

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ПРОЗЕ ПУШКИНА

Обращение Пушкина к прозе было обдуманым шагом. Первым опытам в этой области предшествовали размышления о природе прозаического словесного искусства как такового: они отразились в заметках, письмах, лирических стихах и стихотворных повествованиях (в «Евгении Онегине», например). В этих текстах обращает на себя внимание системность определений, сопутствующих понятию «проза». На фоне поэзии проза характеризуется как «смирненная» или «презренная» (то есть прежде всего как непритязательная). Далее — как «суровая» (то есть как предельно строгая в сравнении с вольностью стихотворения). И — что всего важнее — как «простая» и «нагая» (то есть как неукрашенная и не предполагающая никаких посредствующих смысловых и стиливых инстанций). Видное место занимает и такая характеристика: «Проза требует мыслей и мыслей» (то есть предполагает интенсивное интеллектуальное напряжение). Если свести воедино содержание всех этих выписок, то получится примерно следующее: на взгляд Пушкина, переход к прозе означает установление прямых отношений искусства с реальной действительностью. А целью и результатом такого приближения к реальности должно стать углубленное ее осмысление.

Проза представлялась Пушкину той частью литературы, которая в данный момент очень важна для дальнейшего ее движения. Это объяснялось, по-видимому, несколькими причинами. Во-первых, сказывалась психоло-

гическая усталость от почти безраздельного господства поэзии. «Пресытившись стихами, — заметил позднее Белинский, — мы захотели прозы»¹. Действительно, читатели (да и сами поэты) пресытились искусством, пропуская весь жизненный материал через систему идеальных обобщений и специально отобранных, традиционных именно для поэзии слов. Эстетически не обработанным фактам и словам из практической речи доступ в поэтические тексты в начале XIX века был закрыт. Действительность могла стать достоянием поэзии, лишь претворившись в «поэтизмы» — оценочные словесные абстракции, формулы, освященные своей давней принадлежностью к искусству.

Пушкин виртуозно владел этим особым языком и ценил присущую ему способность освещать изображаемое светом идеалов. Но иногда (и чем дальше, тем чаще) он тяготился ограничениями, которые несла в себе эта тщательно отфильтрованная стилистика. Он преодолел ее ограниченность в «Онегине», но проблема этим не исчерпывалась. Усталости от «блестящих выражений» поэтического языка сопутствовала неудовлетворенность современной русской прозой, во многих аспектах слабо отличимой от поэзии и потому не случайно оставшейся на втором плане литературного процесса. В заметке 1822 года, позднее получившей от редакторов название «О прозе», Пушкин иронически отзывался «о наших писателях, которые, почитая за низость изъяснять просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу <...> вялыми метафорами»: «Эти люди никогда не скажут *дружба*, не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать: рано поутру — а они пишут: Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба»². Так оценивал Пушкин манеру последователей Карамзина, вплоть до 1820-х годов

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. V. С. 564.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. VII. С. 14—15.

занимавшую господствующую позицию в «прозаическом роде». Применительно к прозе и ее познавательной специфике Пушкин оценивал непрямой способ выражения как стену, воздвигнутую между творческим сознанием человека и окружающим его миром. Такую преграду поэт считал досадной и, вероятно, даже вредной для русской культуры. Неудача декабристов, тщетно пытавшихся осуществить в России возвышенно-абстрактные идеалы европейского Просвещения, отрезвила наиболее чуткую часть русской культурной элиты. Познание действительности («силы вещей»), какова она есть, многим начинало представляться необходимостью. А в условиях политической несвободы (за разгромом декабристов последовала полоса реакции) функции гонимой философии и почти полностью запрещенной тогда независимой общественной мысли на время перешли к художественной литературе. Пушкин вряд ли воспринимал этот сдвиг так, как потом толковал его Герцен, видевший в нем универсальную историческую закономерность. Но, судя по всему, автор «Онегина» чувствовал небывалую серьезность новых задач, надвинувшихся на русскую литературу. И вполне возможно, что интерес да и само обращение Пушкина к прозе были связаны с этим чувством.

* * *

Впрочем, одних только чувств было недостаточно для перехода от размышлений к делу. Требовалась форма, соответствующая цели. Поиски такой формы вскоре вылились в замысел романа «Арап Петра Великого», героем которого должен был стать прадед поэта Абрам (Ибрагим) Петрович Ганнибал, африканский принц, оказавшийся одним из приближенных Петра I. Новое сочинение Пушкина его современники воспринимали как написанное «в духе Вальтера Скотта»¹, и следует признать, что мнение это не было лишено оснований. В поисках непосредственного контакта с действительностью по-

¹ См. об этом: *Якубович Д. П.* «Арап Петра Великого» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. IX. С. 290–291.

эт сначала и вправду избрал своим ориентиром созданную В. Скоттом аукториальную¹ форму исторического романа.

Дело в том, что в рамках этой формы довольно рано осуществилась установка на объективное воссоздание действительности. Вот только действительность эта была особого рода: В. Скотт стремился воссоздать реальность исторического прошлого, отделенного от настоящего временной и культурно-психологической дистанцией. Такое отношение цели и объекта изображения таило в себе увлекательные возможности, и в 1827 году, когда Пушкин работал над «Арапом», европейский исторический роман достиг уже настоящего расцвета. Своей популярностью он был обязан парадоксальному сочетанию качеств, которые В. Скотт в него вложил, а читатель с радостным удивлением в нем обнаружил. На рубеже XVIII—XIX веков документально зафиксированные факты и художественный вымысел считались началами несовместимыми. Между тем, В. Скотт построил свои романы как раз на их совмещении и неоднократно доказал плодотворность осуществленной комбинации².

Подобно ученому-историку, шотландский романист широко использовал документальные сведения, но так же широко дополнял их работой воображения. Наряду с реальными историческими деталями и событиями он вводил в свои романы множество героев и фабульных линий, придуманных им самим. Важную роль играли также фольклорные легенды, предания, баллады, на «законном» основании соединявшие достоверные факты с фантастическими вымыслами. И все эти разнородные составляющие втягивались в активное взаимодействие, а оно формировало

¹ Термин «аукториальная повествовательная ситуация» предложен известным австрийским исследователем Францем Штанцелем. Имеется в виду такой тип повествования, в котором его субъект не является ни участником, ни свидетелем рассказываемой истории, но при этом обладает правом всезнания и повсеместного присутствия в изображенном мире.

² См. об этом, например: *Реизов Б. Г.* Французский исторический роман эпохи романтизма. Л., 1958. С. 89—93.

такое представление о прошлом, которое не создали бы в отдельности ни факты, ни фантазия.

Прежде всего создавалась живая картина правот — возникало всеобъединяющее и необычайно подробное представление о поведении людей минувшей эпохи, об их психологии и морали, бытовых навыках, религиозных верованиях, формах духовной жизни и т. п. Не менее важным было другое: концентрируя внимание на кризисных эпохах, насыщенных гражданскими конфликтами, романист выявлял глубинные стремления людей и целых классов, в такие времена бурно вырывавшиеся на поверхность. Воссоздавая далее сам процесс движения от прошлого через настоящее к будущему, романы В. Скотта открывали то, что называют «связью времен», то есть логику и смысл истории. Наконец, исторический роман создавал обаятельную для читателей иллюзию пребывания в другой эпохе и вообще в другом мире: такой эффект был обеспечен воссозданием самой атмосферы прошлого. Введение в повествование точки зрения вымышленного героя, с которым читатель мог психологически отождествляться, позволяло эту иллюзию непосредственно пережить.

Не менее ценными оказались иные композиционные приемы, разработанные (или узаконенные) В. Скоттом. Стержнем сюжета он сделал цепь эпизодов, подобных драматическим сценкам, их совокупность создавала эффект, напоминающий о действии драматургической интриги. В промежутках между сценами разворачивались обзоры событий, описания, обобщенные характеристики бытовых укладов или социальных групп. И все эти компоненты, помимо самостоятельных («миметических»¹) функций, выполняли роль факторов, обеспечивающих подготовку и смену сцен. Такое построение давало возможность изображать историю наглядно, динамично и вместе с тем осмысленно. А связь всех разнородных эффектов созда-

¹ В литературе XIX века понятия «мимемсис» и «миметический» подразумевают создание иллюзии жизнеподобия изображаемого.

валась отмеченной выше позицией повествователя, выступающего в романах подобного типа на правах авторатора («демиурга») — вездесущего и всезнающего. Жизнотности и увлекательности изложения способствовала также любовная интрига, искусно вплетаемая в общественный конфликт. В общем, у современников «шотландского чародея» были основания утверждать, что он сумел удовлетворить «всем запросам ума и сердца»¹.

Работая над «Арапом», Пушкин явно ориентировался на сложившийся таким образом жанровый архетип. В соответствии с установкой школы В. Скотта он использовал документальный материал, извлекая его из первоисточников или исторических трудов о петровской эпохе. Много дали Пушкину несколько глав обстоятельного труда И. И. Голикова «Деяния Петра Великого», а также исторические очерки А. О. Корниловича, опубликованные в альманахе «Русская старина». Наиболее активно используемыми первоисточниками явились устные семейные предания Пушкиных, дополненные воспоминаниями П. А. Ганнибала и автобиографией самого «царского арапа», переведенной поэтом с немецкого. Согласно законам жанра все это сочеталось с вымышленными сюжетными эпизодами и линиями действия. Вымысел дал о себе знать, к примеру, в истории женитьбы героя. В действительности А. П. Ганнибал женился первым браком на Евдокии Диопер, дочери капитана галерного флота, грека по происхождению, в то время как в романе «Арап Петра Великого» Ибрагим вступает в брак с дочерью боярина Ржевского. Нетрудно догадаться, зачем понадобилась замена факта вымыслом: «сводя» своего героя не с дочерью такого же, как и он, иноземца, а с русской боярышней из недовольной петровскими реформами старинной знати, автор обретал важную для исторического романа композиционно-смысловую возможность — любовная интрига сплеталась с общественным конфликтом.

¹ Подробнее об этом: *Реизов Б. Г.* Творчество Бальзака. Л., 1939. С. 42—44.

Ориентация на романы В. Скотта заметна едва ли не во всех аспектах построения «Арапа Петра Великого». Пушкин тоже стремится сделать стержнем сюжета ряд драматизированных эпизодов, типологически близких к сценам. Формируемая ими картина, так же как и у В. Скотта, расширяется за счет описаний и обобщенных характеристик. «Вальтер-скоттовские» повествовательные приемы (прежде всего — совмещение «близкой» и «дистанцированной» точек зрения) не раз использованы для изображения петровской эпохи. Похожи способы введения в повествование некоторых персонажей: так, Петра при первом его появлении герой принимает за простого человека — в романах В. Скотта подобным же образом входят в поле зрения героя и читателя европейские короли. Но главная особенность романа, как и у В. Скотта, состоит в том, что на центральное место выдвигается уже упомянутый общественный конфликт. В тех главах, которые автор успел написать, вырисовывается противостояние двух России — европеизирующейся, принявшей петровские преобразования, и патриархальной, сохраняющей приверженность традициям Московского царства. Конфликт проявляется уже не в прямом сопротивлении царю-«антихристу» (оно подавлено), а в глухом недовольстве, которое воспринимается как мощный источник подспудного социального напряжения. Открытие подобных факторов и их влияния на жизнь общества тоже составляло важное завоевание исторического романа.

Согласно традициям В. Скотта, в узел конфликта, как уже сказано, начинает вплетаться любовная интрига, читательский интерес к рассказываемой истории усиливается. Но в этот момент, написав только шесть глав (седьмая обрывается в самом начале), Пушкин прекращает работу над романом и никогда более к нему не возвращается. О том, почему это произошло, можно лишь догадываться. Можно, например, предполагать, что для полного воспроизведения конструкции «вальтер-скоттовского» романа автору «Арапа Петра Великого» просто не хватило фактического материала: предусмотренная этой конструкцией степень детализации в изображении событий, условий жиз-

ни, общественных прав была очень высока. Она требовала огромной исторической эрудиции, какой Пушкин тогда еще не обладал. Но, предполагая возможность такого объяснения, не следует упускать из виду другое: для автора «Арапа» сюжетные и повествовательные схемы его предшественника не всегда приемлемы. Чтобы это почувствовать, достаточно обратить внимание на блистательно-лаконичную характеристику нравов Франции в эпоху Регентства (читатель найдет ее в первой главе романа). У В. Скотта подобная характеристика могла бы заполнить десятки страниц — у Пушкина она уложилась в один-единственный абзац. Пушкин явно не стремился к воссозданию атмосферы прошлого «вальтер-скоттовским» способом — посредством накопления огромной массы подробностей и постепенного погружения в нее героя и читателя. Сам выбор героя свидетельствовал о некотором расхождении с поэтикой В. Скотта. Вальтер-скоттовский герой — это, как правило, человек во всех отношениях средний (и поэтому именно близкий читателю). Автор и читатель с долгим и неослабевающим интересом следят за тем, как этот человек постепенно, шаг за шагом, на ограниченном собственном опыте постигает историческую ситуацию и свое место в ней. Пушкин же избирает в герои незаурядную личность, способную сразу же определить свою гражданскую позицию и историческую роль. Такой выбор изначально лишил развитие действия традиционной перспективы: вальтер-скоттовскому рассказу о долгих поисках идентичности, которые ведет герой, в данном случае просто некуда развиваться.

Возможно, свое расхождение с В. Скоттом Пушкин заметил уже только в процессе работы, и это сказалось на ее характере. В построении романа заметны колебания, не позволяющие различным ее компонентам сложиться в «правильную» конструкцию. Иногда, как это бывало в лучших романах В. Скотта, точки зрения героев и автора органично сливаются (к примеру — в изображении ассамблеи, которую посещают Корсаков и Ибрагим). Но верно замечено, что «с этим одновременно живым и в то

же время исторически дистанцированным <...> рассказом» не согласуются темп и масштаб повествования в следующих частях — в так называемых «боярских» главах¹. Когда автор-повествователь переходит к изображению старинного быта, эффект непосредственного впечатления исчезает, описания приобретают отстраненный и как бы «антикварный» характер, часто застывая в крупных планах. Появляются и признаки «демиургической» позиции повествователя, обращения к читателю открыто напоминающего о своей роли творца и, значит, о сотворенности всего изображаемого. Рядом с подобными декларациями для непосредственных впечатлений места не остается.

Отклонения от гармонии «близкой» и «далекой» точек зрения есть и в первых главах. Точка зрения Ибрагима, введенная в повествование ради «свежести взгляда», иногда поглощается аналитической, обобщающей, дистанцированной позицией всезнающего автора («расстворение» героя в авторе можно заметить, например, в описании Петербурга во второй главе). Словом, единая, целостная позиция изображения, объективная и непосредственная одновременно, распадается или, вернее, не выдерживается. Два кругозора (широкий, обоснованный историческими справками или анализом, и узкий, ограниченно-непосредственный, питаемый впечатлениями) не соединяются на сколько-нибудь прочных основаниях. А композиционная неслаженность в конечном счете приводит к тому, что прямые отношения с действительностью в романе не устанавливаются. Можно предположить, что именно такой результат не удовлетворил Пушкина.

* * *

Опыт незаконченного романа убеждал в необходимости дальнейших поисков формы, адекватной назначению художественной прозы. Поиски продолжались и после не-

¹ *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 119—120.

скольких неудачных экспериментов¹ вывели Пушкина к жанру повести. В России 1820—1830-х годов он был не менее популярным, чем жанр исторического романа.

Понятие «повесть» означало тогда, прежде всего, повествуемую (то есть рассказываемую) историю: жанр предлагал себя читателю как форму, связанную с устной традицией. По-видимому, именно ориентированность повести на устное рассказывание (и, значит, возможность уйти от сугубо письменной повествовательной манеры «в духе В. Скотта») привлекла внимание поэта. Поэт, видимо, искал более непритязательную и непосредственную, более «простую» и «прямую» (а потому и более прозаическую, согласно его мысли) форму изображения действительности. И, как можно думать, нашел: именно в форме повестей были написаны первые успешно законченные произведения Пушкина в прозе. Произошло это в Болдине осенью 1830 года, когда на протяжении шести дней на свет явились «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка», «Выстрел» и «Метель». Повести образовали цикл, скрепленный фигурой вымышленного автора. На него указывало заглавие — «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.». К тому же в предисловии «От издателя» вымышленный автор был наделен вполне правдоподобной биографией, дающей читателю право поверить в его реальное существование.

Все это не было, однако, мистификацией. Пушкин, выдававший себя за скромного издателя не им написанных произведений, не прятался от критических нападок (как можно подумать, читая пушкинское письмо к П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 года²) и не вел остроумную игру с житейскими обстоятельствами, как его со-

¹ Конец 1820-х годов отмечен в творчестве Пушкина рядом незавершенных опытов в ином жанре («Гости съезжались на дачу...», 1828—1830; «На углу маленькой площади», 1829—1830; «Роман в письмах», 1829). Это были повествования, посвященные современным темам. Позднее подобные сочинения называли «светскими повестями». Можно было бы считать их малоформатными романами.

² *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 324.

временник Проспер Мериме, который, собираясь изучать южнославянскую народную поэзию, решил сначала ее сочинить, чтобы потом, заработав деньги изданием книги, отправиться на Балканы и изучить там предмет исследования уже на самом деле. Подлинный автор «Повестей Белкина» преследовал другую цель: он создавал образ, призванный стать олицетворением действительно прямых отношений между художественной прозой и объективной реальностью¹.

Хотя предисловие «От издателя» Пушкин написал уже после того, как были закончены почти все болдинские повести, у исследователей есть право утверждать, что подставной автор в пушкинском цикле «укоренен изначально»². А это значит, что изначально и та функция, которую образ Белкина здесь исполняет. Белкин всего лишь пересказчик, излагающий на бумаге то, что разные лица (их перечень дан в предисловии) устно ему рассказывают. Его писательство сводится к способности «коротко и ясно» (так характеризовал его слог сам Пушкин) передать рассказанное. Что же касается рассказчиков, снабдивших Белкина материалом, то они далеки от писательства в любой его форме: это голоса самой жизни, их устами она сама бесхитростно рассказывает о себе. Получается, что «простые рассказчики» с «венчающим их» Белкиным занимают авторскую позицию, на самом деле принадлежащую Пушкину. Иными словами, Пушкин отождествляется с безыскусным и непритязательным повествователем, а через него — с «простыми рассказчиками», повествующими изнутри изображенного в повестях бытового мира. Тем самым Пушкин отождествляется с этим бытовым миром — именно так устанавливается теперь контакт между словесным искусством и реальностью. Такой контакт по существу и оказывается прямым.

Эффект, созданный новым принципом субъектной организации повествования, поддержан действием более мел-

¹ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. С. 144.

² Хализев В. Е., Шешунова С. В. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989. С. 33.

ких конструктивных приемов. Например, по-ступенным рассказыванием о событиях, распределенных по частям между персонажами, от которых получают информацию «простые рассказчики» (существует в повестях и такая повествовательная инстанция). Читатель все узнает с чьих-то слов и по чьим-то впечатлениям — так что при этом обычно вырисовывается ограниченность возможностей сознания и слова. Факты изображаются вместе с разными уровнями их понимания и в то же время — как бы за ними, независимые и ничем не исчерпанные¹.

Используем популярный у исследователей пример, демонстрирующий проявление этой закономерности в повести «Станционный смотритель». «Он подошел к растворенной двери и остановился. В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задумчивости. 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. Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался». Замечено, что блестящая фраза о Дуне, сидящей на ручке кресла, как наездница на своем английском седле, не может принадлежать ни наблюдающему смотрителю, ни воспроизводящему его слова «простому рассказчику» повести, титулярному советнику А. Г. Н. Чужда она и повествовательной стилистике Белкина. И тем не менее она оказывается вполне уместной: при всем недоступном субъектам повествования «великолепии выражения» (С. Г. Бочаров) оно не вытесняет непосредственного впечатления, а, напротив, помогает читателю ощутить его с максимальной остротой. Благодаря «великолепию выражения» читатель вместе с героем непосредственно воспринимает великолепие представшей им картины, одновременно чувствуя огромность дистанции, отделяющей «бедного смотрителя» от новой жизни его дочери (эта

¹ Бочаров С. Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель») // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 220—224.

новая жизнь такова, что в простом языке зрителя нет возможностей для ее описания). Непосредственное впечатление не расходится с позицией объективного повествователя и не поглощается ею, как бывало раньше, в недописанном историческом романе. Противоречия, присущие повествовательной структуре «Арапа», теперь преодолеваются повсеместно, и повсеместно обеспечен прямой контакт словесного искусства с реальной действительностью¹. Можно утверждать, что складывается новая, собственно прозаическая, художественная система.

Вырисовывается и новая, «близкая», дистанция между литературой и действительностью, позволяющая словесному искусству максимально приблизиться к ней, войти в нее и все-таки «остаться вне». То есть у искусства появляется возможность предстать подобием жизни или, точнее, своеобразным прибавлением к ней, сотворенным ради ее постижения. Появление этой новой эстетической дистанции способствовало еще одному, на первый взгляд, неожиданному эффекту: приближение текста к реальности в качестве *эстетического* прибавления к ней потребовало обнажения этого качества. Иными словами — обнажения литературности текста.

* * *

Подобный порядок вещей обязывал строить текст в непрерывном соотношении с литературным контекстом. Так и строятся «Повести Белкина» — со множеством отсылок к более ранним или современным сочинениям, часто — с отсылками к целым художественным или общекультурным системам. Интегрируемые в состав нового целого «чужие» компоненты преобразуются сами, преобразуют целое, в которое они включились, и все эти преобразования пересекаются в динамическом единстве сюжета. В результате особенности текста, в котором происходят эти преобразования, очевидным для читателя образом демон-

¹ «...хотя действие к нам доходит сквозь разные „призмы“, оно нам показано „просто“ и „прямо“, не загороженное ничем» (там же. С. 223).

стрируют свое несовпадение с любыми системами существующих литературных условностей. И следовательно, свидетельствуют о появлении литературности нового типа.

Напрашивается вопрос о принципах, определяющих отбор интегрируемых компонентов и работу механизмов их взаимодействия. Для ответа на эти вопросы целесообразно рассмотреть в качестве показательного примера одну из повестей. Остановимся на том же «Станционном смотрителе» — самой известной и вместе с тем достаточно типичной части болдинского прозаического цикла.

Взаимодействие «чужих» компонентов текста оборачивается здесь, как и в других болдинских повестях, их взаимопреобразованием. Пушкин использует шаблонные или шаблонизированные «текущей» литературой мотивы и фабульные схемы, сочетает их в неожиданной комбинации, усложняет соприкосновением с традициями более высокого порядка и в конечном счете преобразует их так, что ни один из этих компонентов не остается самим собой. В начале рассказа (отчасти во вступлении, но главным образом в той его части, где речь идет о первом посещении почтовой станции рассказчиком) легко угадывается связь с канвой сентиментальной повести В. Карлгофа «Станционный смотритель» (Славянин. 1827. № 7)¹. И связь эта сразу же осложняется переключкой с мотивами болгаринской прозы (более всего — с очерками «Отрывки из тайных записок станционного смотрителя на петербургском тракте», которые начали печататься в «Северной пчеле» за несколько месяцев до выхода «Повестей Белкина»).

Пересечение реминисценций дает неоднозначный результат: дело в том, что Карлгоф и Булгарин решали сходные задачи во многом по-разному. И тот и другой предлагали читателю своеобразную «апологию смотрителей» (выражение С. Г. Бочарова). Но Карлгоф создавал философскую идиллию с оттенком консервативного утопизма: изображая жизнь смотрителя, он рисовал маленький

¹ См. об этом: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 468; *Турбин В. Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов. М., 1978. С. 69—70.

рай, в котором гармонично разрешались все проблемы и противоречия бытия. Булгарин (может быть, в противовес этому) напоминал о тяготах смотрительского быта — о постоянной возможности побоев и грубостей, о привычке проезжих сваливать на смотрителя вину за непогоду, разбитые дороги, плохих лошадей. И все это служило не столько благодушным фантазиям, сколько проповеди терпения, за которым угадывается целый кодекс казенно-патриотического стоицизма. Пушкин заставляет обе традиции оспаривать друг друга: сентиментальные формулы («смирная, но опрятная обитель») сталкиваются с формулами «нравственно-сатирическими» («Не настоящая ли каторга?»). Ирония, не уничтожая образовавшейся в рассказе созвучности позиций, тем не менее отделяет подлинного автора от рассказчика и тождественного ему Белкина¹. Несовпадение «чужих» схем дает возможность почувствовать реальность, существующую за их пределами: перед читателями мирок по-своему гармоничный, но сразу возникает ощущение хрупкости этой гармонии, окруженной бедами и напастями «общественного быта».

Затем сюжет начинает обманывать читательские ожидания. В повести Карлгофа станционный смотритель похищал чужую дочь, чтобы увезти ее в идиллический мирок отдаленной почтовой станции. В повести Пушкина дочь увозят у самого почтового смотрителя: движение фабулы повернуто едва ли не в обратном направлении². Но по мере того как разворачивается рассказ Самсона Вырина о похищении Дуни и его собственном путешествии в Петербург, читатель может обнаружить, что история переходит из одного знакомого ему русла в другое — тоже знакомое. Ход событий все заметнее приближается к фабуле «Бедной Лизы», принадлежавшей к числу вершинных завоеваний русской прозы, но успевшей «беллет-

¹ См.: Хализев В. Е. Пушкинское и белкинское в «Станционном смотрителе» // Болдинские чтения. Горький, 1984. С. 24—28.

² См. об этом: Турбин В. Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. С. 70.

ризироваться» в многочисленных подражаниях и переработках. Сходство едва ли не нарочито акцентируется почти буквальным совпадением деталей (в эпизодах встреч Вырина с Минским) и перспективой возможного окончания истории («...поневоле согрешишь, да пожелаешь ей могилы»)¹.

Эпизод третьего посещения станции приносит неожиданность уже совсем другого порядка. Узнав из рассказа рыжего мальчишки, что Дуня приезжала домой «прекрасной барыней» («в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською»), читатель получает возможность убедиться, что его едва ли не с самого начала вели по «канве», очень сходной с повестью Мармонтеля «Лоретта»². Однако сближение с фабулой Карамзина и теперь не выглядит обманчивой видимостью, поскольку развязка пушкинского сюжета резко не совпадает с концовкой у Мармонтеля. История Лоретты, ее любовника и отца завершается в общем благополучно. Устанавливается своего рода эстетическая гармония, которая отнюдь не нарушена отказом оскорбленного отца примириться с похитителем. Простолюдин остается на высоте своей «третьесословной» гордости — при том, что это нисколько не мешает счастью молодых или его собственным отцовским и дедовским чувствам: «Два сердца, для добродетели сотворенные, радовались, что, лишась ее, опять оную сыскали <...> Соединение любви и невинности, удовольствовав их желания, принудили их желать только того, чтоб зреть плод сладчайшего их союза. Бог совершил их желания, и Василий еще до своей

¹ См. об этом: *Гиппиус В. В.* «Повести Белкина» // Литературный критик. 1937. № 2. С. 18—19; *Благой Д. Д.* Литература и действительность. Вопросы теории и истории литературы. М., 1959. С. 273—283.

² Подробнее об этом см.: *Шарыткин Д. М.* Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978. Т. VIII. С. 127—136. Заметим также, что «Лоретта» могла служить для русских читателей воплощением целого комплекса сюжетных и психологических стереотипов, распространенных в европейской прозе эпохи Просвещения.

смерти лобызал внучат своих»¹. В повести Пушкина появление «прекрасной барыни» ничего исправить не может. Это ближе к мотивам «Бедной Лизы», один из которых явно всплывает в финале «Станционного смотрителя»: здесь тоже речь идет о страданиях виновного и о его паломничестве на могилу человека, вызывающего чувство неискупимой вины. Только место «бедной Лизы» занимает не «бедная Дуня» (чего можно было бы ожидать), а «бедный смотритель», «третье лицо», которому в схеме Карамзина места не нашлось.

Одна схема на глазах читателя превращается в другую, другая — в третью, третья — тут же возвращается к важному моменту второй, но уже преобразованному; все это к тому же пронизано явными или подспудными лирическими ассоциациями, ведущими к разным традициям (от Державина и Дмитриева до Батюшкова и Вяземского). И получается в конце концов ни то, ни другое, ни третье, но в какой-то мере и то, и другое, и третье тоже.

Действует очевидный закон: ни одной из вовлекаемых в движение сюжета концепций, традиций, схем не дано закрепиться и замкнуть возникающее содержание (как, впрочем, и форму, в которую оно облечено). Каждая из этих смысловых величин словно разомкнута в сторону других и поэтому неуловимо переходит в нечто иное — с тем, однако, что любой подобный переход открывает возможность каких-то следующих.

Особой природе сюжета соответствуют особые качества характеров и конфликта. Сказать, что в «Станционном смотрителе» появляются характеры более сложные, чем в «Бедной Лизе» или «Лоретте», вряд ли возможно. Легко убедиться в том, что, скажем, характер Минского — как определенная комбинация человеческих свойств — не сколько не сложнее характера Эраста. Точно так же совокупность черт, образующих характер Дуни, в целом не сложнее подобной же совокупности, характеризующей героиню Мармонтеля. Но те же самые сравнения с очевид-

¹ Нравоучительные сказки господина Мармонтеля, члена Академии Французской. 2-е изд. М., 1788. Ч. III. С. 124.

ностью показывают, что пушкинские образы выделяются на фоне подготовившей их традиции неограниченной смысловой емкостью и глубиной. Причина этого — в некоторой их загадочности, которая в «Станционном смотрителе», может быть, особенно значима, потому что выступает в осязаемом контрасте с иными художественными решениями.

Загадочность создает незаполненные пробелы, а их, как правило, не оставлял сентиментальный психологизм. В рамках требований, предъявляемых эстетикой его направления, автор «Бедной Лизы» вполне отчетливо прояснял психологическую подоснову рассказанной им истории. Читателю были объяснены психологические причины, по которым Эраст полюбил именно Лизу, по которым далее изменялась природа его чувства, по которым, наконец, он решил Лизу оставить. Так же определенно были охарактеризованы и переживания героини. Что же касается Мармонтеля, то в его повестях (и, между прочим, в «Лоретте») тяготение к психологической «анатомии», вскрывающей причинно-следственную связь между переживанием и поступком, еще заметнее и намного сильнее. Мармонтель подробно характеризует переживания героини, ее похитителя (графа де Люзи) и ее отца (фермера Базиля) во всех фабульных ситуациях, которые могли послужить отправными точками для Пушкина. У Пушкина аналогичные ситуации сталкивают читателя с безответными вопросами. Уехала ли Дуня с Минским потому, что уже полюбила его? Что она пережила, внезапно увидев отца в дверях своей комнаты? О чем думал Минский за минуту до этого и что он в конце концов решил? Почему смотритель «махнул рукой и решил отступить»? Остается все-таки неизвестным, женился ли Минский на Дуне, счастлива ли она. Продолжив перечень подобных вопросов, мы убедимся, что во всех ключевых моментах пушкинской повести психологические объяснения как бы исчезают.

Некоторая непроясненность содержания характеров и ситуаций перемещает внимание на нечто более существенное, чем переживания, взаимоотношения и качества

данных конкретных людей. Важнее всего необратимость, а потом неискушимость совершившегося. Ход действия обнаруживает это, а финал придает трагическому смыслу повести подлинную осязаемость.

В финале пушкинская повесть отделяется от своего литературного окружения наиболее резко. Карлгоф напоминает читателю о том, что мир ужасен, но показывает идеальную возможность укрыться от его ужасов. Мармонтель ощущает социальные противоречия, но дает разуму и добродетели восторжествовать над ними — под защитой условностей просветительского оптимизма, по законам логики «конечного счета»¹. У Карамзина конфликт ближе к подлинному трагизму, но оказывается возможным чисто эмоциональное его преодоление (раскаяние Эраста дополнено успокоительной авторской надеждой на примирение любящих за гробом, наслаждением «нежной скорби», любовью к «предметам», которые трогают сердце). И только у Пушкина движение ведет не к тому или иному примиряющему итогу, а к неразрешимости истинно трагического противоречия.

Последнее имеет здесь прежде всего социальное содержание. Пропасть, разделившая Минского и Вырина, а вслед за тем отца и дочь, создана не ими, но единой цепью «жестоких закономерностей, управляющих современным Пушкину обществом»². Таков очевидный итог художественного исследования, предпринятого в повести. Однако и в этом случае социальная мотивировка не замыкает конфликт. Его отчетливая соотнесенность с притчей о блудном сыне (особая роль которой уже не раз отмечалась и комментировалась) расширяет масштаб изображения до универсального и вечного. И нетрудно заметить,

¹ См. об этом: *Берковский Н. Я.* 1) Эволюция и формы раннего реализма на Западе // Ранний буржуазный реализм. Л., 1936. С. 87—90; 2) Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы // Западный сборник. М.; Л., 1937. Т. 1. С. 70—71.

² *Вацуро В. Э.* «Повести Белкина» // Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П. М., 1981. С. 59.

что универсальный смысл повести органично вырастает из отразившейся в ней злобы дня. Само развитие конфликта выводит читателя к евангельской притче: непреодолимость существующей социальной пропасти между людьми побуждает искать разрешения на ином уровне.

То, что открывается читателю на этом уровне, имеет отношение к людям вообще и к жизни в целом¹. Движение бытописательного рассказа к столь высокой ступени обобщения дается непросто, но дело опять-таки облегчают незамкнутость характеров и непроясненность ситуаций, отмеченные выше. Степень конкретизации персонажей здесь не абсолютная, и это придает всей повести дополнительное измерение. «Действующие лица притчи <...> предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора»², — справедливо отмечает С. С. Аверинцев. В повести Пушкина — в отличие от притчи — персонажи являются «объектами художественного наблюдения». Но они подвластны этой установке лишь в такой мере, какая не мешает ощущать их «субъектами этического выбора», ответственными перед вечностью.

Появление такого измерения открывает неограниченный духовный простор. На высоте надвременного художественная мысль обретает свободу, а вместе с ней возможность приблизиться к идеалу всеразрешающей гармонии. О нем должен напомнить финал притчи о блудном сыне, не отразившийся в описываемых рассказчиком лубочных картинках, но хорошо известный читателю пушкинской эпохи.

Притча завершается ответом отца старшему сыну, возмущенному той праздничной радостью, с которой встречен возвратившийся грешник. Старший сын обвиняет отца в несправедливости: «Вот столько лет служил тебе и никогда не преступал приказания твоего; но ты никогда

¹ О характере и значении абстрагирования, осуществляемого в древнейших нравоучительно-философских жанрах, см.: *Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы*. Л., 1967. С. 286.

² *Аверинцев С. С. Притча // Краткая литературная энциклопедия*. М., 1971. Т. 6. Стб. 21.

не дал мне и козленка, чтобы мне повеселиться с друзьями моими; а когда этот сын твой, расточивший имение свое с блудницами, пришел, ты заколол для него откормленного теленка» (Евангелие от Луки, 15, 29—30). Ответ отца не содержит возражения — он просто выводит за пределы подобной логики: «Сын мой! ты всегда со мною, и все мое твое; а о том надобно было радоваться и веселиться, что брат твой сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся» (там же, 15, 31—32). Здесь ни одна позиция (будь то позиция послушного и верного или позиция заблуждавшегося и раскаявшегося) не поставлена выше другой, обе в равной мере объаты беспредельностью отцовской любви, и беспредельность эта как бы воссоединяет разные нравственные правды.

Так, в подтексте пушкинской повести намечается возможность выхода из воссозданных ею жизненных противоречий. Оказывается, возможны такая высота любви и понимания, такая широта всеобъемлющей симпатии, перед которыми несостоятельны любые законы и обстоятельства, обращающие счастье одного в причину несчастий для другого. Это возможность идеальная, но она и реальна в то же время, она действительна в силу своей необходимости для людей и в силу их неослабевающей, вечной к ней устремленности. Выход, решение, таким образом, существуют — повесть Пушкина это с очевидностью предполагает. Но с такой же очевидностью и силой в ней показано другое — как недостижимы для живущих людей (таких, каковы они есть) подобное решение и подобный выход.

Отец из притчи незыблем и неуязвим в своем безграничном великодушии. Он как бы равен Богу и, в сущности, символически его замещает. Повесть же, приближаясь к притче, сохраняет при этом земную меру вещей: «субъекты этического выбора» оказываются обыкновенными людьми и наделены обыкновенными возможностями, за границы которых выйти не могут. Каждый из героев движим и поглощен своими чувствами, поглощен и всегда так или иначе отвлечен ими от чувств и прав другого. Желание что-то исправить бессильно перед этим неотменимым противоречием самой жизни, тем более что

его власть над нею подкреплена всей силой общественных аномалий и предрассудков. И наконец, в повести очевидно, что каждый из ее героев по-своему прав, потому что стремления каждого естественны и законны.

Словом, на уровне универсального и вечного конфликт не исчезает, а углубляется. Его неразрешимость приобретает новую силу и новое качество, когда читателю открывается идеал высшей правды, спасительный, но недостижимый для реально существующих людей, и в то же время — при всей своей недостижимости — настоятельно требующий воплощения¹. Социальные противоречия сплетаются в единый узел с «вечными противоречиями сущности», и такое их переплетение обнаруживает подлинную глубину конфликта, подлинный масштаб его многомысленности.

Отношение смыслов становится напряженно-диалогическим: разные возможности сталкиваются как разные правды, друг друга оспаривающие и вместе с тем как бы взывающие друг к другу («нельзя и надо, надо и нельзя»). Напряженность такого отношения можно назвать кричащей; оно входит в сознание читателя как терзающая его проблема, требующая решения и не получающая его. Освободиться, уйти от этой проблемы читательское сознание не может (во всяком случае пока длится его контакт с повестью), а это значит, что оно поставлено перед необходимостью вновь и вновь искать ее решения. Следовательно, возникает ситуация, когда отношения читателя с текстом не завершены и в принципе не могут завершиться.

* * *

Разумеется, внутри рассматриваемых текстов могут быть выявлены и другие реминисценции². Соответствен-

¹ Такое понимание идеала, по-видимому, складывалось первоначально как трагедийное. У Пушкина оно впервые оформляется в «Борисе Годунове». См. об этом: *Непомнящий В.* Поэзия и судьба. М., 1983. С. 224—245.

² См. например, анализ ряда литературных реминисценций в тексте «Станционного смотрителя», предпринятый в монографии Н. Н. Петруниной «Проза Пушкина» (Л., 1987. С. 108—134).

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ПРОЗЕ ПУШКИНА. <i>В. М. Маркович</i>	5
---	---

АРАП ПЕТРА ВЕЛИКОГО

Глава I	51
Глава II	57
Глава III	63
Глава IV	71
Глава V	78
Глава VI	84
Глава VII	90

ПОВЕСТИ ПОКОЙНОГО ИВАНА ПЕТРОВИЧА БЕЛКИНА

От издателя	93
ВЫСТРЕЛ	98
МЕТЕЛЬ	113
ГРОБОВЩИК	128
СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ	137
БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА	151

КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА

Глава I. Сержант гвардии	175
Глава II. Вожатый	184
Глава III. Крепость	194
Глава IV. Поединок	201
Глава V. Любовь	211
Глава VI. Пугачевщина	219
Глава VII. Приступ	231
Глава VIII. Незванный гость	238
Глава IX. Разлука	247
Глава X. Осада города	252
Глава XI. Мятежная слобода	261
Глава XII. Сирота	273
Глава XIII. Арест	280
Глава XIV. Суд	288
ПРИЛОЖЕНИЕ. Пропущенная глава	301