителей нет. В «Капитанской дочке» их совсем немного, но они — в самых ответственных местах и связаны с отношениями или Гринева к Пугачеву, или Гринева к Маше Мироновой. Обозначим статус этих элементов⁶⁹.

Первый пример уже приводился ранее в другой связи: «Страшный мужик ласково меня кликал... ужас и недоумение овладели мною». Слова-антогонисты поставлены в один ряд и звучат в своем соотношении естественно и ровно. «Страшный» и «ласково» — собственно эмоциональный центр не только пророческих представлений Гринева, а в каком-то отношении внутреннего антитеза в образе Пугачева. В «Капитанской дочке» он резко отличен от Пугачева из «Истории Пугачева», где нет этой антиномичности. Именно та антитеза — «страшный» и «ласково» — и есть та опора, на которой строятся отношения Гринева и «вожатого», мужика, орудующего топором (и Гринев «спотыкается о тела и скользит в кровавых лужах»), и «благодетеля» Гринева, вырвавшего Машу Миронову из рук «гнусного» Швабрина.

И соответственно отсюда будут спроецированы сужденческие центры повести: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный», и чуть далее: «мысль о злодее, обрызганном кровью стольких невинных жертв, и о казни, его ожидающей, тревожили меня поневоле...». И последнее приводит к поэтическому, неожиданно простонародному лирически сочувственному возгласу-обращению. «Емеля! Емеля!.. Зачем не наткнулся ты на штык...» и т. д. Итак «ужас» и «недоумение» из сна Гринева переходят в контраверзу — ужаса и сочувствия к незаурядной натуре человека «грозного» и «веселого», беспощадного и отходчивого, а главное, помнившего добро и отвечающего добром на добро.

История «заячьего тулупчика», таким образом, выходя за сюжетно-фабульные линии и скрепы, приводит к нахождению поэтического эквивалента подлинно-человеческого, нравственно-ценностного в каждом из противостоящих друг другу людей, в «злодее» и «его благородии».

И на фоне этом в свете контраверзной многомерной и потому объемной поэтики особую значимость получает данная вне гриневской стереофоничности параллель встречи Маши Мироновой с Екатериной II. Картина не только одномерно-выспренная, как уже сказано, но и создающая преднамеренный образ венценосной благодетельницы, даже в сугубо неофициальной обстановке лишенной человеческой непосредственности.

Вне гриневского повествования поэтика как бы нацелена на одноплановость изображаемого. Вся сцена счастливого финала насыщена *псевдодублими*, т. е. двухчленными словосочетаниями, не разветвляющимися в несовместимой антагонистичности в многомерную глубину, а выстроенными в некоторую пространственно-плоскостную однозначность: лицо Екатерины, «полное и румяное», выражало «важность и спокойствие», и далее — лицо «приятное и спокойное». Ее суждения и оценка Гринева высказаны в том же ключе: «Он пристал к самозванцу не из невежества и легковерия, но как безнравственный и вредный негодяй». Сдвоенные определения «невежество и легковерие» и «безнравственный и вредный» нагнетают однозначность априорно-обоб-

щенной оценки, под нее подводятся сложные жизненные коллизии, а, следовательно, происходит обесценивание подлинной ценности.

И в сцене беседы на царскосельской скамейке в словах Маши Мироновой содержится отказ от выяснения реальных обстоятельств дела, от суда и оправдания Гринева не по милости, а по праву и правде. На вопрос: «... вы жалуетесь на несправедливость и обиду?» (опять же казенная однолинейность), следует ответ капитанской дочери: «Я приехала просить милости, а не правосудия». Более того, если вдуматься, сохранивший смолоду честь Гринев (вспомним: «совесть моя была чиста; я суда не боялся»), вполне мог требовать правосудия, а просьба о милости равнозначна просьбе о помиловании, т. е. о снисхождении к виновному. И «милость» такого рода уже была оказана Гриневу, когда Екатерина «из уважения к заслугам и преклонным летам отца решила помиловать преступного сына».

Таким образом, не на сопряжении, а на уровне поэтики согласования возникает сложная система отношений, под знаком которых и происходит формирование художественного целого. Первая посылка: «страшный»⁷⁰ — «ласковый». Вторая посылка, коррелирующая с первой и по линии протяжения и по линии отталкивания: «бессмысленный» — «беспощадный». По первой линии совпадают «страшный» и «беспощадный». По линии отталкивания — «ласковый» и «беспощадный». И, наконец, в другой плоскости, но в известных ассоциативных связях и возникает альтернатива. Не «правосудие», но поиск «милости» там, где правосудия искать, собственно говоря, не приходится. Таково и обращение Гринева к Пугачеву. У «разбойника» не ищут правосудия, но милости. И ответ Пугачева, предполагающий именно самоуправство: «Хочу казнь — хочу милую», «Я проучу Швабрина». Но тут же вводится поправка: «Он узнает, каково у меня своевольничать и обижать народ».

В заключительной части «Капитанской дочери» нет этой множественности регистров, и она, по-видимому, сознательно лишена повествовательной многомерности, объемности, «мерцания» многих и разных оттенков и полутонов.

Пугачев играет в судьбе Гринева и Маши Мироновой не меньшую роль, нежели Екатерина. Но этот внешний параллелизм линий и композиционная симметрия лишь подводят к выявлению художественной контрастности между «мнимым Петром III» и императрицей. Выявленность этого эстетически концептуально-значимого противопоставления выступает углубленно и тонко в организации самого повествования и не может быть убедительно аргументирована извне.

Так именно получается, когда пытаются положительно-редуцированному Пугачеву противопоставить сугубо отрицательную Екатерину II. Нечто подобное возникало и тогда, когда «официально-положительную» подачу образа царицы в ключе высокой поэтики Боровиковского пытались (например, Н. Черняев) ис-

пользовать как аргумент для осуждения самозванца с его бутафорной «царской избой». В действительности дело обстоит прямо противоположным образом. Аспекты стиля, ориентированные на изобразительные средства портрета Боровиковского, на языке пушкинского повествования служат «возвышению» мужицкого царя.

Противительная огласовка этих образов получает дальнейшее раскрытие и завершение в антагонистическом соотношении мотива «правосудия» и «милости». Вместо душевной открытости, запечатленной, в частности, в особом, самим Пугачевым пайденом обращении к Гриневу — «его благородие», или фольклорно-поэтически выраженной милости: «Выходи, красна девица, даю тебе волю», и тут же: «Что ваше благородие... выручили красну девицу!», вместо непосредственной веселой человечности — высокопарное официальное помилование Гринева, обретшее воплощение в рескрипте, место которому, подобно музейной реликвии, под стеклом и в рамке для всеобщего обозрения. Так, изначальная заданная социальная антитеза Гринева—Пугачев снимается развитием их отношений (Зуриным, со слов Гринева, определенных «дружественными», а самим Пугачевым — «приятельскими»), грозит превратиться для сохранившего верность присяге Гринева по одному подозрению в суровую и грозную расправу государства с человеком, вступившим в человеческие контакты с «бунтовщиком, злодеем и самозванцем».

На фоне портретных зарисовок мужицкого царя и в стиле дворцового классицизма Екатерины II чрезвычайно значимо отсутствие портрета Гринева. В повествовании от первого лица это внешне мотивировано самими обстоятельствами: рассказчик «видит» мир вне себя самого. Так портретные самохарактеристики Николеньки Иртеньева у Толстого, «вглядывание» в свою внешность, в черты собственного лица и эмоционально-психологическое освоение в повествовательном пространстве «я-форм» вытекают из особой установки повествования.

У Пушкина нет даже отдельных прямых или косвенных указаний на внешний облик своего ведущего героя. «Я-форма» придает этому обстоятельству удобную мотивацию, внутреннее оправдание. И Пушкин пользуется возможностью предоставленной ему этим типом повествования в полной мере⁷¹. В данном случае существенно обозначить этот минус-прием применительно к портретной зарисовке Гринева и поставить в связь с совершенно особой подачей Пугачева в динамике портретных зарисовок.

«Минус-портрет» Гринева имеет особое значение в соотношении с интенсивно романтически-негативным портретом «злодея» Швабрина и позитивным портретом Пугачева, возвышенного народно-поэтическими средствами. Возникает нарочито контрастная романтическая антитеза идеальной по существу характеристики Пугачева, слегка оттененной «дерзостью мошенника» и «самодовольством простолюдина» на фоне казацких старшин с «красными рожам» и «блистающими глазами».

Выстраивается, таким образом, особая парадокса портретных зарисовок в повествовании (Екатерина||Пугачев; Пугачев||Швабрин; минус-портрет Гринева рядом со Швабриным и затем рядом с Пугачевым).

Первый набросок портрета Швабрина почти нейтрален: «ко мне вошел молодой офицер невысокого роста с лицом смуглым и отменно некрасивым»⁷². Непосредственная объектно-объективная констатация. Но в каждом штрихе — «бездна пространства», затем постепенно заполняемая новыми и новыми жизненно-событийно-содержательными моментами. И в этом смысле и молодость гвардейского офицера, и, видимо, крепкое телосложение, и определенная пока ассоциативная связь смуглости лица незнакомца с его энергическим, волевым характером — это все как бы самостоятельные «факты» и «косвенные» предпосылки последующих коллизий. Но отменная некрасивость Швабрина — поначалу непосредственная констатация факта, означение реальности как таковой, тем не менее уже подготовка и закладывание коллизии между некрасивым и отвергнутым гвардейцем и счастливым ее соперником. «Отменно» — в известном смысле ключевое слово, но «замедленного действия» в данной портретной зарисовке. Кроме того, ключевое слово в обычном понимании этого термина требует повышенного частотного употребления. Пушкин ограничивается одним разом, придавая ему тем не менее ударное значение. Ключевое его положение определено обобщающей оценочной силой и концентрацией потенциальной энергии. Подобного рода ключевое слово мы найдем в портрете Пугачева («наружность его показалась мне замечательна»). «Отменно некрасив» и «показалась... замечательна» — противоположные эстетические потенциалы. Для сравнения отметим значимость того же определения в зарисовке соратника Пугачева — «тщедушный и сгорбленный старичок с седой бородкою не имел в себе ничего замечательного, кроме голубой ленты, надетой через плечо».

Если же вернуться к Швабрину, то вслед за приведенными выше словами следуют краткие его характеристики. Швабрин «неглуп», «занимателен», видимо на французский манер, остер и злоречив, по крайней мере при первом знакомстве с ним Гринева «смеялся от чистого сердца». Но вскоре уже это — «притворная насмешливость», а затем проявление «искренней злобы». И почти сразу возникает однозначно закрепившаяся за Швабриным — инфернальность («ответил он с адской усмешкой», ср. с зарисовками Сильвио и Германна, выдержанными в этом же ключе). Это отнюдь не предполагает однозначности и плоскостного обозначения характера — суждение, ставшее общим местом почти во всех исследованиях. В чисто жизненных, объективных проявлениях, а не в гриневской словесной интерпретации, предельно тяготеющей к канонам «гносного злодея» и «мерзавца», Швабрин просматривается в самых разных и достаточно многозначных характерологических проявлениях. Его переход на сторону Пугачева, предельно стремительный и в житейском правдо-

подобии потому достаточно неоправданный, в художественных измерениях обозначен заранее. «Видно он в самом деле силен», — слова Швабрина о Пугачеве перед взятием Белогорской крепости. Далее во время штурма: «Швабрин стоял подле меня и пристально глядел на неприятеля». Скупой оброненный штрихи и детали. За всем этим, однако, стоит скрытая, но достаточно ощутимая, пусть и глубоко спрятанная решимость, итог продуманного и пережитого после предшествующей всему этому зарисовки-пролога: «„Как ты думаешь, чем это кончится?“ — спросил я его. „Бог знает, — отвечал он; — посмотрим. Важного покамест еще ничего не вижу. Если же...“ Тут он задумался и в рассеянии стал насвистывать французскую арию». Но приведенные лапидарные фрагменты в контексте, динамике и ритмике целого более чем определены и значительны. Перед нами — смелый, решительный и достаточно озлобленный человек (петербургская история, неудачное сватовство в крепости за капитанскую дочь), способный на многое в экстремально неконтролируемой ситуации — собственное состояние и внезапный взрыв исторических стихий. От глаз Гринёва не скрыты обычные человеческие слабости и даже малодушие Швабрина — перед Пугачевым „он казался сам не свой... Он трусил перед ним...“.

В заключительной части возникает повторная и наиболее развернутая портретная зарисовка: «Я изумился его перемене. Он был ужасно худ и бледен. Волоса его, недавно черные как смоль, совершенно поседели; длинная борода была всклокочена. Он повторил обвинения свои слабым, но смелым голосом». Так, «гнусным злодеем» в повествовании оказывается Швабрин, приспешник Пугачева, а сам Пугачев уже в самых начальных портретных набросках определяется в своей значительности. И вот перспектива «перевернута», на первом плане должна стоять Екатерина, а на последнем должен был бы находиться ее антагонист — самозванец, вор и разбойник, но возникает парадоксальное смещение. Образуется «обратная перспектива», в которой не Екатерине II принадлежит определяющее место, а Пугачеву, и именно в системной поэтике портрета она находит наиболее явственное выражение.

Можно говорить о своеобразной ступенчатой композиции значений пугачевских портретных характеристик. Сложная динамическая система этих «ступеней» задается с самого начала в известном сне Гринёва, обладающем как бы произвольной, но предельно значимой насыщенностью. И во сне, а потом и в жизни есть тот барьер, казалось бы непреодолимый, между этими людьми, сближенными предельно, но и остающимися на противоположных позициях. Разъединенные социально, они вступают в человеческий контакт на личностно-человеческом уровне. «Огненные глаза» и «сверкающий взгляд» проходят через все повествование. Но «гневное» и «мрачное» выражение лица Пугачева — «страшного мужика» из сна — не заслоняет «ласковое»,

«веселое», «задумчивое», присущее человеку суровой души, который может быть тронут прямоотой и искренностью другого человека, способен прийти на помощь слабому и несправедливо угнетенному. «Ты мой благодетель». — говорит ему Гринев в минуту эмоционального порыва. Но отношения этих двух людей строятся отнюдь не по линии благодеяния, с одной стороны, и принимающего это, как у многих получается, «заслуженное» заячьим тулупчиком благодеяние, с другой. Отношения их складываются бескорыстно, не прагматически, выстраиваются по линии истинно человеческих ценностей и, в этом смысле, по линии истинного гуманизма.

То, что так и остается не понятым на официальном уровне и трактуется как измена, трусость, малодушие, корысть или рациональный прагматизм, как это имеет место в случае со Швабриным, попытавшимся таким образом спастись самому и выиграть любовную тяжбу, то, что поражает простое воображение («Да скажите, мой отец, как это вы с Пугачевым-то поладили?»), то, что остается недоступным нерархически догматическому сознанию даже Гринева-отца («Сын мой участвовал в замыслах Пугачева!»), на самом деле оказывается «дружеством» и «приятельством». Значение этих слов пусть неточно отражает содержание отношений, но дает представление об их человеческой природе, то есть именно о том, что отсутствует на противоположном полюсе. И особо значимы в этом отношении заключительные штрихи произведения. С одной стороны, кивок головы Пугачева, которая через минуту будет показана народу «мертвой и окровавленной», с другой — письмо Екатерины «за стеклом и в рамке».

И еще один до сих пор обойденный вниманием штрих, менее заметный, чем означенные уже, но достаточно выразительный и в чем-то выступавший в виде точки над *i* — именно для эмоциональной «подсветки» всей финальной сцены: «В тот же день Марья Ивановна, не полюбопытствовав взглянуть на Петербург (город Петра и резиденцию Екатерины. — *Н.Г.*), обратно поехала в деревню». На уровне сюжетологии это обозначение внутреннего состояния бедной провинциальной просительницы, но на стилевом уровне, по-пушкински сдержанном и экономном, — скрытое утверждение превосходства простых человеческих начал и просто человеческого содержания жизни над подавляющим «малых сих» государственно-российским величием, на фоне которого происходят драматические повороты судьбы.

И уже совсем сторонняя «прямоому» повествованию деталь, тем не менее придающая свой оттенок заключающим его фразам издателя — дата под этими строками: «19 октября 1836». Хотел того Пушкин или не хотел, но отныне сказанное в заключительных строках повести вписывается в автобиографический и поэтический контекст пушкинских раздумий о времени, и о жизни, и о себе в ежегодных посланиях друзьям, означенных знаменательным для них числом.

Примечания

- ¹ Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937. С. 86 (в частности, здесь, содержится отсылка на наблюдение по этому поводу П. Калецкого).
- ² См.: Белинский В. Г. ПСС. М., 1956. Т. С. 577; см. также: Шкловский В. Б. Там же. С. 75.
- ³ Здесь необходимо обратить внимание и на широкий контекст, в котором пушкинская традиция предстает уже как историко-литературная закономерность не придуманно-искусственного, но «простодушного» рассказывания», естественного, наделенного «картинностью без картин», как писал И. И. Срезневский имея в виду уже «Войну и мир» и «Азбуку» Л. Н. Толстого, а истоки этой тенденции находя в произведении начала 30-х годов М. Погодина. См.: Статьи по славянской филологии и русской словесности//Сб. отд. рус. яз. и словесности АН СССР. Л., 1928. Т. 101. № 3. С. 54.
- ⁴ О романтической иронии см.: Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Л., 1986. С. 72—73; В. Шкловский, в частности, пишет: «Мне кажется, что опытом „Истории села Горюхина“ Пушкин, создавая „Капитанскую дочку“, воспользовался не меньше, чем „Историей Пугачева“» (Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. С. 79).
- ⁵ П. Чаадаев сообщал А. И. Тургеневу для передачи Пушкину: «Скажете ему, пожалуйста, что особенно очаровали меня в нем совершенная простота, уточненность вкуса... столь трудно достижимые в наш век, век фатовства и пылких увлечений, рядящийся в пестрые тряпки и валяющийся в нечистотах, настоящая блудница в бальном платье и с ногами в грязи...» (Чаадаев П. Я. Соч. и письма. М., 1913. Т. 1. С. 200).
- ⁶ Подчас соотносительность эта понимается слишком прямо: «...форма „Капитанской дочки“ взята с романов Вальтера Скотта» (Страхов Н. Заметки о Пушкине. СПб., 1888. С. 37); другой исследователь указал, что конец повести близко напоминает сцены из «Эдинбургской темницы» (Галахов А. О подражательности//Рус. старина. СПб., 1888. № 1./Та же мысль будет повторена: Гофман М. «Капитанская дочка»//Пушкин А. С. Соч. СПб., 1910. Т. 4. С. 356; Нейман Б. «Капитанская дочка» и романы Вальтера Скотта//Статьи по славянской филологии и русской словесности. С. 440; Якубович Д. П. «Капитанская дочка» и романы Вальтера Скотта//ВПК. М.; Л., 1939. Т. 4—5; Оксман Ю. Г. Комментарий//Пушкин А. С. Собр. соч. М.; Л., 1936. Т. 4. С. 759. Вопрос о Пушкине и мировом литературном развитии до сих пор не привлек должного к себе внимания.
- ⁷ В этом отношении показателен рисунок А. Бенуа, изображающий традиционно-патриархальное родительское благословение Петруши перед отъездом.
- ⁸ У Ю. Г. Оксмана — это «Набросок введения к роману». См.: Оксман Ю. Г. Комментарий. С. 750.
- ⁹ Ю. Г. Оксман в работе «Пушкин в работе над романом» лишь в сноске сделал оговорку о различии, существующем в чисто характерологическом возрастном отношении между «молодым Гриневым» и «Гриневым-мемуаристом», и то для того, чтобы указать, что характеристики, данные Ю. М. Лотманом в статье «Идейная структура „Капитанской дочки“» (Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 19—20), справедливы, лишь будучи отнесенными к молодому Гриневу (ПКД. Л., 1984. С. 178). Но практические пушкинисты ограничиваются в основном однозначной возрастной характеристикой Гринева. Или пишут о Гриневе молодым, или считают, как Г. Макогоненко, что «Гринев-мемуарист — один из главных героев романа» (Макогоненко Г. П. Исторический роман о народной войне//ПКД. С. 209).
- ¹⁰ «Биографический, вообще документальный замысел ретроспективен, результативен — этим он отличается от художественного замысла и вымысла» (Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 84).
- ¹¹ В «Истории села Горюхина», теснейшим образом связанной с процессом создания «Повестей Белкина» и с самим Белкиным, выступающим здесь с повествованием от первого лица, имеется реминисценция, которая, так ка-

залось бы, и просится в раздел «От издателя»: «...принялся я за повесть, но, не умея с непривычки расположить вымышленное происшествие, я избрал замечательные анекдоты, некогда мною слышанные от разных особ, и старался украсить истину живостью рассказа, а иногда и цветами собственного воображения». Приводя этот фрагмент, В. Шкловский отмечает, что в «Повестях Белкина» самого Белкина «не видно», а попыток связать тон повести образом издателя — нет (Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. С. 79). Намеченное в «Истории» и не использованное в «Повестях» повествование от первого лица, и «живость рассказа», и «цветы» воображения — все это «дремлет», дожидаясь «Капитанской дочки». Впервые об образе рассказчика у Пушкина в «Путешествии из Петербурга в Москву» см.: Макогоненко Г. П. Пушкин и Радищев//Уч. зап. ЛГУ. 1939. 133. Вып. 2. С. 110—133.

- ¹² Для наглядного подтверждения несходства установки, структуры, поэтики, самой логики повествования «Капитанской дочки» и мемуарного канона отсылаем читателя к подлинным памятникам этого жанра примерно той самой исторической эпохи, о которой идет речь в пушкинском произведении. См., например: Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков, 1738—1793. СПб., 1870—1873. Т. 1—4; Винский Г. С. Мое время. СПб., 1914; Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. М., 1866; См. также: Елизаветина Г. Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров//Русский и западноевропейский классицизм: Проза. М., 1982.

- ¹³ Конечно, здесь нет прямой аналогии между системой отношений: «роман автора» и «роман героев» в «Евгении Онегине», феномена, обстоятельно осмысленного С. Г. Бочаровым в ст. «Форма плана» (Вопр. лит. 1967. № 12).

- ¹⁴ В ст. Г. О. Винокура «Понятие поэтического языка» повествование выступает как дважды содержательная категория. Одно содержание служит формой другого содержания, не имеющего специальных средств выражения. И эта «внутренняя форма» повествования становится носителем этого «внутреннего содержания». См.: Доклады и сообщения филологического факультета. М., 1947. Вып. 3. С. 4.

- ¹⁵ О планах «Капитанской дочки» см.: Оксман Ю. Г. Комментарий. С. 746—761. Большая работа по уточнению хронологии и творческой логики планов «Капитанской дочки» проведена Н. Н. Петруниной. См. ее ст. «К творческой эволюции «Капитанской дочки» (Рус. лит. 1970. № 2. С. 79—92); см. также: Петрунина Н. Н. У истоков «Капитанской дочки»//Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., 1974. С. 73—123; Петрунина Н. Н. Проза Пушкина: пути эволюции. Л., 1987. С. 245—263; Фокин Н. К. К истории создания «Капитанской дочки»//Уч. зап. Урал. пед. ин-та. 1957. Т. 4, вып. 3.

- ¹⁶ Для наглядности содержательного наполнения «Ich-форм» у Пушкина приведем пример «обратного» превращения, переход от собственного лица говорения о себе в некое персонафицированное повествование о себе в третьем лице как о другом человеке: «Бывший стас-секретарь при Императрице Екатерине Второй, сенатор и камер-коллегии президент (...) действительный тайный советник и разных орденов кавалер, Гавриил Романович Державин, родился в Казани от благородных родителей, в 1743 году июля 3 числа...». Это не о Державине, это текст самого Державина: он, как пишет В. Ходасевич, «подобно Цезарю... писал о себе в третьем лице. Этот эпический прием довольно долго способствовал спокойной важности изложения» (Ходасевич В. Державин//Нева. № 8. 1988. С. 89). Но именно «важности изложения» екатерининских времен, которая должна была бы быть в жизнеописании Гринева-мемуариста, и нет в его «Мемуарах».

Чего не было в «Повестях» (в них «я» Белкина, его «голос» в виде Ich-Erzählung отсутствует в отличие от «Истории села Горюхина») — личностное присутствие и наличие «я-форм» со своим функционально-композиционным назначением — возникает в «Капитанской дочке» и широко в ней функционирует. Переключку между творениями Пушкина следует воспринимать и в обращении автора к идее «издателя» «Записок» Гринева.

- ¹⁷ См. также: Дьяконов И. М. Об истории замысла «Евгения Онегина»//ПИИМ.

- Л., 1982. Т. 10. С. 70—105. Здесь реконструирована перестройка плана романа в стихах.
- ¹⁸ Ю. Оксман считает это вторым вариантом плана (*Оксман Ю. Г. Комментарии. С. 747*).
- ¹⁹ У Ю. Оксмана это четвертый фрагмент плана. (Там же. С. 750).
- ²⁰ Переписка А. С. Пушкина. М., 1982. Т. 2. С. 450. См. также: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма: Князь В. Ф. Одоевский. М., 1913. Т. 1. Ч. 2. С. 321—330. *Измайлов Н. В.* Пушкин и князь В. Ф. Одоевский // *Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 303—325.*
- ²¹ *Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина. С. 262. Вызывает несогласие мнение Ю. Г. Оксмана, будто «роман задерживался» из-за переделок, так как после неуспеха «Истории Пугачева», запрещения «Медного всадника» и отказа от завершения «Дубровского» Пушкин не мог рисковать провалом в цензуре новой большой вещи. Роман приходилось путем сложнейших литературно-тактических «ухищрений» (!) и перестроек «приспособлять» (!) к жестоким рамкам «дозволенного к печати». См.: *Оксман Ю. Г. Комментарии. С. 752.*
- ²² *Ввозников А. А.* Особенности изображения русского национального характера в прозе Пушкина («Капитанская дочка») // *Рус. лит. 1981. С. 40.* См. также: *Тамарченко Н. Д.* Статус героя и «язык сюжета» в «Евгении Онегине» // *БЧ. Горький, 1983. Об идеализации образа Петра см.: Сидяков Л. С. «Арап Петра Великого» и «Полтава» // ПИИМ. Л., 1986. Т. 12. С. 68.*
- ²³ *Томашевский Б. В.* Пушкин М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 617. См. также: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 450. О «прекрасной нелогичности Пушкина» писала и М. Цветаева. Пушкин, считала она, «так занят Пугачевым и собой, что даже забывает... что Гринев на два года моложе своей Маши, которой восемнадцать лет!» (Цветаева М. *Мой Пушкин. М., 1981. С. 87—88*). «Истоки изменения героя вынесены за пределы романной действительности», — комментирует образ Гринева И. Альми (*Альми И. Л.* О некоторых особенностях литературного характера в пушкинском повествовании // *БЧ. Горький, 1985. С. 5*). И вряд ли пушкинскую «прекрасную нелогичность» нужно обязательно пытаться снять как нечто умаляющее достоинство его творения и искусно выискивать мотивированность всех неожиданностей повествования и жизненных поворотов в судьбах героев, что делает О. Чайковская в ст. «Гринев» (*Новый мир. 1987. № 8. С. 230*).
- ²⁴ *Альми И. Л.* Там же. С. 11.
- ²⁵ *Иванов В. И.* О «Цыганах» Пушкина // *Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 308.*
- ²⁶ *Кондратьева-Мейксон Н.* По какому календарю? (Время и пейзаж в «Капитанской дочке») // *Вопр. лит. 1987. № 2.* Небезынтересно напомнить, может быть, категоричное, но не лишенное резонов мнение, что именно в связи с «нарушениями» хронологическо-характерологической регулярности в «Арапе Петра Великого» Пушкин «порывает с вальтерскоттовской традицией» (*Абрамович С. Л.* К вопросу о становлении повествовательной прозы Пушкина // *Рус. лит. 1974. № 2. С. 57*). Л. С. Сидяков возражает ей (*ПИИМ. Т. 12. С. 66*).
- ²⁷ *Вацуро В. Э.* «Повести Белкина» // *Пушкин А. С. Повести Белкина. М., 1981.*
- ²⁸ *Цветаева М.* Пушкин и Пугачев // *Вопр. лит. 1965. № 8. С. 177—178*; *Смирнов И. П.* От сказки к роману // *ТОДРЛ. Л., 1972. С. 307—320.* У И. Смирнова эта черта, сдвинутая в сторону сказочного кода, названа «герооцентризмом». «Анекдот, по-видимому, обладает совершенно особой морфологической структурой. Свообразным законом ее является роипт, заострение, кульминация, специфичная для каждого отдельного сюжета, которая не позволяет анекдотическим сюжетам рассыпаться» (*Никифоров А. К.* вопросу о морфологическом изучении народной сказки // *Статьи по славянской филологии и русской словесности. С. 174.*
- ²⁹ *Флоренский П. А.* Иконостас (отрывки) // *Декоративное искусство СССР. 1988. № 6.*
- ³⁰ *Лотман Ю. М.* Эволюция построения характеров в романе «Евгений Онегин» // *ПИИМ. Л., 1967. Т. 3. С. 131—173*; *Семенко И. М.* Эволюция Онегина. (К спорам о пушкинском романе) // *Рус. лит. 1960. № 2. С. 111—128.*

- ³¹ И. П. Смирнов считает, что вопреки мнению М. Бахтина жанровый «генезис романа был не моноцентричным, а полицентричным». Смирнов И. П. От сказки к роману. С. 289.
- ³² Письмо В. Ф. Одоевского Пушкину (между 22 и 29 декабря 1836 г.)//Переписка А. С. Пушкина. М., 1982. С. 450.
- ³³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 577.
- ³⁴ О первоначальной мотивации поездки Гринев в ставку Пугачева см. публикацию Б. М. Томашевского — черновой вариант главы «Мятёжная слобода» и комментарий к ней. (ВПК М; Л., 1939. Т. 4—5).
- ³⁵ Последнее не значит, что молодому герою принадлежат безрассудства и неразумные шаги, а Гринев-рассказчик довольствуется сентенциями, суждениями и афоризмами, необходимыми для понимания прожитого. Зачастую суждения Гринев-старшего преснее, суше и скучнее живых и непосредственных акций и умозаключений молодого участника событий. Молодой Гринев в чем-то оказывается «умнее» «себя самого», пожилого и умудренного умом жизни, а «умудренный» повествователь далеко не всегда на высоте в своих сентенциях рационалиста и моралиста.
- ³⁶ А. Лежнев зафиксировал эту структуру в самом общем виде: «Мы попеременно становимся то на «внутреннюю», то на «внешнюю» точку зрения, то отождествляем на минуту с образом, чтобы взглянуть на мир из его душевного окна, то наблюдаем за ним со стороны» (Лежнев А. Проза Пушкина. М., 1937. С. 203). Г. Макогоненко отмечает, что Гринев «изображен в 2-х временных измерениях» (Макогоненко Г. П. ПКД. С. 212). Но никто не упоминает о вытекающем отсюда наличии и двух повествовательных измерений.
- ³⁷ Сошлемся в этой связи на работы: Оксман Ю. Г. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка»//ПКД. Л., 1984. С. 145—200. См. также: Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., 1974. С. 73—123; Гиллельсон М. И., Мушина И. Б. Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка»: Комментарий. Л., 1977.
- ³⁸ «Читателю легко будет распознать нить исторического происшествия, введенную (продернутую) сквозь вымыслы романтические (все вымыслы) воображения», — слова из наброска неосуществленного «Предисловия», которое Пушкин обдумывает, по-видимому, после отказа от более раннего «Введения» (1833).
- ³⁹ Говоря о «Капитанской дочке» как о «маленьком романе», следует иметь в виду не метафорическое, а категориальное значение определения в единой парадигме: «маленьких трагедий» и «маленьких повестей». Видимо, есть все основания предполагать общее (пока недостаточно выявленное основание) для всех этих образований, обладающих совершенно особым на этой основе жанрово-стилевым единством.
- ⁴⁰ См. примеч. 6.
- ⁴¹ «Приемы сказа, характерные для будущей „Капитанской дочки“, очень рано закреплены в проектах романа о Шванвиче...» (Оксман Ю. Г. ПКД. С. 154). Утверждения, что перед нами «форма романа-записок» или «мемуарной исповеди» (Макогоненко Г. П. ПКД. С. 207), имея все реальные основания для фиксации генетического родства, не должны заслонять своей односторонностью гораздо более важного — отхода Пушкина от традиций повествовательной одномерности. На генетический код «Капитанской дочки» было указано уже Н. Н. Страховым, увидевшим в ней «рассказ-быль», семейную хронику (см.: Страхов Н. «Война и мир» сочинения графа Л. Н. Толстого//Страхов Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. Киев, 1901. С. 222—225).
- ⁴² См.: Оксман Ю. Г. ЛКД. С. 178. Б. Томашевский выступил против такого истолкования «удвоения» Гринев, но оставил без внимания художественную значимость названного явления. См.: Томашевский Б. Пушкин: Материалы к монографии. М.; Л., 1961. Кн. 2. С. 288—289.
- ⁴³ Шкловский В. Спор о Пушкине//Знамя. 1937. № 1. С. 242—263; см. также: Он же. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955. С. 61—64.
- ⁴⁴ Прянишников Н. Поэтика «Капитанской дочки» Пушкина//Лит. учеба.

1937. № 1. С. 94—113; см. также: Он же. Записки словесника. Оренбург, 1963. С. 5—26.

- ⁴⁵ Но здесь возникает самое существенное — внутренний отказ от установки на «семейственные записки» и переориентировка на синтез исторического и романного начала, невозможного без «синтеза», внутри которого идет внутреннее подвижное, продуцирующее из себя содержательные смыслы взаимодействия многих начал.

⁴⁶ См. примеч. 36 к гл. III.

⁴⁷ *Смирнов И. П.* От сказки к роману. С. 309.

- ⁴⁸ Опубликовано в «Невском альманахе на 1832 год» за подписью А. К. Впервые на параллелизм между произведением и творением Пушкина было указано в неопубликованном докладе Н. О. Лернера «Из истории „Капитанской дочки“» в день 96-й годовщины смерти Пушкина (Пушкин. 1834 год. Л., 1934. С. 166—167). Повторено В. Г. Гуляевым в ст. «К вопросу об источниках „Капитанской дочки“» (ВПК. М.; Л., 1936. № 4—5). Привлекает внимание исследователей фраза из чернового предисловия Пушкина к повести: «Несколько лет тому назад в одном из наших Альманахов напечатан был...» (8, 928). На этой фразе текст предисловия обрывается. В настоящее время обращается внимание (в частности, И. Л. Поповой) на другую публикацию без подписи (Лит. газ. 1830, 5 июля. № 38) — «Жизнь Петра Ивановича Данилова». См. также *Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина. С. 274.

- ⁴⁹ Ю. Г. Оксман также считал, что «введение в фабулу романа о Пугачеве и Шванвиче образов капитана Миронова, старика-поручика, казачьего старшины, священника, равно как и многих конкретных деталей быта степной окраинной крепости, обусловлено было знакомством Пушкина не только с воспоминаниями Крылова, но и с «Рассказом моей бабушки».

⁵⁰ См.: ПКД. С. 99.

⁵¹ См. примеч. 38.

- ⁵² Чаше всего эти особенности «Капитанской дочки» сводились к «приемам сказа». См.: Оксман Ю. Г. ПДК. С. 154. Здесь — полемика с Б. Томашевским, видевшим у Пушкина особый художественный прием, который им назван как «высказывания».

- ⁵³ *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959. В главе «Реализм и развитие русского литературного языка» исследователь пишет: «...в творчестве Пушкина заложены были общие основы „реализма“ как системы словесного искусства» (с. 463), что предполагает «историческое понимание реализма как метода словесно-художественного выражения изображения...» (с. 438).

⁵⁴ См. примеч. 52.

- ⁵⁵ См.: *Оксман Ю. Г.* Политические афоризмы Гринева, их происхождение и функция в романе//ПДК. С. 170—179; *Макогоненко Г. П.* Исторический роман о народной войне//ПДК. С. 291. См. также: *Бродский Н. Л.* А. С. Пушкин: Биография. М., 1937. С. 854—855; *Томашевский Б. В.* Пушкин и народность; Он же. Историзм Пушкина/Томашевский Б. В. Пушкин: Материалы к монографии. М.; Л. 1961. Кн. 2. С. 150, 188—189; *Оксман Ю. Г.* От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника». Саратов, 1959. С. 121—122, 226—230; *Еремин М. П.* Пушкин-публицист. М., 1963. С. 212—213; *Абрамович С. Л.* Крестьянский вопрос в «Путешествии из Москвы в Петербург»//ПДИИМ. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 224, 233—236.

- ⁵⁶ И потому нельзя согласиться с определениями такого рода — «в ситуациях романа все дело» (*Макогоненко Г. П.* КПД. С. 213).

- ⁵⁷ «В повествовательном стиле „Капитанской дочки“ происходит сложное взаимодействие образа мемуариста Гринева и автора-художника», — слишком обобщенно фиксирует эту сторону дела В. Виноградов. См.: *Виноградов В.* Из истории стилей русского исторического романа//Вопр. лит. 1958. № 12. С. 127—137.

⁵⁸ См.: ПДК. С. 279.

- ⁵⁹ «Вообще же персональный, так сказать, суд героев устранин в романе, — это находит явное выражение в том признании равноправия внутренней правды человека, куда бы ни привел его индивидуальный путь...». Пу-

гачев и капитан Миронов в разных лагерях, но «в обоих случаях они несут в себе начало правды» (*Гуковский Г. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 372—374*).

⁶⁰ О «дружеских отношениях с Пугачевым» говорит Зурин (ПКД. С. 75).

⁶¹ В прямой речи, как бы от Гринева, непосредственного участника событий («Где же вожатый? — спросил я у Савельича»), и затем в косвенном рассказывании: «Я позвал вожатого».

⁶² Другой вариант: «Счастливы народ (ср. с «жалкий народ». — *Н. Г.*), в коем семейственные воспоминания дворянства суть исторические воспоминания народа».

⁶³ Вспомним реакцию Гринева-отца на известие, полученное им от князя Б** об участии его сына в «замыслах бунтовщиков»: «Как... сын мой участвовал в замыслах Пугачева! (...) дворянину изменить своей присяге, соединиться с разбойниками, с убийцами, с беглыми холопьями! ... Стыд и срам нашему роду...».

⁶⁴ Отсюда раздвоенность в восприятии этого человека Гриневым: «странное чувство отравляло мне радость: мысль о злодее, обрызганном кровью стольких невинных жертв и о казни, его ожидающей, тревожила меня по-неволе».

⁶⁵ *Макогоненко Г. П. Исторический роман о народной войне*//ПКД. С. 209—211.

⁶⁶ *Чайковская О. Гринев*//Новый мир. 1987. № 8. С. 226. Подобные утверждения живучи. Кажется, все так и есть. Конечно, мы имеем дело с «записками», с «мемуаром» Гринева. Но, когда мы говорим, что это гриневские мемуары, нельзя забывать, что мы имеем дело с романом Пушкина, иначе мы ставим себя в плоскость персонажного сознания и забываем о реальности авторского присутствия в нем.

⁶⁷ Приведем только один пример. Без всяких оговорок утверждается, что «никто не превосшел Пушкина в создании Екатерины, хотя «великая жена» появляется только мельком в повести» (*Гофман М. «Капитанская дочка»*. С. 368).

⁶⁸ Вспомним, к примеру, другие случаи подобных бинарных образований: «но злобно мной играет счастье («К Языкову») или «Укор веселый и кровавый» (Воспоминание, ранняя редакция).

⁶⁹ См. подробнее: *Гей Н. К. Художественный синтез в стиле Пушкина*//Теория литературных стилей. М., 1976.

⁷⁰ Ср. со словами о «трапезе с Пугачевым и его страшными товарищами». В раннем черновом варианте: «вдруг страшная мысль мелькнула в уме моем. Я вообразил ее (Марью Ивановну. — *Н. Г.*) в руках у разбойников...» (8, 880). Потом эту фразу заменяет другая: «Полный тревожными мыслями я вошел в комендантский дом» (8, 327). Первоначальный вариант перенесен в концовку десятой главы. Определение «страшный» снято, коль скоро речь пойдет о посещении логова льва, который «в ту пору... был сыт, хоть сроду он свиреп», — как сказано в эпиграфе к главе «Мятежная слобода». «„Зачем пожаловать изволил в мой вертеп?“ — спросил он ласково». Эти слова приписаны А. Сумарокову, хотя, по-видимому, принадлежат самому Пушкину. См.: *Цыловский М. А. Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 221*. В. Шкловский поставил это сближение Пугачева со львом в ряд со сравнением с орлом в калмыцкой сказке, имея в виду символы царской силы: *Шкловский В. Б. Заметки о прозе русских классиков. С. 76*.

Гринев едет в «вертеп» «ласкового» льва, хотя соотношение «странный» и «страшный» в предприятии Гринева, естественно, остается: «Сердце мое изменилось. Я думал также о страшном избавителе» (8, 894).

⁷¹ «Наружность его показала мне замечательна». Эта фраза задает тональность последующему фактографическому, почти по-анкетному сухому перечню портретных черт персонажа. О различии внешней и внутренней точек зрения см.: *Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970*.

⁷² «Отменно некрасивый» еще не несет негативной оценки, это констатация факта. Как часто именно некрасивая внешность оказывается предпосылкой последующего выявления подлинно положительного, а подчас и прекрасного.

Заключение



Пока будет существовать русский народ и русский язык, и даже более — пока «жив будет хоть один пиит...», до тех пор будут говорить о Пушкине, до тех пор люди будут погружаться в созерцание этого удивительного светила.

Н. СТРАХОВ

Пушкин — подлинный гений гармонического синтеза на всех творческих уровнях. Вот почему стоит обратить внимание на многосоставность пушкинских образований и попытаться обнаружить ядро в их многоцветном спектре. Пушкин почти во всех сферах творчества, будь то поэзия, проза или драматургия, идет путем уже существующих классических образцов, стилевых и жанровых моделей, создавая внутри общепринятого совершенно особый жанр, особый стиль, находя неожиданные решения.

Не парадоксально ли, что мы говорим о постоянстве в творчестве Пушкина прежде всего стилевых элементов и о подвижности, текучести жанровых, то есть тех, которые как раз тяготеют к большей устойчивости? У Пушкина подвижное (стиль) фиксирует и передает устойчивое в художественном мире и одновременно устойчивость большого мира, а постоянное (жанр) служит обозначением изменчивого многообразия жизни человека. Этот прозаический синтез направлен на универсальное миропонимание, реалистическое постижение самых глубинных сущностей.

Краткость выражения, упругая сжатость стиля, его простота, ясность и гармоничность и, наконец, универсальный пушкинский протеизм, о котором много говорилось, — все это сугубо содержательные и художественно-концептуальные стороны поэтических, драматических и прозаических творений. Эти общие свойства и качества по-своему претворяются в художественной прозе Пушкина.

Особое ударение можно сделать на том, кому принадлежат слова из «Истории села Горюхина»: «Мысль о золотом веке сродна всем народам и доказывает только, что люди никогда не довольны настоящим и, по опыту имея мало надежды на будущее, украшают невозвратимое минувшее всеми цветами своего воображения». Этот вопрос мог бы быть сформулирован и так: в какой мере данные слова характеризуют Белкина как персонажа

произведения, а в какой — выражают взгляд самого Пушкина? Чтобы дать ответ, и нужно было поставить проблему прозаического повествования комплексно, а художественную пушкинскую прозу рассматривать *системно* и, в первую очередь, внутри данного художественного произведения.

«Мысль оставить мелочные и сомнительные анекдоты для повествования истинных и великих происшествий давно тревожила мое воображение». Эти слова Белкина из «Истории села Горюхина» как нельзя лучше обозначают вызревающий глубоко в авторском сознании ход от «Повести Белкина» и «Истории села Горюхина» к «Капитанской дочке». Но ведь это слова все того же самого покойного Ивана Петровича Белкина — персонажа этих пушкинских творений, а не самого Пушкина. И, действительно, нужен определенный способ рассмотрения, чтобы ощутить реальное наличие и соотношенность авторских и персонажных «голосов» в прозаическом повествовании. Литературоведческая мысль все более целенаправленно осваивает избранную нами проблематику. Но повествовательные принципы Пушкина еще изучены недостаточно, хотя именно они могут стать тем оселком, на котором проверяются многие другие жанровые и стилевые качества и содержательно-формальные параметры конкретных пушкинских творений.

Повествование как творчество и «сотворение» мира, как процесс, содержательный сам в себе, захватывает многое. В классической литературе XIX—XX вв. место риторического, «высокого» стиля все решительнее занимает повествовательная проза, получающая все права гражданства (В. В. Виноградов). В прозе Пушкина нашел осуществление наиболее полный и яркий синтез событийной логики и логики повествовательной. А в науке о литературе все определеннее стала складываться и в наше время уже сложилась нарративная теория, имеющая свой предмет исследования и свои методы и методологию.

Сделанное Пушкиным тем не менее осталось далеко неосознанным и невыявленным как непосредственно значимое открытие. Повествование как процесс, протекание, словесная игра и самородная сила слова и есть жизнь мира, его самопорождение.

Пушкин сумел увидеть в повествовании не просто сообщение о том, что происходит в жизни, не внешнее миру «высказывание», а такую содержательную в себе художественную форму, которая позволяет как бы выявить в слове предмет изображения, проверить словом человеческий характер, а вернее, подвергнуть самопроверке и самораскрытию изображаемых людей в сложной системе взаимоотношений слова персонажа, слова повествователя и, в конечном счете, в «снятом виде» слова авторского. Это не дистанцированное повествование от лица всезнающего автора, но и не более поздний диалогизм Достоевского, где все выше названные словесные регистры как бы на равных основаниях образуют сложную полифонию. В повествовательном белкинском слове и в повествовании Гринёва происходит многомерное лич-

ностное раскрытие жизни, выявляются или представлены к выявлению внутренние, обычно внешне неуловимые потенции. Без авторского устранения, но и без уравнивания авторского голоса с голосами персонажей, равно избегая вынесения его «в особую строку», возникает новое качество, позволяющее автору, его читателю «самому испытать все счастье и все горе людей» (Ю. Айхенвальд). Так происходит отказ от уровня оценочного словесного императива и переход к повествованию, тяготеющему к постижению мудрости простой жизни простых людей, т. е. той сферы, которая более всего оказывалась за пределами всестороннего художественного постижения. Литература уже знала романтическую или сентиментальную идеализацию этой сферы, но Пушкин первый прямо и просто заговорил обо всех сторонах человеческого бытия, высоких и низких, и показал их истинность и значение во внутренней соотнесенности между собой и цельности, а не в каждой взятой отдельно или тем более противопоставленной другим, как истина не-истине. В этом смысле жизнь под пером Пушкина и предстала своей реальной всеобщностью. Причем — и это может быть в каком-то смысле самое важное — таким образом осваиваемая мудрость жизни предстает не декларативно, а подчас «молча», посредством затекстового утверждения.

Пушкинское повествование, которому и посвящена книга, и есть как бы кратчайший путь к истине, к незамутненным истокам бытия. Но при том это всегда и путь самого Пушкина. Будучи заложенным в предельно простые формы повествования (но на самом деле предельно насыщенные) — это овладение *целостным* знанием мира и человека. Именно поэтому так свободно и властно чувствует себя поэт, о чем бы он ни думал и ни говорил, будь то многообразные проявления национальной жизни и культуры Италии, Испании, Франции, Англии, германского средневековья и т. д., везде при этом думая о России и оставаясь русским, со своими индивидуально-творческим статусом духовного постижения.

Гнедич, говоря о Пушкине-Протее, прежде всего отмечает его «гибкий» язык. И потому следует говорить и о протеизме языковом, стилевом. За этим стоит «гармонизация слова», умение заставить его перейти из состава общезначимого (где оно как будто бы уже присутствует с пометами — «высокое», «низкое», «устаревшее» и содержит ограниченное число замкнутых значений) в безграничный художественный мир. В нем и происходит «перевоплощение» слов. Обыкновенные слова, оставаясь обыкновенными, несут в себе множество смыслов и обрастают таким «разноречием», что только в поэтическом мире и могут быть поняты. При этом пушкинское слово «спрессовано» до благородного чекана. Но какими гигантскими силами сцепления надо было наделить каждое, чтобы при всей внутренней разнородности они, эти слова, слились почти нерасторжимо!

Итак, постижение истины жизни, в ее реальном многообразии и множественности, в ее историческом движении и преобразова-

ниях. И, по-видимому, из необходимости совместить устойчиво-истинное в жизни и поступательно-изменчивое — в конкретных динамических формах — вытекает тот живейший пушкинский интерес к таким фигурам и их месту в жизни народа, как Моисей и Петр Первый, Екатерина и Пугачев, Наполеон и Барклай де Толли.

Пушкин смотрит на жизнь, охватывая своим взглядом века и народы. И почти символическим образом такого ее постижения в реальной многомерности и подвижности, при органичном слиянии русской жизни и других стран и других народов, современности и истории, могут быть незавершенные «Египетские ночи» и набросок «Мы проводили вечер на даче...», построенные изначально на казалось бы на несовместимом содержании изображаемых эпох и коллизий.

Уже эта внутренняя полярность внутри категорической необходимости целостного постижения жизни подводит каждого, входящего в мир этой прозы, к мысли: *это ты, и это — ты тоже...* И не о том ли вызывает несовместимость таких людей, как Белкин и ненарадовский помещик, или Вырин и Сильвио, или Гринев и Швабрин?!

Но говоря о древней мудрости, которая всегда знала тезис: *ты это я*, нельзя ни в коем случае представить дело так, будто Пушкин передает существовавшее ранее, уже *готовое* знание, будь то буддийские или библейские откровения, равно как и античные или христианские истины (о чем написано, кстати, достаточно большое число работ).

Сказанное Пушкиным не есть открытие уже открытого, а всегда устремлено к постижению таких глубин жизни мира, которые в известном открывают новое, определяют неисчерпаемость жизни, противопоставляя этот принцип идеальному завершению и ограничению жизни.

Повествовательный принцип Пушкина и есть «золотое звено», посредством которого происходит освоение несоединимых сторон жизни, неповторимых характеров, их интеллектуальных, психологических, социальных уровней. Собственно говоря, это есть реальное, хотя во многом и необъяснимое соединение, таинственный синтез, перед которым благоговели и И. Киреевский и Достоевский. Это свободное и смелое, а главное жизненно естественное совмещение высокого и смиренного. Причем, если в предмете изображения и в жанровых решениях эти регистры подчас выходят на первый план по очередности (например, «Домик в Коломне» и «Полтава»), а подчас замкнуты в общие рамки одного произведения («Медный всадник»), то сам принцип единого подхода к жизни незыблем, независимо от того, находится ли он на уровне устремленного пафоса «Пророка» или погружен в смиренную прозу смиренного Белкина.

И пусть эти уровни бесконечно далеки друг от друга — и тем не менее творческая установка едина, продиктована «духовной жаждой» приобщения к миру, к жизни во всех ее проявлениях и

выявлениях, овладения словом таким, которому доступны «и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход».

Так, в поэтике Пушкина, в его стиле и, что особенно для нас важно, в его прозаическом повествовании могучая арка соединяет полюса жизни, подобно туго натянутому луку Аполлона.

Каждый объект постижения и каждый его субъект соединены со всей жизнью, а потому любое лицо так или иначе значимо в масштабах всего человечества — всеобщих и вечных вопросов смысла жизни, трагедии смерти, необходимости человеческого счастья и счастья человечества. Пушкин одним из первых выразил эту несводимость жизни как целого к какой-то его части, а человека к чему-то отдельному, хотя бы очень существенному в нем. Он объединяет все стороны жизни людей в одном, но через это *одно* так или иначе приоткрывается или за ним стоит *все*.

Вот эта поразительная, чарующая и таинственная и к тому же предельно свободная всеохватность от высот человеческого духа до обыденности его натуры — и была, наверное, тем поистине великим художественным открытием, которое по-своему принадлежит Пушкину-поэту и по-своему реализовано Пушкиным-прозаиком.

Не берясь судить, что было первоосновой: универсальная всеохватность или демократический пушкинский гуманизм, можно сказать лишь, что без одного не было и не могло быть другого. Предельная простота повествования автора «Капитанской дочки» и «Повестей Белкина» была своеобразным залогом идеи возрождения любого человека, даже тогда, когда он стоит на пороге похоронного заведения, на черте между позитивным содержанием жизни и мистикой небытия.

Гуманизм Пушкина в соединении с его художественностью как эквивалентом истины жизни и истинности каждого человека, каким он есть, и стал великой идеей его творчества. Они — гуманизм и художественность — были именно тем, мимо чего прошел Д. Мережковский, готовый признать и гармонию, и ясность, и простоту этого творчества, но никак не наличие в нем «великой идеи».

Но что значат и простота и ясность в искусстве без того, чему они призваны служить? «Ум не может довольствоваться одними игрушками гармонии», — настаивал Пушкин, сам служитель, подобно Моцарту, «божественной гармонии».

До наших дней продолжают поиски и вычленение отдельных высказываний, и делаются попытки выдать их за идею всего произведения. Когда же это не удавалось, как это было и с радикалами, и с защитниками «чистой поэзии», и с «нашими славянофилами», то, как отмечал Н. Страхов, из этого не делались выводы в адрес методики извлечения локальных истин, а делались выводы неблагоприятные для Пушкина.

Мы начали книгу с сетований о «непрочитанности» многих и многих сторон пушкинских творений, отнюдь не претендуя восполнить то, что может быть восполнено кропотливой и целена-

правленной работой многих пушкинистов, любителей и поклонников пушкинского творчества. Но необходимы определенные предпосылки для движения в этом направлении, и среди них — в свете поэтики пушкинского повествования как раз и те моменты, которым было посвящено все сказанное выше. «Воображение требует картин и рассказов», — писал Пушкин. Это значит, необходимо *назвать* предмет, необходимо найти ему приличествующее, верное, наиболее адекватное обозначение. Но это и значит уже его, этот предмет, *понять*. Такова первая посылка. Двигаясь дальше в том же направлении, следует иметь в виду, что «называть» — не одномоментный акт, а *процесс*, протекание схватывания в движении движения жизни. Такова вторая посылка. И, следовательно, повествование как процесс, словесное протекание и есть схватывание жизни мира, его самопорождения.

Но в этой подвижности повествования проще всего впасть в эклектическое, беспорядочное выхватывание случайного и необязательного случайным и необязательным словом, чем подчас грешила всякого рода натуралистическая литература. Но идя от слова поэтического к слову прозаическому — Пушкин выработал строгую дисциплину минимальной достаточности словесного воплощения содержания, широко пользуясь своим удивительным универсальным поэтическим синтезом в простом и лапидарном слове сложной, многомерной и неисчерпаемой натуры.

И, наконец, в-третьих, этот путь от *называния* в слове к пониманию, а от понимания названного к синтезу целостного единства умопостигаемого и есть в творчестве Пушкина путь от художественного слова (как микрокосма в его творчении) к большому смыслу всего воссоздаваемого художественного мира.

Простота пушкинского стиля предельно красноречива — тогда, как сам автор, как бы молчит, допускает пропуски в тексте, использует, по нашему определению, минус-приемы и затекстовые определения и т. д. Все это становится удивительно насыщенным высказыванием, определением и оценкой не названного и не высказанного. Эллипс — или пропуск в тексте, — названный В. Шкловским основной стилистической фигурой, основным приемом в поэзии, превращается у Пушкина из приема в значимое и универсальное достижение синтетического смысла изображаемого и осмысляемого.

Отсутствует — присутствует в «Повестях Белкина» и «Капитанской дочке» подчас наиболее значимое, наподобие самого Белкина и самого автора — в случае его соотнесенности с Гриневым-персонажем и с Гриневым-повествователем. Но, отсутствуя номинально, они присутствуют и функционируют в тексте благодаря сложно аранжированной системе повествования, будь то авторская ирония, пародирование, вкрапления курсивов, цитации, сочетание самых неожиданных модальностей повествования, мотивированных всевозможными аспектами «заинтересованности» и «осведомленности» тех, от лица которых идет сообщение... В общем тоне повествования — это и слитность разных «голосов»:

«если из такого тривиального явления, как рассказы одних людей про других, и можно извлечь что-нибудь в художественном отношении ценное, здесь это было полностью реализовано» (Ю. Лотман).

Быстрая краткость выражения, упругая сжатость стиля, его простота, ясность и гармоничность и, наконец, универсальный пушкинский протезизм — все это сугубо содержательные и художественно-концептуальные стороны пушкинского мира, его поэтических, драматургических и прозаических творений. Но они по-особому, как мы видели, претворяются в художественной прозе.

Пушкинское слово делает своим самые разные сферы бытия, поэтому разновеликие по уровню и ориентирам слова не нивилируются и не подводятся под плоское единообразие, не подчинены внешнему заданию, а «порождают» из себя свое дополнительное содержание. Происходит синтез разнородного на самых глубинных формально-содержательных уровнях.

Между тем, очень многие, говоря о сжатости, простоте, лаконизме и «простодушии» прозы Пушкина, рассматривают их скорее как разрозненные черты, нежели взаимосвязанные и содержательно значимые ее свойства.

Сделать слово из риторически внешнего — своим, неповторимо звучащим как сиюминутное лирическое излияние и сделать своим и объект, сторонний предмет, вызванный к жизни обращением к нему, при этом как бы войти в него, не вырывая тем самым из собственной жизни, — вот суть такого поэтического синтеза. Весьма проницательным в этом отношении оказался И. О. Сенковский, писавший Пушкину: «... вы положили начало новой прозе. Это язык ваших стихов... который вы переносите в вашу прозу рассказчика».

Это совершенно особое функционирование слова поэтического, наделенного поэтической памятью. Память эта, в одном случае, может быть связанной с памятью языковой, мифологической, в другом — с литературной традицией.

Мы все еще ищем «общий знаменатель» романа в стихах, истинной романтической пушкинской трагедии, пытаемся прилагать традиционные критерии к «маленьким трагедиям» и «маленьким повестям», не очень понимая, что всякий раз это новые качественно-своеобразные творения. Мы можем это признать в общем виде, но не готовы разглядеть несоизмеримость и не только содержательно-поэтическую, но и в масштабах пушкинского реализма, пушкинской формулы мира и человека «своеобычность» каждого. Кажется, что пушкинские произведения предстанут в таком случае вне понятий и закономерностей историко-литературного процесса и потому будут лишь исключением из общего движения литературы. А всякий раз, как только мы соотносим сделанное Пушкиным с тем, что является каноном жанра, каноном метода, начинается неминуемо эклектическая всеядность. Так, например, считается, что «Медный всадник» вобрал в себя стиль

панегирика, моменты «одического» видения мира, в какой-то мере это и «петербургская повесть», а в чем-то, пожалуй, и поэма, и одновременно поэтическая трагедия. И так со всяким творением гения. В отношении «Капитанской дочки» — перебор исключающих друг друга или по крайней мере трудно совместимых определенных констант будет значительно менее многочисленным, но, отнюдь, не менее пестрым и разнородным. Это отчасти сказка, отчасти роман. Конечно, считается, что «Капитанская дочка» — роман, но для романа она предельно концентрируется, как свернутая пружина внутри себя, и потому это все-таки не роман и даже не повесть. Может быть новый тип притчи? Но чувствуя всю зыбкость таких переборов стараются поправить дело уточняющими определениями, которые не облегчают, но усложняют решение вопроса. Так, исследователи, например, говорят то об «историческом романе», то об «исторических записках», то о «художественном мемуаре». Все это и есть результат сведения «Капитанской дочки» к уже существующим канонам или их контаминации.

Пушкин — непревзойденный мастер органического синтеза на всех творческих уровнях. Вот почему приходится признать полезным указание на много소ставность пушкинских образований и пытаться обнаружить *ядро* в их многоцветном спектре. И стоит лишь так поставить вопрос, внимательно изучить его на конкретном материале (скажем, наличие многих аналогов в повествовании Вальтера Скотта, но это сходство лишь предпосылка несходства, т. е. переосмысление Пушкиным во многом качественное, принципиально иное) и станет ясным, что Пушкин почти во всех сферах, будь то поэзия, проза или драматургия, идет путем трансформации существующих образцов, стиливых и жанровых моделей, находит свое собственное *неразложимо целостное* образование, гораздо более целостное во взаимоотношениях содержательных и конструктивных констант, нежели у какого-нибудь другого писателя.

Его прозаический синтез направлен на максимальное, глубинное и универсальное миропонимание. Здесь в качестве составляющей ядро пушкинского метода и стиля будет, естественно, язык литературы, точнее литературный язык, прошедший горнило пушкинского творчества и ставший после пройденного закала действительно языком новой русской литературы, тем ее первоэлементом, от единого многообразия которого так или иначе исходят лучи в направлениях и гоголевского, и толстовского мира, и мира Достоевского, а затем и Чехова.

Уже у Гоголя словесное повествование становится видимым созиданием мира, где слово не отсылает к факту, лицу, событию, но продуцирует его из себя, оставаясь словом, принадлежащим говорящему, а не только слушающему. И, пожалуй, именно в «Шинели» наглядно воплотилось это существование по закону дополнительности слова и мира, процесса событийного и процесса словесно-повествовательного, как равного первому, но и ино-

го. А у Толстого и особенно у Достоевского способы повествования в полной мере стали способами видения и понимания мира.

Говоря таким образом о повествовательной прозе, мы говорим об особом типе «сложно построенного смысла» (Ю. М. Лотман). Пушкин со свойственной ему уникальной способностью гармонического синтеза не только в художественном творчестве, но и в повседневной деятельности — в своих письмах, дневниках, записках — остался не только вне антагонизма «слова» и «дела», но и вне дуализма внешнего событийного содержания и словесного его переложения. Слово-факт и событие-факт в эстетике Пушкина — две равнозначные сущностные стороны человеческого бытия в его интровертном и экстравертном измерениях. И поэтому повествование Пушкина как бы не имеет самостоятельного событийного плана и самостоятельного плана рассказывания, но это всегда сложная система самых различных содержательных иерархических наполнений и многозначных соотношений, которые и продуцируют и бытийную, и смысловую содержательность пушкинского повествования.

Бытийное содержание в слове — результат того, что «всякое конкретное слово (высказывание) находит тот предмет, на который оно направлено» (М. М. Бахтин). В нем диалогически слово существует в среде других субъектно-словесных интерпретаций объекта. И только Адам мог избежать этого субъектного, *не общего* содержания в слове.

Современное пушкиноведение постепенно и последовательно видоизменяет ставшее классическим: *«Пушкин — наше все»* — в близкое, но вместе с тем и достаточно отличное от него, — *Пушкин знал все*, понимая под этим его художественную бесконечность, всеохватность, имеющую глубокий онтологический смысл.

Пушкинский мир, гармонически созвучный миру человеческой жизни, складу человеческих дум и чувств «задавал» вечные вопросы и по-своему «отвечал» на них. И в этой бесконечной своей отзывчивости всем эпохам и всем народам, насущному и должному, в умении прочувствовать всепожирающие силы хаоса и созидующую природу гармонических начал — он, этот мир поэта и прозаика, был знанием и нес в себе подчас даже то, чего сам художник положительно не знал и знать не мог. И здесь мы встречаемся с методологическими проблемами изучения художественных миров Пушкина, и прежде всего с необходимостью уметь извлечь из содеянного им то, что онтологически реально, сущностно выражено в его прозе, в частности и в его повествовании как несомненном художественном открытии, особом способе мировидения и мироведения. Мир Пушкина имеет свои художественные потенции, вполне определенные, качественно специфические. Этим, а не абстрактной открытостью он содержателен в себе.

Именно с таких позиций нами и была предпринята попытка рассмотреть категорию пушкинской прозаической повествовательности.

Список сокращений

БЧ	— Болдинские чтения
ВПК	— Пушкин. Временник (Вестник) пушкинской комиссии
ИАН	— Известия АН СССР. Серия литературы и языка
ЛН	— Литературное наследство
ПВОС	— Поэтика. Временник отделения словесных искусств
ПИИМ	— Пушкин. Исследования и материалы
ПИС	— Пушкин и его современники. Материалы и исследования
ПКД	— Пушкин А. С. «Капитанская дочка». Серия «Литературные памятники»
ПС	— Пушкинский сборник
ТОДРЛ	— Труды Отдела древнерусской литературы

Именной указатель

- Абрамович С. Л.— 99, 169, 252, 254
 Айхенвальд Ю. И.— 8, 10, 66, 258.
 А. К.— см. Крюков А. П.
 Александр I — 220
 Алексеев М. П.— 129
 Альбрехт М.— 128
 Альми И. Л.— 128, 210, 212, 252
 Архиповский В. И.— 69
 Афанасьев А. Н.— 65
- Байрон Дж. Н. Г.— 168, 218
 Бальзак О. де — 27, 221
 Баратынский Е. А.— 68, 143, 160, 170
 Барклай-де-Толли М. Б.— 259
 Бахтин М. М.— 148, 170, 233, 253, 258
 Башарин И.— 205, 206, 220
 Белинский В. Г.— 4, 8—10, 62, 66, 95,
 137, 169, 196, 250, 253
 Белкин А.— 131
 Белобородов — 230, 236
 Белый А.— 114, 166
 Белькинд В. С.— 68
 Бельская Л. Л.— 67
 Бенуа А. Н.— 250
 Берковский Н. Я.— 48, 64, 65, 68, 71,
 73, 122, 125, 127, 129, 131, 171
 Бестужев А. А.— 50, 68, 69, 95, 127,
 129, 143, 170
 Бестужев-Марлинский А.— см. Бесту-
 жев А. А.
 Благой Д. Д.— 69, 125
 Блок А. А.— 64, 126
 Богомолец В. К.— 66
 Боккаччо Дж.— 70
 Болотов А. Т.— 251
 Бонеекая Н. К.— 170
 Бор Н.— 195
 Боровиковский В. Л.— 242, 245, 246
 Боцяновский В. Ф.— 41, 64
 Бочаров С. Г.— 4, 10, 12, 17, 21, 27,
 28, 64—66, 68, 85, 110, 127, 128,
 251
 Бродский Н. Л.— 169, 254
 Брольо Сильверий — 170
 Булавин — 219
 Булгарин Ф. В.— 95, 128, 145
- Валуев П. А.— 205, 206, 219, 220
 Вальбе Б. С.— 64
 Вальтер Скотт — см. Скотт В.
 Вальцель О.— 170, 171
- Вацура В. Э.— 64—67, 252
 Ввозников А. А.— 252
 Венгеров С. А.— 10
 Вeneвитинов Д. В.— 8
 Вересаев В. В.— 127, 172.
 Виноградов В. В.— 4, 9, 10, 41, 66, 68,
 98, 128, 148, (157), 170, 171, 194,
 200, 252, 254, 257
 Винокур Г. О.— 251
 Винский Г. С.— 251
 Вишневская Я.— 194
 Владимиров П. В.— 67
 Волков Г.— 68
 Вяземский П. А.— 8, 30, 130, 163, 194,
 209
- Галахов А. Д.— 250
 Гаспаров М. Л.— 67
 Гей Н. К.— 255
 Гершензон М. О.— 8, 9, 50, 62, 65,
 68, 69, 194
 Гёте И. В.— 46, (103), (110), 132, 196,
 218
 Гиллельсон М. И.— 66, 253
 Гинзбург Л. И.— 194
 Гинзбург Л. Я.— 126, 195, 250
 Гиппиус В. В.— 41, 64, 67, 125
 Гнедич Н. И.— 258
 Гоголь Н. В.— 8, 9, 10, 12, 29, 32, 65,
 66, 67, 68, 127, 160, 170, 257
 Гомер — 129
 Гофман М. Л.— 250, 255
 Гофмансталь Г. фон — 127
 Греч Н. И.— 4, (6), 10
 Грибоедов А. С.— 160
 Григорьев Ап. А.— 3, 8, 9, 12, 76, 162,
 171, (258)
 Гроссман Л. П.— 51, 89, 125, 127
 Гукасова А. Г.— 48, 64, 65, 67, 68, 69,
 78, (83), 125—127, 172, 209
 Гуковский Г. А.— 10, 64, 170, 255
 Гуляев В. Г.— 254
 Гуменная Г. Л.— 67
 Гюго В.— 221
- Данилов В.— 127
 Дарвин М. Н.— 126
 Декарт Р.— 173
 Дельвиг А. А.— 128
 Державин Г. Р.— 16, 65, 105, 251
 Джойс Дж.— 67

- Дмитриев И. И.— 31, 66, 171, 251
 Дмитрий Иванович, царевич— 229
 Долинин А. С.— см. Искоз А. С.
 Достоевский Ф. М.— 3, 4, 8, 9, 12, 20, 29, 32, 46, 59, 61, 65, 68, 69, (80), 81, 159, 166, 170, 192, 233, 257, 264
 Дрозда М.— 172
 Дюбуа Ж.— 172
 Дьяконов И. М.— 251
- Егоров Б. Ф.— 126
 Екатерина II — 208, 209, 214, 223, 233, 239—249, 251, 255, 259
 Елизаветина Г. Г.— 251
 Еремин М. П.— 254
- Жан Поль — 152
 Жанен Ж. Г.— 170
 Жуковский В. А.— 8, 20, 54, (55), 128
- Захаров В. Н.— 170
- Иванов В. И.— 65, 252
 Ивашина Е. С.— 65
 Изаков А.— 10
 Измайлов Н. В.— 252
 Иконников А. Н.— 174
 Искоз А. С. (Долинин) — 10, 69, 125, 126
- Калецкий П.— 250
 Карамзин Н. М.— (29), 66
 Киреевский И. В.— 8, 25, 171, 259
 Клейст Г. фон — 127
 Клинкерберг Ж.-Н.— 172
 Ковалев Ю. В.— 126
 Ковтунова И. И.— 171
 Кондратьева-Мейксон Н.— 252
 Кочубей М.— 209
 Кошанский Н. Ф.— 171
 Крюков А. П.— 226, 227, 228, 230, 254
 Крылов И. А.— 254
 Кулешов В. И.— 42, 64, 170
 Кульнев Я. П.— 59, 119
 Купреянова Е. Н.— 32
 Кутузов М. И.— 215
 Кучеров А. Я.— 67
 Кюхельбекер В. К.— 170
- Лапкина Г. А.— 169
 Лебедев Ю.— 126
 Левин Ю. И.— 65
 Лежнев А. З.— 64, 194, 231, 253
 Леонтьев К. А.— 8
 Лермонтов М. Ю.— 9
 Лернер Н. О.— 10, 170, 194, 226, 254
 Лесков Н. С.— 166
 Лобачевский Н. И.— 225
 Лотман Ю. М.— 199, 215, 250, 252, 257, 262, 264
- Любович Н. А.— 64
 Ляпина Л. Н.— 126
- Маймин Е. А.— 171
 Македонов А.— 67
 Макогоненко Г. П.— 18, 65, 68, 199, (237), 250, 251, 253—255
 Малени А. И.— 64
 Мандзони А.— 221
 Манн Т.— 166
 Манн Ю. В.— 65, 85, 127
 Мариво П.— 42, 50, 119
 Марлинский — см. Бестужев А. А.
 Мармонтель Ш. Ф.— 128, 130
 Мейлах Б. С.— 19, 65, 126
 Менге Ф.— 172
 Мережковский Д. С.— 260
 Миних Б. К.— 202, 225
 Михайлова Н. И.— 69
 Моисей — 259
 Молчанов П. С.— 128
 Монтолье Э. Ж. П.— 50
 Морозов М. М.— 5, 9
 Моцарт В. А.— 260
 Муравьева О. С.— 194, 195
 Мушина И. Б. 253
- Наполеон I — 173, 215, 259
 Недозорова Л. Л.— 12, 64
 Нейман Б. В.— 250
 Некрасов Н. А.— 77
 Непомнящий В. С.— 126, 129, 130, 172
 Никифоров А. И.— 252
- Овсяннико-Куликовский Д. Н.— 64
 Огарев Н. П.— 77
 Одоевский В. Ф.— 207, 208, 217, 218, 252, 253
 Оксман Ю. Г.— 169, 199, 227, 250—254
 Орлов А. С.— 4, 64
 Островский А. Н.— 68
 Отрепьев Григорий (Лжедмитрий I) — 229
- Палиевский П. В.— 67
 Панаев И. И.— 50
 Перфильев А. П.— 206
 Петр I — 99, 249, 252, 259
 Петр III — 229, 235
 Петрици Иоанн — 129
 Петров С. М.— 42
 Петровский М. А.— 127
 Петрунина Н. Н.— 4, 13, (28), 65—67, 68, 85, 125, 127, (138), 169, 170, 172, 201, 208, 209, 251—254
 Платонов А. П.— 27, 58
 Плетнев П. А.— 68, 128
 Погодин М. П.— 250
 Поддубная Р. Н.— 195

- Полевой Н. А.— 50, (72), 125, 129
 Попова И. Л.— 254
 Прокл. Диодок — 129
 Прокудин С. Б.— 64, 67
 Прянишников Н.— 253
 Пугачев Е. И.— 99, 207, 211, 212, 214, 217, 218, 220, 223, 227—229 233—237, 239, 241—242, 244—250, 252—255,
 Рабинович М. Б.— 195
 Радищев А. Н.— (29), 66, 251
 Рерих С. Н.— 3
 Ричардсон С.— 152, 218
 Румянцев П. А.— 242
 Руссо Ж. Ж.— 117, 218
 Рылеев К. Ф.— 95
 Сакулин П. Н.— 252
 Сапогов В. А.— 77, 126
 Семенко И. М.— 210, 252
 Сен-Жермен — 181
 Сенковский О. (Ю) И.— 131, 262
 Сервантес Сааведра М. де — 70
 Сидяков Л. С.— 4, 68, 126, 169, 171, 172, 194, 252
 Сильман Т. И.— 171
 Скачкова А. Н.— 64
 Скиппина К. А.— 128
 Скотт В.— 15, 16, 92, 120, 133, 197, 198, 212, 220, 221, 230, 242, 250, 252
 Скриб Э.— 42
 Слонимский А. Л.— 126, 190, 194, 195
 Смирин В. М.— 67
 Смирнов И. П.— 252, 253, 254
 Смирнова А. О.— 130
 Смит Адам — 118
 Срезневский И. И.— 250
 Стендаль — 27
 Степанов Н. Л.— 10, 42, 67
 Стерн Л.— 218
 Страхов Н. Н.— 8, 12, 221, 250, 253, 256, 260
 Сумароков А. П.— 65, 255
 Таборская Е. М.— 126
 Тамарченко Н. Д.— 252
 Тархов А. Е.— 66
 Толстой Л. Н.— 4, 5, 8, 9, 29, 46, 61, 98, 127, 149, 150, 151, 159, 171, 190, 211, 215, 246, 250, 253, 257, 259, 264
 Томашевский Б. В.— 8, 9, 10, 66, 125, 171, 172, 199, 227, 252, 253, 254
 Тургенев А. И.— 250
 Тургенев И. С.— 253
 Тюпа В. И.— 68, 125, 126, 131
 Тынянов Ю. Н.— 4, 64, 67
 Уайлдер Т. Н.— 166
 Узин В. С.— 32, 50, 52, 62, 64, 66, 69, 75, 82, 103, 125, 128, 223
 Успенский Б. А.— 255
 Флоренский П. А.— 213, 252
 Фокин Н. К.— 251
 Фолкнер У.— 166
 Фомичев С. А.— 76
 Фонвизин Д. И.— 96, (97), (100), (128), (162), (163), (217), (223)
 Фортунатов Н. М.— 127
 Фрейденберг О. М.— 65
 Фридлиндер Г. М.— 67, 251, 253
 Хализев В. Е.— 65, 67, 68, 130
 Хлопуша — 208, 227, 236
 Ходасевич В. Ф.— 10, 125, 127, 130, 174, 194, 195, 251
 Цветаева М. И.— 234, 252
 Цезарь Гай Юлий — 251
 Цявловская Т. Г.— 65
 Цявловский М. А.— 255
 Чаадаев П. Я.— 4, 250
 Чайковская О.— (237), 252, 255
 Черняев Н. И.— 4, 8, (12), 64, 131, 237, 245
 Чехов А. П.— 8, 61, 127
 Чичерин А. В.— (38), 66, 67
 Чудаков А. П.— 194
 Шаликов П. И.— 65
 Шарыпкин Д. М.— 128, 130
 Шванвич М. А. (Шванович) — 205, 206, 216, 219, 253, 254
 Шекспир У.— 5, 15, 42, (43), (103), 120, 133, 242
 Шервинский С. В.— 127
 Шешунова С. В.— 65, 67—69
 Шиллер И. К. Ф.— 218
 Шкловский В. Б.— 5, 6, 10, 169, 175, 176, 194, 221, 250, 251, 253, 255
 Шмидт В. (Smidt W) — 67
 Щеголев П. Е.— 68, 69
 Эйхенбаум Б. М.— 4, 10, 64, 101, (109), 127, 129, 169, 170
 Экклезиаст — 66
 Эфрос А. М.— 65
 Языков Н. М.— 255
 Якубович Д. П.— 68, (85), 125, 127, 130, 169, 194, 250
 Янушкевич А. С.— 126

Оглавление

Введение

Прозаическое повествование и проза Пушкина	3
Примечания.....	9

Глава I

« Повести Белкина »

1. Становление цикла	11
2. «Гробовщик» (9 сентября 1830 года).....	15
3. «Станционный смотритель» (14 сентября)	28
4. «Барышня-крестьянка» (20 сентября)	41
5. «Выстрел» (12 и 14 октября)	47
6. «Метель» (20 октября)	53
7. Пути исследования «Повестей Белкина»	60
Примечания	64

Глава II

« Повести Белкина » как цикл

1. Принципы циклизации	70
2. Часть и целое	76
3. Затекустовое утверждение («От издателя»)	89
4. Мотивы-скрепы.....	99
5. Мотивы-скрепы (продолжение).....	106
Примечания	124

Глава III

Белкин — повествователь

1. Рассказывание и рассказчик.....	132
2. Повествование как субъект.....	149
3. Объективность повествования. Самоповествование	154
4. Белкин мертв. Да здравствует Белкин!	160
Примечания.....	169

Глава IV

«Пиковая дама»

<i>Внешние и внутренние аспекты повествования</i>	173
<i>Примечания</i>	193

Глава V

«Капитанская дочка»

<i>1. Новый тип повествования</i>	196
<i>2. Персонаж, повествователь, автор</i>	207
<i>3. Двумерность «Капитанской дочки»</i>	221
<i>Примечания</i>	250
<i>Заключение</i>	256
<i>Список сокращений</i>	265
<i>Именной указатель</i>	266

Научное издание

Николай Константинович Гей

ПРОЗА ПУШКИНА

*Поэтика
повествования*

*Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького Академии наук СССР*

*Редактор издательства
В. Г. Шитарева*

*Художник
Э. А. Дорохова*

*Художественный редактор
М. Л. Храмцов*

*Технический редактор
Л. И. Куприянова*

*Корректор
Т. М. Ефимова*

ИБ № 38019

*Сдано в набор 23.03.89
Подписано к печати 23.06.89
А-09905 Формат 60×90¹/₁₆
Бумага книжно-журнальная
импортная*

*Гарнитура литературная
Печать высокая*

*Усл. печ. л. 17. Усл. кр. отт. 17,4 Уч.-изд. л. 19,7
Тираж 3650 экз. Тип. зак. 2767
Цена 3 р.*

**Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва В-485. Профсоюзная ул., 90.**

**2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.**

**В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ
«НАУКА»
ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ:**

Крюкова А. М.

А. Н. Толстой и русская литература:
(Проблемы творческой индивидуальности)
18 л. 3 р. 00 к.

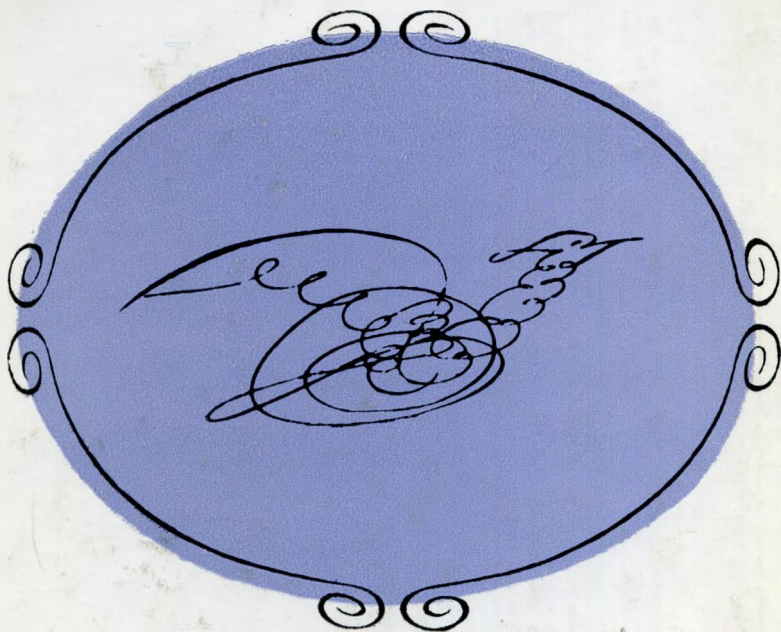
Одним из главных направлений монографии является исследование духовно-нравственных истоков, сформировавших личность А. Н. Толстого, многообразных связей писателя с окружающей его действительностью, историческим, культурным и философским контекстом эпохи. На широком, зачастую впервые вводимом в научный и читательский обиход историко-литературном материале выявлено развитие классических традиций (в первую очередь традиций Пушкина и Гоголя) в творчестве А. Н. Толстого.

Для ученых-литературоведов, преподавателей и студентов гуманитарных вузов.

Книга высылается наложенным платежом.

Для получения книг почтой заказы просим направлять по адресу: 117393 Москва, ул. Академика Пилюгина, 14, корп. 2, магазин «Книга-почтой» Центральной конторы «Академкнига»; 252107 Киев, Татарская ул., 6, магазин «Книга-почтой»; 197345 Ленинград, Петрозаводская ул., 7, магазин «Книга-почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига» или в ближайший магазин «Академкнига», имеющий отдел «Книга-почтой».

3 руб.



•Наука•