

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

Н. Л. СТЕПАНОВ

ПРОЗА
ПУШКИНА



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
Москва 1962

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
Ю Г. ОКСМАН

ВВЕДЕНИЕ

Проза Пушкина не была в свое время по достоинству оценена не только современниками, но и позднейшей критикой. На ее долю выпало позднее признание, несмотря на то, что роль пушкинской прозы в развитии русской литературы была исключительно велика. Трудно представить себе прозу Гоголя, Лермонтова, Тургенева и даже Л. Толстого и Чехова вне той великой реалистической традиции, зачинателем которой являлся Пушкин.

Высокая оценка пушкинской прозы принадлежала писателям — Гоголю, Тургеневу, Л. Толстому. Белинский, высоко оценив «Капитанскую дочку» и «Дубровского», не успел дать сколько-нибудь подробного разбора этих произведений. В итоговой статье о Пушкине Белинский отмечал «верх мастерства» Пушкина в «Пиковой даме», писал о том, что в «Дубровском» с «ужасающей верностью» изображен «старинный быт русского дворянства», «Капитанскую дочку» считал «„Онегиным“ в прозе»¹. Столь же скупы и высказывания Чернышевского, положительно оценившего «сжатость» пушкинской прозы, но ограничившегося лишь самой общей ее оценкой: «Прочитайте три, четыре страницы «Героя нашего времени», «Капитанской дочки», «Дубровского» — сколько написано на этих страничках! — И место действия, и действующие лица, и несколько начальных сцен, и даже завязка — все поместилось в этой тесной рамке»².

Не будем решать здесь вопрос о причинах недооценки пушкинской прозы современной ему критикой. Ее внимание прежде всего привлекало поэтическое творчество Пушкина. Имело значение и то, что многие прозаические произведения писателя не были закончены и в большинстве своем оставались не известны читателю. «Дубровский» появился в 1841 г.; отрывки и наброски незавершенных

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 577.

² Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 466—467.

повестей впервые были опубликованы лишь в издании сочинений Пушкина, осуществленном П. В. Анненковым в 1855—1857 гг., а ряд планов задуманных и неоконченных произведений стал известен значительно позже.

В дореволюционном литературоведении проза Пушкина также сравнительно мало привлекала внимание исследователей. Отдельные высказывания П. Анненкова, Ап. Григорьева, Н. Страхова не имеют сколько-нибудь существенного значения. Ап. Григорьев пытался истолковать образ Белкина как воплощение «смирения» самого Пушкина, а в Гриневе видел того же Белкина. Точку зрения Ап. Григорьева во многом поддержал Н. Страхов, усмотревший в образе Белкина «наше русское, типовое, наш душевный тип»³. Н. Страхов сделал ряд небезынтересных наблюдений о жанре и стиле «Капитанской дочки», хотя односторонне определил ее как «семейную хронику», противопоставив жанру исторического романа. Взгляды Ап. Григорьева развивал и Ф. М. Достоевский, который в своей речи о Пушкине также настаивал на «белкинском» смирении, якобы провозглашенном поэтом.

Некоторый интерес представляют немногочисленные монографические характеристики пушкинских произведений. А. Скабичевский, например, в работе «Наш исторический роман в его прошлом и настоящем» отмечал «трезвый реализм», «глубину понимания» в исторической прозе Пушкина, противопоставляя «Капитанскую дочку» гоголевскому «Тарасу Бульбе»⁴.

В целом же дореволюционное литературоведение не создало сколько-нибудь убедительной концепции прозы Пушкина. В основном оно развивало идеи Ап. Григорьева и Достоевского о «смирении» Пушкина, о стремлении его к примирению с действительностью, зачеркивая демократический и народный характер его творчества, преуменьшая его реализм. А наиболее реакционные представители официальной науки старались даже внушить читателю мысль о признании им существующего порядка.

Такова монография Н. Черняева о «Капитанской дочке» и его же статьи о «Повестях Белкина»⁵. Исходя из консервативно-охранительных позиций, Н. Черняев тенденциозно пытался представить Пушкина благонамеренным блюстителем патриархальных устоев. Но в характеристике жанра, связей пушкинской прозы с традицией исторического романа Вальтера Скотта, в анализе образов «Капитанской дочки» и ее стиля Н. Черняев сделал ряд заслуживающих внимания наблюдений.

Методологическая беспомощность и эклектика, сочетающиеся со стремлением придать творчеству Пушкина благонамеренный ха-

³ Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. Изд. 2. СПб., 1887, стр. 293.

⁴ А. Скабичевский. Сочинения, т. II. СПб., 1895, стр. 585—588.

⁵ Н. И. Черняев. «Капитанская дочка» Пушкина. М., 1897; его же. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900.

раक्टर, отличали также и работы А. Незеленова и других представителей тогдашней науки. Либерально-буржуазное литературоведение выдвигало на первый план моральные и психологические вопросы. Так, например, основной смысл пушкинской прозы автор обширной монографии о Пушкине В. Сиповский⁶ видел, в частности, в «апофеозе» простых, скромных людей, следуя в этом за Ап. Григорьевым и Н. Страховым.

Известным шагом вперед было появление в 1908 г. в первом томе «Истории русской литературы XIX века» под редакцией Д. Н. Овсяннико-Куликовского очерка Н. О. Лернера «Проза Пушкина», переизданного в 1923 г.

Работа Н. О. Лернера наглядно иллюстрирует состояние дореволюционного пушкиноведения. Наряду с ценными фактическими данными и наблюдениями в ней сказались методологическая беспомощность и эклектизм, отсутствие какой-либо общей концепции. Н. Лернер стремился объяснить особенности пушкинской прозы, то исходя из биографических данных, то путем компаративистских сопоставлений с западноевропейскими «образцами». Следует отметить, что в «прозу Пушкина» Н. Лернер включил и исторические исследования Пушкина («Историю Пугачева»), его публицистику и автобиографические заметки. «Талант исторического беллетриста, — писал Н. Лернер, — соединялся в Пушкине с несомненным призванием и дарованием историка-ученого»⁷. Однако Лернер обошел в работе такие пушкинские произведения в прозе, как «Капитанская дочка», «Дубровский». С равным сочувствием исследователь соглашается с мнениями Каткова и Белинского, Айхенвальда и Ключевского. Решительно противопоставляя прозе Пушкина его поэзию, Лернер видит в прозе «ум», а в поэзии «чувства» и отдает ей предпочтение.

В 1910 г. появился четвертый том сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгерова, включивший прозаические произведения Пушкина и статьи о них М. Гершензона, В. Брюсова, А. Искоза, М. Гофмана, А. Яцимирского и др. Не говоря уже о различии методологических позиций их авторов, эти статьи внесли мало нового в изучение пушкинской прозы, продемонстрировав научное бессилие дореволюционного литературоведения, которое испытало воздействие декадентской, символистской эстетики.

Наглядным примером импрессионистического истолкования Пушкина являлись статьи Ю. Айхенвальда и книга М. О. Гершензона «Мудрость Пушкина» (вышедшая уже после революции, в 1919 г.⁸). В последней утверждался воинствующий принцип идеалистической эстетики — «созерцание проблесков совершенной красоты сквозь земную явь», видение Пушкиным «инога мира». Метод

⁶ В. В. Сиповский. А. С. Пушкин. Жизнь и творчество. СПб., 1907.

⁷ Н. О. Лернер. Проза Пушкина. Изд. 2. Пг., изд-во «Книга», 1923, стр. 53.

⁸ М. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., 1919.

«медленного чтения», рекомендованный Гершензоном, применен им и к анализу «Пиковой дамы», «Станционного смотрителя», «Метели». Так, смысл «Метели» Гершензон объяснял бесовским наваждением, судьбой, «обернувшейся» метелью. Однако в книге М. Гершензона встречаются и меткие отдельные наблюдения, чувствуется понимание художественных особенностей пушкинской прозы, иногда, правда, затемненное субъективно-импрессионистическими домыслами.

Итоги дореволюционного изучения прозы Пушкина весьма малозначительны. Сколько-нибудь обстоятельно не были изучены автографы Пушкина, не было издано даже полного свода всех прозаических текстов.

Попытки идеологического осмысления пушкинской прозы, за исключением отдельных замечаний Белинского и Чернышевского, свидетельствовали или о явном непонимании ее исторического значения, или о тенденциозном искажении ее идейного смысла. Вопрос о реализме пушкинской прозы в лучшем случае ставился лишь робко, понимался как «бытописание», а нередко Пушкин превращался в идеалиста и мистика.

Научное изучение пушкинской прозы началось фактически лишь в советскую эпоху. Естественно, что и здесь далеко не сразу были найдены пути к подлинно марксистскому исследованию. Советскими литературоведами была проделана огромная работа по установлению текстов пушкинской прозы, ее собиранию и комментированию. Работы Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Г. А. Гуковского, А. И. Лежнева, Ю. Г. Оксмана, С. М. Петрова, Б. В. Томашевского, Ю. Н. Тынянова, Д. П. Якубовича и ряда других исследователей много дали для понимания как идейного смысла пушкинских произведений, так и их исторической соотнесенности, художественного своеобразия, особенностей стиля⁹.

Была проделана большая работа и по комментированию и датировке прозы Пушкина, установлению реальных прототипов исторических или литературных источников и реминисценций, раскрытию полемического смысла многих произведений. Комментарии Ю. Г. Оксмана к VII тому Собрания сочинений Пушкина в издательстве «Academia» (вышедшему в 1938 г.) содержат обширный материал для понимания прозы Пушкина как в текстологическом, так и в конкретно-историческом плане. Полный свод всех рукописных вариантов прозаических текстов Пушкина дан в VIII томе (2-й полутом) Полного собрания сочинений Пушкина издательства Академии наук СССР (1949).

⁹ Имеются далеко не полные обзоры критической литературы о прозе Пушкина: А. Эштейн. Проза Пушкина в русской критике («Литературный современник», 1936, № 3, стр. 183 и сл.); Д. П. Якубович. Обзор статей и исследований о прозе Пушкина с 1917 по 1935 г. («Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 1. М.—Л., 1936, стр. 295—318) и «Издания текстов художественной прозы» («Литературное наследство», № 16/18. М., 1934, стр. 1113—1126).

Невозможно, да и нецелесообразно приводить здесь исчерпывающие сведения о работах советских исследователей, посвященных пушкинской прозе. В ряде случаев делались и ошибочные выводы, и попытки вульгарно-социологического истолкования произведений Пушкина и односторонне-формалистического изучения отдельных элементов его стиля. Однако это не меняет основной плодотворной и результативной направленности в развитии пушкиноведения как части всей советской литературоведческой науки. Это ведущее направление в изучении творчества Пушкина пришло к утверждению глубокого историзма и прогрессивности мировоззрения Пушкина, идейной содержательности его прозаических произведений и реализма их художественного метода.

Советское литературоведение раскрыло огромное положительное значение пушкинской прозы для дальнейшего развития русской литературы, показало ее мировое значение. Наконец, многое сделано советскими учеными в изучении стиля и языка прозаических произведений Пушкина.

Не останавливаясь на статьях и работах о Пушкине, в которых бегло говорится и о его прозаических произведениях, следует отметить работы Ю. Н. Тынянова, который в своем очерке «Пушкин» (в сборнике «Архаисты и новаторы») и в статье о «Путешествии в Арзрум» сделал ряд интересных наблюдений над жанром и стилем пушкинской прозы. Самое обращение Пушкина к прозе Ю. Н. Тынянов справедливо поставил в связь с нарастающим его интересом к истории: «Работа над документальным материалом истории, возникновение чисто научных методологических вопросов и сомнений по поводу него, постепенное вовлечение в стих огромных современных материалов, напряженные теоретические изучения — вся эта черновая, подготовительная работа поэта уже к концу 20-х годов склоняет Пушкина к испробованию жанров художественной прозы»¹⁰.

Прозе Пушкина посвящена талантливая монография А. Лежнева «Проза Пушкина» (1937), которая, не претендуя на историко-литературное исследование предмета, дает живую и яркую характеристику стиля пушкинской прозы, ее художественного своеобразия. «Закономерности пушкинского стиля» — такова тема книги. Однако самое понимание «стиля» у Лежнева очень широко — он рассматривает не только словесную ткань пушкинских произведений, но и принципы создания характеров. «Стиль раскрывается не как совокупность формальных признаков, — пишет в предисловии к книге А. Лежнев, — не как гербарий убитых и засушенных приемов, с латинскими и греческими наклейками терминов, а как живое и звучащее целое, как симфония смысла»¹¹.

¹⁰ Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., изд-во «Прибой», 1929, стр. 280.

¹¹ А. Лежнев. Проза Пушкина. Опыт стилового исследования. М., Гослитиздат, 1937, стр. 7.

В своей книге А. Лежнев показывает, как Пушкин стремился к строгой точности и ясности стиля, к созданию языка прозы, являющегося, прежде всего, выражением мысли. Сопоставляя пушкинскую прозу с прозой его предшественников и современников, А. Лежнев наглядно демонстрирует новаторство Пушкина, тот новый реалистический подход к слову, объективность изображения, которые отличали Пушкина от писателей сентиментально-романтического направления. Подробно останавливается автор книги и на принципах изображения характеров, высказывая верную мысль о показе характера в действии: «...психология героев Пушкина отнюдь не примитивна. Ибо недостаточность средств анализа он восполняет необыкновенным разнообразием диалектики действия, раскрывающего характер»¹². А. Лежнев дает и ряд характеристик пушкинских героев (Вырина, Гринева, Пугачева, Германна), также ярко выписанных.

Вопросам исторического осмысления пушкинской прозы, установлению тех источников и материалов, которыми пользовался Пушкин при создании «Истории Пугачева» и «Капитанской дочки», посвящены работы Ю. Г. Оксмана. Статьи и публикации на эти темы, печатавшиеся в специальных изданиях (1933—1957), ныне объединены в его исследования «Пушкин в работе над «Историей Пугачева» и повестью «Капитанская дочка»»¹³. Статьи Ю. Г. Оксмана уточняют политические взгляды Пушкина, показывают, насколько тщательно вникал он в исторические источники, в архивные, мемуарные и фольклорные материалы при создании своих произведений.

Исследования Ю. Г. Оксмана дополняются книгами: Г. Блока «Пушкин в работе над историческими источниками» (М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949), в которой анализируется работа Пушкина над историческими источниками «Истории Пугачева» и «Капитанской дочки», и И. Фейнберга «Незавершенные работы Пушкина» (М., Гослитиздат, 1955, 2-е изд., 1959), посвященной работе Пушкина над «Историей Петра». Хотя обе эти книги и не имеют непосредственного отношения к характеристике Пушкина-художника, но они убедительно показывают огромное значение исторических работ Пушкина, находившихся в тесной связи с его писательскими интересами; близость его метода историка и писателя-художника.

Закономерно была выдвинута рядом советских литературоведов проблема историзма в мировоззрении Пушкина, объясняющая как передовой для своего времени характер его политических взглядов, так и реализм, своеобразие его творческого метода. Большой и принципиальный смысл имела работа Б. В. Томашевского «Историзм Пушкина», доказывающая, что историзм — важнейшая черта пуш-

¹² А. Лежнев. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. М., Гослитиздат, 1937, стр. 304.

¹³ См. сб. статей Ю. Г. Оксмана «От «Капитанской дочки» А. С. Пушкина к «Запискам охотника» И. С. Тургенева», Саратов, 1959.

кинского реализма. «Одной из основных черт пушкинского реализма,— писал Б. Томашевский,— является историзм его творческого мышления. В его реалистических произведениях действительность рассматривается как результат действия исторических сил, и это отражается не только в таких произведениях, как «Медный всадник» или «Капитанская дочка», в которых изображаются явления прошлого или события, связанные с историческим прошлым, но и в произведениях, посвященных явлениям современным, как, например. «Пиковая дама», в которых сама судьба героев определяется действием исторических сил, направляющих судьбы страны»¹⁴. В своей работе Б. Томашевский особо выделяет интерес Пушкина к вопросам революции, к проблеме взаимоотношения дворянства и народа, с особенной остротой поставленным им в «Дубровском» и «Капитанской дочке».

Анализируя идейные позиции Пушкина, Б. Томашевский приходит к выводу: «Пушкин принадлежал к поколению дворянских революционеров, и это наложило свою историческую печать на его взгляды. Все наиболее прогрессивное Пушкин видел в среде передовых людей своего времени, принадлежавших к дворянству»¹⁵. Нам представляется эта точка зрения слишком узкой, чрезмерно социологизирующей взгляды Пушкина. Но самая попытка Б. Томашевского в одной из последних его работ рассматривать творческий метод Пушкина в свете историзма его взглядов, несомненно, очень симптоматична.

Выдвижение в качестве основы мировоззрения и творческого метода Пушкина его историзма является заслугой советских литературоведов. Этим обращением к истории Пушкин отличается от своих предшественников — философов и писателей Просвещения, как на Западе, так и в России.

В статье С. М. Петрова «Проблема историзма в мировоззрении и творчестве Пушкина», опубликованной в 1951 г., указывается на значение проблемы историзма в мировоззрении и творчестве Пушкина: «Пушкин внес в русскую литературу, и следует добавить — не только в русскую, но и первым в мировую литературу,— изображение личности, как порождение определенной исторически развивающейся общественной среды. Это было величайшим завоеванием русского социального реализма»¹⁶. С. Петров показывает, какое большое внимание уделял в своих произведениях Пушкин изображению социальной среды, обстановки, в которой складывались характеры его героев. Эти положения легли и в основу книги С. Петрова «Исторический роман Пушкина» (М., 1953), где рас-

¹⁴ «Ученые записки Ленинградского ун-та», серия филол. наук, вып. 20, 1954, стр. 71.

¹⁵ Там же, стр. 77.

¹⁶ «А. С. Пушкин (1799—1949). Материалы юбилейных торжеств». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 197.

смотрены исторические романы Пушкина («Арап Петра Великого», «Рославлев», «Капитанская дочка»). Книга С. Петрова содержит анализ взглядов Пушкина на историю и исторический роман, раскрывает идейное содержание и направленность пушкинских исторических произведений, дает характеристику образов основных героев. Однако автор недостаточно останавливается на художественных особенностях пушкинской прозы, на своеобразии его реалистического метода.

Особенно много сделано в изучении художественного метода и стиля пушкинской прозы академиком В. Виноградовым. В книге «Стиль Пушкина» он посвящает две главы (VII и VIII) стилю прозы Пушкина — «Стиль повествовательной прозы Пушкина» и «Вольное и широкое изображение характеров в стиле пушкинской художественной прозы»¹⁷. В своих работах В. Виноградов дал углубленный анализ пушкинского стиля, его функциональных различий и особенностей языкового, словесного выражения. Анализ В. Виноградова помогает раскрыть речевую структуру повествования, ее изменение в зависимости от того, является ли оно авторским или ведется от лица рассказчиков. В. Виноградов демонстрирует принципы лексической ясности и точности прозы Пушкина, тенденцию его к простому называнию предметов и действий, отказу от поэтических «украшений» сентиментально-романтического стиля и т. д. В главе, посвященной изображению характеров в пушкинской прозе, показываются стилистические принципы, структура построения характера на материале «Пиковой дамы». Пушкин, по словам исследователя, создал образы необыкновенно емкие, противоречивые и многогранные характеры, данные им в постоянно меняющемся освещении¹⁸. Наблюдения В. Виноградова чрезвычайно конкретны и раскрывают специфику пушкинского стиля. Однако он отказывается признать его полностью реалистическим, неоднократно упоминая о «реалистическом символизме» прозы Пушкина и ограничивая свой анализ в основном стилем «Пиковой дамы».

В своей новой книге «О языке художественной литературы» В. Виноградов вновь возвращается к проблемам пушкинского стиля, в частности, давая в главе «О связи процессов развития литературного языка и стилей художественной литературы» характеристику стиля «Капитанской дочки». Анализируя стиль исторической прозы Пушкина, В. Виноградов подчеркивает, что Пушкину был глубоко чужд принцип натуралистического копирования и археологической реставрации языка эпохи. Метод художественного воспроизведения действительности, говорит Виноградов, у Пушкина свободен от малейших признаков не только натуралистической реставрации, но и романтической идеализации: «Действительность должна

¹⁷ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941.

¹⁸ См. также статью В. Виноградова «Стиль «Пиковой дамы»» («Пушкин. Временник...», вып. 2. М.—Л., 1936).

рисоваться в свете ее культурного стиля, в свете ее собственных норм, вкусов и оценок, в свете ее речевой семантики»¹⁹.

Вопросу об отношении прозы Пушкина к предшествующей русской традиции XVIII века посвящена работа Д. Д. Благого «Пушкин и русская литература XVIII века». Проследивая связи прозы Пушкина с прозой писателей XVIII века — Фонвизина, Радищева, Карамзина, Д. Д. Благой отмечает ее новаторское значение, ее принципиальное отличие от односторонней карикатурной гиперболичности сатирического направления, а также и от субъективизма и стилистической орнаментальности карамзинской прозы²⁰.

«Повестям Белкина» посвящена книга А. Гукасовой, вышедшая в 1949 г.²¹ А. Гукасова скрупулезно учла всю литературу о «Повестях Белкина», но не смогла, однако, сделать из нее каких-либо выводов, оказавшись в плену мелких эмпирических наблюдений. Попытки ее сопоставить пушкинские повести с повестями его современников, в частности, таких третьеразрядных писателей, как Булгарин или Карлгоф, оказались малопродуктивными, так как, вольно или невольно поставив произведения Пушкина в один ряд с их бездарными, ремесленными изделиями, А. Гукасова затушевывала тем самым новаторский и реалистический характер пушкинской прозы.

В противовес эмпирически-описательному подходу к прозе Пушкина, сказавшемуся в ряде работ советских пушкинистов (у Д. П. Якубовича, А. Г. Гукасовой и ряда других), общую концепцию творчества Пушкина наметил Г. А. Гуковский в книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля», в которой проблема историзма Пушкина изучается в плане его творческого метода, особенностей его реалистического стиля. Значительное место в книге уделено анализу художественного метода таких произведений, как «Пиковая дама», «Кирджали», «Капитанская дочка». Г. Гуковский раскрывает понятие историзма Пушкина как основу его художественного мышления и видит принципиальное значение перехода Пушкина к прозе в утверждении «реалистической системы» в «художественном сознании Пушкина», в преодолении им принципов романтизма. Стремление объяснить личность условиями среды, истолкование ее путем воссоздания причин ее формирования и бытия и, наконец, показ типического и составляют основные принципы реализма, и в том числе реализма Пушкина²². Именно эти условия и были осуществлены в пушкинской прозе, и на их основе Гуковский анализирует

¹⁹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 582.

²⁰ Сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», М., Изд-во АН СССР, 1941. Перепечатано в кн.: Д. Благой. Литература и действительность. М., Гослитиздат, 1959.

²¹ А. Г. Гукасова. «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М., 1949.

²² Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 332—334.

стиль «Пиковой дамы» и «Капитанской дочки». Самое понятие стиля у Гуковского отождествлено с понятием метода. Наблюдения над стилем Пушкина поэтому расширяются до характеристики персонажей его произведений, включают идейное начало. Гуковский стремится показать единство стиля и мировоззрения писателя. Однако в ряде случаев это стремление объяснить идеологическую обусловленность стиля Пушкина социальными факторами приводит исследователя к слишком прямолинейной социологизации.

Характеристика пушкинской прозы дана и в книгах Б. Мейлаха «А. С. Пушкин. Очерк жизни и творчества» (М.—Л., 1945) и «Пушкин и его эпоха» (М., 1958). Если в первой из этих книг, являющейся популярным очерком жизни и творчества, о прозе Пушкина говорится очень бегло, то во второй книге в главе «Проблема современного героя» Б. Мейлах вплотную подходит к этой важной проблеме прозы Пушкина.

За последнее время наблюдается особый интерес к вопросам мастерства Пушкина, к изучению художественных особенностей его произведений. Такие книги, как «Мастерство Пушкина» Д. Д. Благого (М., 1955) и «Мастерство Пушкина» А. Л. Слонимского (М., 1959), затрагивают и вопросы художественных особенностей пушкинской прозы. Но сама по себе проблема мастерства — художественного совершенства еще не решает ни вопроса о реализме художественного метода писателя, ни вопросов жанра, сюжета, стиля, хотя и обязательно их затрагивает.

Значительное место анализу художественных особенностей пушкинской прозы уделено в книге Д. Д. Благого «Мастерство Пушкина». В ней прежде всего рассматриваются композиционное мастерство Пушкина, принципы художественной архитектоники таких повестей, как «Выстрел» и «Станционный смотритель», «Капитанская дочка». Сочетая анализ композиционного мастерства Пушкина с рассмотрением идейного замысла произведения, Д. Д. Благой демонстрирует единство содержания и формы, гармоническую целостность пушкинских повестей. Как основную особенность их построения Д. Благой выделяет постоянное стремление Пушкина к устранению всего лишнего, ненужных подробностей, необязательных деталей, максимальное сжатие фабулы и в то же время тесное взаимодействие сюжетного построения с развитием идейного замысла.

В книге Д. Благого особенно большое внимание уделено художественной организованности, гармоничности прозы Пушкина, которую он неоднократно сравнивает с музыкальным произведением, видя в ней начала гармонии и композиции, свойственные музыке.

Изучению художественных особенностей пушкинской прозы посвящена книга В. Шкловского «Заметки о прозе Пушкина» (М., 1937), в которой имеется ряд тонких и оригинальных наблюдений. Вопросы жанра, значение эпиграфов в «Капитанской дочке», метод описания у Пушкина — все это хотя и частные, но существенные вопросы, помогающие уяснить художественное своеобразие пушкин-

ской прозы. Эти наблюдения объединены и расширены в книге В. Шкловского «Заметки о прозе русских классиков» (М., 1953, 2-е изд.—1957).

Художественному своеобразию прозы Пушкина посвящен и раздел в книге А. Л. Слонимского «Мастерство Пушкина» (М., 1959), носящий многообещающее заглавие — «Законы пушкинской прозы». А. Л. Слонимский останавливается здесь на характеристике стиля «Повестей Белкина», «Дубровского», «Пиковой дамы». Но интересные наблюдения его слишком разрознены и имеют частный характер, отнюдь не устанавливая «законы» пушкинской прозы.

Ряд существенных соображений о жанре и стиле пушкинских прозаических фрагментов («Гости съезжались на дачу...», «Роман в письмах» и др.) содержится в книге А. В. Чичерина «Возникновение романа-эпопеи» (М., 1958). А. В. Чичерин рассматривает прозаические отрывки и наброски Пушкина как попытки создания современного романа, романа о распаде моральных и социальных связей современного общества, приводящие Пушкина к широкому замыслу социального романа «Русский Пелам», который так и не был им осуществлен.

Немало было сделано советским литературоведением и для уяснения мирового значения Пушкина и, в частности, его прозы, ее связей с развитием реализма в европейских литературах. В работах М. П. Алексеева²³, В. М. Жирмунского²⁴, Д. Д. Благого («Мировое значение Пушкина»)²⁵ широко поставлен вопрос о связях творчества Пушкина с творчеством западноевропейских писателей. Советское литературоведение решительно преодолело односторонность и бесплодность компаративистского сопоставления отдельных ситуаций, сюжетных или идейных мотивов, показав творческую самостоятельность Пушкина и в то же время глубокое освоение им лучших достижений мировой культуры. Как верно определил Д. Д. Благой: «Пушкин сделал русскую художественную литературу подлинно великой, национальной, а тем самым и мировой литературой, дал возможность последующим нашим писателям стать величайшими литературными деятелями национального и мирового значения»²⁶.

Поставлен вопрос и о значении прозы Пушкина для дальнейшего развития русской литературы. В статье У. Р. Фохта «Проза Пушкина в развитии русской литературы»²⁷ показана связь пушкинской прозы с прозой Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Тургенева, Гончарова. У. Фохт говорит не об отдельных реминисценциях

²³ М. П. Алексеев. Пушкин на Западе. «Пушкин. Временник...», вып. 3. М.—Л., 1937, стр. 104—151.

²⁴ В. М. Жирмунский. Пушкин и западные литературы. «Пушкин. Временник...», вып. 3. М.—Л., 1937, стр. 66—103.

²⁵ Д. Д. Благой. Мировое значение А. С. Пушкина. В сб. «А. С. Пушкин (1799—1949). Материалы юбилейных торжеств».

²⁶ Там же, стр. 36.

²⁷ См. сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы».

и тематических или сюжетных переключках, а об идейном воздействии Пушкина, о роли его художественного метода в последующем развитии русской прозы.

Работа советских литературоведов по изучению творчества Пушкина в целом и его прозы в частности принесла существенные результаты. Много сделано для установления места и роли Пушкина в развитии русской и мировой литературы, творчество его рассматривается в историческом значении. Давно отпала тенденциозная легенда о «смирении» Пушкина как основе его мировоззрения, так же как и вульгарно-социологические «теории» об его «сервилизме» и классовой ограниченности. Трудно себе представить, чтобы Пушкина кто-либо мог теперь посчитать мистиком или объявить апологетом «смирения», отказать его прозе в реализме. В этом бесспорная заслуга советского литературоведения. Но заслуга его не только в негативном «очищении» творчества Пушкина от накопившихся предрассудков. Советское литературоведение заставило по-новому оценить прогрессивный и гуманный характер мировоззрения Пушкина, его неустанную борьбу с самодержавно-крепостническим режимом, подлинный демократизм его устремлений. Не менее существенна и разработка вопросов художественного метода и стиля прозы Пушкина. Исследования советских литературоведов во многом раскрыли глубину реализма Пушкина, изумительное совершенство его художественного мастерства, внутреннее богатство его скупой и ясной прозы.

Обращаясь вновь к этой теме, автор данной книги видел свою задачу не только в суммировании и обобщении уже найденного, но, прежде всего, в постановке тех проблем и вопросов, которые не были решены предшествующими исследователями или были ими недостаточно освещены. Вместе с тем разработанность отдельных вопросов позволяла не останавливаться на многом уже известном и общепризнанном.

Основная цель книги о прозе Пушкина — показать своеобразие художественного метода Пушкина-прозаика, особенности его реализма. Проза Пушкина рассматривается в ее историческом аспекте и развитии, в тесном соотношении с творчеством его великих современников на Западе. Не претендуя на охват всего материала и решение всех возникающих вопросов, исследование сосредоточено вокруг следующих тем: проблемы прозаических жанров у Пушкина, принципов изображения характеров, вопросов сюжета, композиции и манеры повествования.

Работа над этой книгой проходила в коллективе сотрудников Сектора русской литературы ИМЛИ АН СССР, которым автор приносит глубокую благодарность за товарищескую помощь.



Глава первая

НА ПУТЯХ РЕАЛИЗМА

1

Проза Пушкина неизменно сохраняет не только свое историческое место в развитии русской литературы, но и значение образца, своего рода художественного эталона, к которому со столь глубоким вниманием и восхищением обращались Гоголь и Лермонтов, Тургенев и Достоевский, Лев Толстой и Чехов.

Л. Толстой, неоднократно перечитывавший пушкинские «Повести Белкина», считал их непревзойденным образцом словесного мастерства, призывал учиться у Пушкина. «...Тем удивителен Пушкин,— говорил Л. Толстой,— что в нем нельзя ни одного слова заменить. И не только нельзя слова отнять, но и прибавить нельзя. Лучшее не может быть, чем он сказал»¹.

Высокую оценку прозаическим произведениям Пушкина дал Достоевский. «Явиться с *Арапом Петра Великого* и с *Белкиным*,— писал он в 1870 г. Н. Страхову,— значит решительно появиться с гениальным *новым словом*, которого до тех пор совершенно не было нигде и никогда сказано»².

Достоевский имел в виду не только жанровое новаторство Пушкина, но то «новое слово», те идеи и художественные образы, которые дала пушкинская проза.

Пушкин явился основоположником художественной прозы XIX века. До него русская проза за немногими исключениями (Карамзин) оставалась чаще всего прозой деловой или публицистической. В XVIII веке возникла сатирическая проза Новикова, Фонвизина, Крылова. Но проза как искусство изображения самых разнообразных явлений действительности, как искусство раскрытия

¹ Записано С. А. Стахович.— «Толстой и о Толстом». М., 1924, стр. 64.

² Ф. М. Достоевский. Письма, т. II. М.—Л., Гослитиздат, 1930, стр. 260.

характеров, создания типических образов сложилась в полной мере лишь у Пушкина.

Уже в «Арапе Петра Великого», этом первом прозаическом произведении Пушкина, были заложены те основные черты пушкинского мировоззрения и художественного метода, которые развивались и в дальнейшем во всей его деятельности прозаика.

Пушкин-прозаик занимал свое, особое место в развитии всей европейской литературы. Смело вбирая ее достижения, Пушкин настойчиво шел своим путем, утверждая принципы реализма. Художественная манера Пушкина, способ изображения им действительности во многом были отличны от его современников — В. Скотта, Бальзака, Стендаля, Гюго. Дело, конечно, не только в предельной экономии, лапидарности прозы Пушкина (хотя и это является существенной отличительной чертой его как художника), но прежде всего в историзме мышления, точности социального анализа, умении с удивительной ясностью передать особенности характера человека, связи его со средой, а главное, в той гуманной направленности, которая стала знаменем русской литературы XIX века.

В 20—30-е годы XIX в. перед всей западноевропейской литературой стояли общие задачи, вызванные глубоким кризисом европейской культуры, сменой феодальных отношений капиталистическими. Завоевания Великой французской революции и подъем национально-освободительного движения народов Европы уступили место реставрации королевских тронов, наступлению реакции и власти безжалостного чистогана. Вера в переустройство общества путем перевоспитания его философами, питавшая надежды людей века Просвещения, была окончательно подорвана. «Царство разума потерпело крушение...», — писал Ф. Энгельс в «Анти-Дюринге», — возникшие вслед за „победой разума“ политические и общественные учреждения оказались самой злой, самой отрезвляющей карикатурой на блестящие обещания философов XVIII века»³. Нужно было иметь большое мужество и глубокую веру в торжество разумного начала, чтобы не поддаться пессимизму и сохранить завоевания эпохи Просвещения, революционный пафос очистительных бурь, еще недавно пронесшихся над миром. Эту веру в разум, этот пафос свободомыслия Пушкин пронес через все свое творчество.

Пушкин, а вслед за ним и другие русские писатели XIX века выдвинули на первое место человека, его доброе начало. Гуманный, жизнеутверждающий характер творчества Пушкина, его обращенность к будущему Герцен справедливо противопоставил пессимизму и духовной опустошенности западноевропейской литературы.

Говоря о всеобщем оцепенении, наступившем после 14 декабря 1825 г., Герцен писал: «Только звонкая и широкая песнь Пушкина раздавалась в долинах рабства и мучений; эта песнь продолжала эпоху прошлую, наполнила своими мужественными звуками настоя-

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XIV, стр. 259—260.

щее и посылала свой голос в далекое будущее. Поэзия Пушкина была залогом и утешением»⁴. Это оптимистическое начало пушкинского творчества объясняется тем, что оно непосредственно было связано с революционным движением декабристов. Как указывалось критикой, идейный духовный склад лучших представителей поколения дворянских революционеров 20-х годов, перейдя из жизни в творчество Пушкина, гармонически воссоединился с внутренним миром самого поэта. Однако нельзя согласиться с теми исследователями, которые ограничивают формирование мировоззрения Пушкина и реализма его художественного метода лишь эпохой декабризма, временем до 1825 года. Ведь наиболее ответственный и важный этап в идейном и творческом становлении писателя приходится на вторую половину 20-х и 30-е годы, на время, последовавшее за разгромом декабристов⁵.

Именно после 1825 года Пушкин переходит на позиции реализма, пишет (или завершает) такие основные свои произведения, как «Евгений Онегин», «Медный всадник», «Капитанская дочка», знаменующие высшую ступень его творчества. В это последнее десятилетие жизни писателя формируется историзм его мировоззрения, преодолевается романтическое восприятие истории, присущее декабристам. Именно в 30-е годы Пушкин глубоко анализирует процесс общественного развития и осуждает как феодально-крепостнический режим в России, так и хищнические тенденции буржуазного общества, складывающегося на Западе.

Пушкин не был сторонником крестьянской революции, рассматривая просвещение и постепенное распространение демократических начал как основной путь, которым должна идти Россия. В «Путешествии из Москвы в Петербург», он, полемизируя с Радищевым, с его «Путешествием из Петербурга в Москву», писал, что «...должны еще произойти великие перемены; но не должно торопить времени. и без того уже довольно деятельного. Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества...» (VII, 291—292)⁶. Это — мысль Пушкина, независимо от того, вложена ли она, как в данном случае, в уста «путешественника» или высказана в «Капитанской дочке» Гриневым: «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 жестокосер-

⁴ А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30 томах, т. VII. М., 1956, стр. 214—215.

⁵ Д. Благой, Поэзия действительности, М., 1961, стр. 53 и сл.

⁶ Все цитаты из художественных произведений, статей и писем Пушкина приводятся по изданию: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, под ред. Б. В. Томашевского. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956—1958. Том — римскими цифрами, страница — арабскими указываются в скобках после каждой цитаты, кроме случаев, особо оговоренных.

дые, коим чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка» (VI, 556).

Пушкин не умаляет значения революционного действия, оправдывает его, понимает неизбежность исторических потрясений, но в то же время он трезво оценивает ограниченность и бесперспективность стихийного бунта, противопоставляет ему исторически закономерные условия развития общества. Пушкин сумел понять основной недостаток политической программы декабристов, их оторванность от масс, которая привела декабристов к поражению на Сенатской площади. Он не примирился с самодержавно-крепостнической реакцией, возглавлявшейся Николаем I, не пришел к политическому индифферентизму, охватившему на известный период прогрессивные круги в России. Он не возлагал надежд и на революционность буржуазии, хотя и признавал историческую прогрессивность капиталистического развития. Перед ним встала основная проблема будущего — проблема народа, его основополагающей роли в жизни нации.

Впервые возникшая в «Борисе Годунове», в самый канун декабристского восстания, эта проблема заняла доминирующее место во всем творчестве последнего десятилетия жизни Пушкина. «Медный всадник», «Дубровский», «Капитанская дочка», «История Пугачева», «Сцены из рыцарских времен», «Памятник» — в той или иной мере ставили проблему народа, его роли в историческом процессе. Этим и объяснялось преодоление Пушкиным ограниченности субъективно-романтического понимания истории декабристами. В то же время ему глубоко чужд и пессимистический релятивизм буржуазной идеологии, отрицавшей и не принимавшей роль народа Герцен в работе «О развитии революционных идей в России» противопоставил оптимизм Пушкина романтической «всемирной скорби» Байрона: «К концу своего жизненного пути Пушкин и Байрон совершенно отдаляются друг от друга, и по весьма простой причине: Байрон был до глубины души англичанин, а Пушкин — до глубины души русский, — русский петербургского периода (т. е. эпохи после 1825 года). Ему были ведомы все страдания цивилизованного человека, но он обладал верой в будущее, которой человек Запада уже лишился». Герцен подчеркивает здесь переход Пушкина к историзму, к объективному, а не субъективному пониманию действительности, говоря, что «Пушкин... погружается в изучение русской истории, собирает материалы для исследования о Пугачеве, создает историческую драму „Борис Годунов“, — он обладает инстинктивной верой в будущность России...»⁷

Немецкий критик К. А. Фарнгаген фон Энзе писал вскоре после смерти Пушкина, что Пушкин «самостоятельный поэт», «свободный повелитель», который учел все то, что сделано было в европейской литературе Гете, Байроном и другими великими творцами.

⁷ А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30 томах, т. VII, стр. 202—203.

В то же время он глубоко отличен от них своим оптимизмом, своим пониманием жизни, «воодушевляющей живительной силой своего творчества». Выражением этого оптимистического начала в творчестве Пушкина являются и его художественные принципы: «везде быстрая краткость, свежие и сжатые картины, яркие блески ума, резкие обороты. У редкого поэта встречается менее следов изысканности, отступлений к любви, бесполезных распространений; его естественность довольствуется самым простым словом, быстро схватывает и оставляет каждый предмет, его пылкое воображение исполнено искренности и величия...»⁸

С творчеством Пушкина связано начало реализма в русской литературе. «Реальность, изображение предметов, событий, чувств и мыслей такими, каковы они есть,— указывает Д. Д. Благой,— притом изображение в высшей степени поэтическое,— вот то новое, небывалое, что нес европейской литературе «Евгений Онегин» Пушкина. Если Байрона мы можем назвать крупнейшим и влиятельнейшим представителем европейского революционного романтизма первой четверти XIX века, то Пушкин, начиная с «Евгения Онегина», стал величайшим — также в общеевропейском масштабе — поэтом действительности, то есть писателем-художником, который, как, может быть, никто до него, ни после него, умел в такой степени сочетать правду в изображении действительности с такой исключительной поэтичностью выражения, с такой несравненной и подлинной красотой»⁹.

«Поэт действительности», как назвал Пушкина Белинский, он сказал новое слово в развитии всей мировой литературы, не говоря уже о русской литературе, для которой он, по словам Горького, явился «началом всех начал».

Представляется не столь существенным полемизировать по вопросу о генезисе пушкинского реализма или о том, с какого момента считать Пушкина реалистом. Будем ли мы придерживаться точки зрения тех исследователей, которые считают творчество Пушкина своего рода синтезом классицизма и романтизма (а некоторые добавляют сюда еще античность), или будем считать, что Пушкин получил свой реалистический метод из «недр» романтизма, или, наоборот, считать пушкинский реализм новым этапом «просветительского реализма» европейской литературы XVIII века,— это не объяснит индивидуального своеобразия реализма Пушкина, так как он являлся качественно отличным от тех явлений, которые его подготовили.

Г. А. Гуковский, полагавший, что реализм Пушкина с особенной полнотой проявился в его прозе, видел основной принцип этого реализма в историзме, в понимании личности человека, в ее соотносен-

⁸ Первоначально было напечатано в «Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik», а в переводе в «Сыне отечества» (1839, т. VII, отд. Критика, стр. 9).

⁹ Д. Благой. Литература и действительность. М., 1959, стр. 111.

ности со средой: «Критический реализм,— писал он,— в отличие от романтизма начала XIX века, только *изобразившего* или *воссоздававшего* образ человеческой личности, стремился объяснить эту личность, истолковать ее путем воссоздания *причин* ее формирования и бытия именно в таком, а не ином виде. Этими причинами оказывалась историко-социальная *среда*, породившая и воспитавшая личность и оказывающая свое воздействие на нее в дальнейшем ее развитии»¹⁰.

Близок к этому положению и В. В. Виноградов, указывавший, что в творчестве Пушкина «культивируется принцип объективно-исторического соответствия стиля изображаемому миру действительности. Новые глубокие художественные горизонты открывает историзм как метод мышления и литературного изображения. В укреплении и развитии складывающейся новой системы художественного изображения огромную роль сыграло творчество Пушкина, особенно с конца 20-х годов XIX века. Историческая действительность, по Пушкину, должна изображаться в свете ее культурного стиля, в свете ее собственных социальных, в том числе и речевых, норм, вкусов и оценок. Так в творчестве Пушкина заложены были общие основы «реализма» как системы словесного искусства и даны такие образцы нового метода, как «Капитанская дочка» и «Пиковая дама»¹¹. С этим полностью следует согласиться, отказавшись лишь от помещения слова «реализм» в кавычках и дополнив перечень произведений, приводимых В. Виноградовым, «Евгением Онегиным» и «Станционным смотрителем», в которых черты нового метода сказались с не меньшей силой и определенностью. В сущности почти вся проза Пушкина 30-х годов создается на основе реализма и историзма как его важнейшего условия.

Задачи реального и широкого изображения социальной жизни, ее исторической закономерности, раскрытия характеров в их обусловленности средой стояли перед всей европейской литературой, перед В. Скоттом и Бальзаком, Стендалем и Манцони, Пушкиным и другими их современниками. Но эти задачи Пушкин решал самостоятельно, опираясь на опыт русской действительности.

Тридцатые годы проходят у Пушкина под знаком усиленной работы над прозой. Можно с полной уверенностью сказать, что если бы не ранняя трагическая гибель писателя, то в области прозы Пушкин создал бы еще много произведений большого размаха и значения. Обилие неосуществленных планов и незавершенных прозаических набросков наглядно свидетельствует, насколько интенсивно работал Пушкин, сколь разнообразны были его замыслы и широки намечаемые перспективы.

¹⁰ Г. А. Г у к о в с к и й. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 333.

¹¹ В. В. В и н о г р а д о в. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 473.

Слово «реализм» на рубеже 30-х годов еще не было названо. Пушкин в «Евгении Онегине», в прозе и лирике 30-х годов выступил, как родоначальник реализма XIX века в русской литературе. Он не только умножил и углубил реалистические тенденции, которые шли от XVIII века, от Фонвизина, Новикова, Крылова, но и создал новый, качественно отличный от дидактического «просветительского реализма» реалистический метод, вобравший достижения мировой литературы.

Прозу Пушкина следует рассматривать в ее соотносении с развитием западноевропейской прозы, во многом подсказавшей ему направление творческих поисков, хотя Пушкин отнюдь не был покорным учеником своих предшественников или современников. При жизни Пушкина появляются романы Вальтера Скотта и Стендаля. «Повести Белкина» и «Пиковая дама» выходят почти одновременно со «Сценами из частной жизни» Бальзака и новеллами Мериме.

2

Вопрос художественного жанра неотделим от вопросов историко-литературной традиции. Ведь самый выбор определенного жанра писателем диктуется всем тем опытом, всей традицией, которые дают возможность как усвоения ранее осуществленного, так и дальнейшего движения. Конечно, не следует представлять себе развитие какого-либо жанра (как и всего литературного процесса) наподобие некоего количественного, арифметического накопления качеств и признаков, переходящих от одного писателя к другому.

Каждый писатель создает свое, новое произведение, отличающееся от предшествующих как по своему идейному содержанию, так и по своим художественным средствам. Но, создавая новое, он в то же время учитывает и использует «старое», уже ранее достигнутое.

В поисках жанра, давшего бы возможность полнее осуществить правдивый показ действительности, Пушкин лишь в очень малой степени мог ориентироваться на национальную традицию. Русская проза XVIII века редко подымалась до создания значительных художественных произведений и знала весьма ограниченное количество прозаических жанров. Сатирические очерки и фельетоны журналистики XVIII века (Новиков, Фонвизин, Крылов), нравоописательный роман (Чулков, Нарезный) и чувствительная повесть (Карамзин и его последователи) — вот жанры, которые известны были в литературе начала XIX века. В основном русская проза XVIII века имела дидактический, просветительский характер, рассматривала явления действительности сквозь призму их морального преломления. Поэтому и изображение человека было ограничено условной дидактической схемой, внешними гротескными чертами. Герои нравоописательных романов и очерков являлись условными масками, олицетворявшими положительные или (в основном) отрицательные моральные качества.

В литературе XVIII века Пушкин выделял сатирическое направление, наиболее полно и самобытно проявившееся в прозе Новикова, Фонвизина и Крылова. Мы почти не имеем прямых оценок Пушкиным произведений этих писателей. Но несомненно, что Пушкин разделял мнение И. Киреевского, сочувственно приводимое им в отзыве на его «Обозрение русской словесности 1829 года» в альманахе «Денница», где высоко оценивалась просветительская деятельность Новикова. Пушкин подчеркивал национальную самобытность творчества «из перерусских русского» Фонвизина. По ознакомлении с неизданным фонвизинским «Разговором у княгини Халдиной» Пушкин писал: «...Пожалеешь невольно, что не Фонвизину досталось изображать новейшие наши нравы» (VII, 107).

Сатирическая традиция русской прозы XVIII века сказалась в творчестве Пушкина прежде всего в «Истории села Горюхина». Пушкин здесь в известной мере использовал ту лукаво-простодушную манеру повествования, которая столь характерна для «Писем к Фалалею», помещенных в «Живописце», или для «Речи в память моему дедушке» Крылова. Да и самые картины деревенских нравов, рисуемые в «Истории села Горюхина», кое в чем перекликаются с аналогичными картинами сатирической журналистики, впервые правдиво показавшей угнетение крепостного крестьянства помещиками.

В то же время «История села Горюхина» во многом отлична от сатиры XVIII века. Она проникнута той тонкой иронией, тем едким пародийным юмором, которые неизмеримо усложняют традиционные художественные и жанровые принципы сатиры. Как отмечает Д. Д. Благой, «...сатирические писатели XVIII века работали в основном классицистическим методом, механически расщепляя создаваемые ими образы на «злонравных» и «резонеров». Пушкин далеко не всегда чужд был в своем творчестве сатиры, но свои и сатирически окрашенные образы он создавал методом художника-реалиста»¹², избегаая карикатурных преувеличений и дидактики.

В центре произведений Пушкина — раскрытие характеров сложных социальных и психологических отношений между людьми, что в корне отлично от статических, односторонних образов сатирической литературы XVIII века. Дидактический, просветительский «реализм» показывал лишь массовидное, общее, отвлеченное в его застывшей форме, тогда как Пушкин впервые в русской литературе создал типические характеры в их индивидуальном выражении, окончательно отказавшись от наивной дидактики, поучения.

Помимо сатирической традиции, говоря о русской прозе конца XVIII века, должны быть названы два имени — Карамзина и Радищева. Их роль в развитии русской литературы особенно велика. Радищев своим «Путешествием из Петербурга в Москву» показал

¹² Сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 161.

высокий образец художественной публицистики, приблизился к реалистическому изображению действительности. Он не только сумел передать полные жизненной правды картины современной действительности, но и осмыслить исторический процесс, показать отдельные звенья жизни в их обусловленности всем самодержавно-крепостническим порядком. Однако реалистическое начало в «Путешествии» Радищева еще не получило своего завершения. Показывая типические картины социальной жизни, Радищев не смог создать индивидуализированных образов. Персонажи его «Путешествия» намечены лишь общими чертами, лишены характеров.

Во многом иным путем пошел Карамзин, открывший в русской прозе изображение эмоциональной сферы человека. Хотя в произведениях Карамзина социальные конфликты нарочито приглушены («Бедная Лиза», «Юлия»), сведены прежде всего к столкновению чувств, но в раскрытии чувств человека Карамзин сделал решающий шаг. Он утверждает право на изображение внутреннего мира личности. В этом отношении его учителем был Руссо. В произведениях Карамзина впервые в русской прозе возник пейзаж, в функции эмоционального подтекста. Карамзин явился создателем лирического стиля орнаментальной прозы, ориентированной на стиховую культуру сентиментализма.

Пушкин, признавая выдающуюся роль Карамзина в создании русской прозы, тем не менее не смог принять его художественный метод. Субъективно-эмоциональное начало поэтической системы Карамзина, перифрастичность и ритмико-синтаксическая структура ее, сближающаяся со стихом,— все это оказалось чуждым Пушкину в его поисках путей к прозе. В заметках 1822 года, размышляя о судьбах русской литературы, Пушкин, задавая вопрос: «чья проза лучшая в нашей литературе?»,— отвечал: *Карамзина*. Однако он тут же счел нужным оговориться: «Это еще похвала не большая...» (VII, 16).

Не следует, однако, недооценивать значение Карамзина, который на рубеже XVIII и XIX вв. создал образцы русской художественной прозы. Повесть как самостоятельный жанр в отличие от сатирического очерка или фельетона впервые появляется у Карамзина («Бедная Лиза», «Остров Борнгольм», «Юлия» и др.).

Карамзин наивен и моралистически дидактичен даже по сравнению с ранними прозаическими набросками Пушкина. Повесть «Юлия» основана на изображении малоестественных, эмоционально преувеличенных переживаний героини. Карамзин передает сферу чувств, но не показывает характеров, тогда как в пушкинских повестях (вернее, в черновых набросках 1828—1830 гг.) уже намечен своеобразный и своеобразный характер женщины, бросающей вызов лицемерию светского общества.

Для Карамзина и его последователей основное в образе — выражение субъективного авторского отношения. Автор и герой в идеале совпадают, мироощущением автора наделяется и герой. Это не

исключает в конечном итоге проявления типического начала: Лиза и Эраст в повести Карамзина «Бедная Лиза» не только субъективная авторская эманация, но и выражение определенных социально-типических явлений. Однако сами герои показаны не в их типическом объективном качестве, а в авторском отношении. Бедная Лиза — не типический образ реальной крестьянской девушки, а условное авторское представление о ней. Точно так же и Эраст показан не как реальный характер молодого человека, а как моралистическое обобщение (хотя в нем имеются и реальные черты). Карамзину не удалось преодолеть условности, односторонности в изображении характеров, показать их внутреннюю противоречивость. В его прозе моралистический принцип также торжествует.

Ядовитую характеристику этой сентиментальной, псевдоромантической литературы дал в 1833 г. не кто иной, как А. Бестужев-Марлинский в статье «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем»: «Тогда Коцебу и Жанлис уже начали вводить в моду ложную чувствительность, аханье над пустяками, слезы участия для слабостей любви, именно для слабостей, — огня страстей, яду страстей они не знали. Карамзин привез из-за границы полный запас сердечности, и его «Бедная Лиза», его чувствительное путешествие, в котором он так неудачно подражал Стерну, вскружили всем головы. Все завздохали до обморока; все кинулись ронять алмазные слезы на ландыши, над горшком палевого молока, топиться в луже»¹³.

Пушкинской прозе глубоко чужда морализация, дидактическая в сатирической прозе XVIII века и чувствительная у Карамзина и его последователей. Этим объясняется отрицательное отношение Пушкина к чувствительно-идиллической литературе 20-х годов, к Карамзину-прозаику и в особенности к его многочисленным эпигонам вроде Шаликова. В 1824 г. в письме к А. А. Бестужеву Пушкин насмешливо замечал по поводу Корниловича, помещившего в «Полярной звезде на 1824 год» статью «Об увеселении Российского двора при Петре I» в виде письма к баронессе А. Е. А., завершавшегося обращением в духе чувствительных резиньяций. «Корнилович славный малый, — пишет Пушкин, — и много обещает — но зачем пишет он для снисходительного внимания милостивой государыни NN и ожидает ободрительной улыбки прекрасного пола для продолжения любопытных своих трудов? Все это старо, не нужно и слишком уже пахнет шаликовскою невинностью» (X, 81—82). Здесь существенно отметить не оценку очерка Корниловича, в основном понравившегося Пушкину, а его резко отрицательное и насмешливое отношение к «шаликовской невинности», к давно потерявшему свое значение сентиментализму, с его наивной чувствительностью и сентиментальными словесными штампами. В прозе (в «Ба-

¹³ А. А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1958, стр. 589.

рышне-крестьянке» и др.) Пушкин если и обращается к излюбленным сентименталистами чувствительным ситуациям или словесным поэтическим штампам, то пародируя их.

Особый интерес представляет отношение Пушкина к Радищеву. Скупая и точная пушкинская проза с ее сюжетной организованностью, с объективно развивающимся повествованием во многом далека от патетического монолога Радищева, от тяжеловесной архаики его словесных конструкций. Но есть произведение у Пушкина, непосредственно соотносящееся с радищевским «Путешествием».

Это незавершенное «Путешествие из Москвы в Петербург», которое не только повторило жанр и композицию «Путешествия» Радищева, но и прямо подразумевало его главы и эпизоды. «Я искренне благодарил *** и взял с собою „Путешествие“, — пишет в завершении первой главы Пушкин. — Содержание его всем известно. Радищев написал несколько отрывков, дав каждому в заглавие название одной из станций, находящихся на дороге из Петербурга в Москву. В них излил он свои мысли безо всякой связи и порядка. В Черной Грязи, пока переменили лошадей, я начал книгу с последней главы и таким образом заставил Радищева путешествовать со мною из Москвы в Петербург» (VII, 271). Пушкинское «Путешествие из Москвы в Петербург» — одновременно и запись подлинных впечатлений автора и его отклик на чтение опальной книги Радищева.

Характерно здесь стремление Пушкина выйти за пределы belletrистики; это смелая и острая публицистика, непосредственно продолжающая традицию радищевского «Путешествия». Но этот пример, при всей его значимости, пожалуй, единственный. Уже «Путешествие в Арзрум» написано в другом жанровом ключе и стиле. Испытав большое идейное воздействие Радищева, Пушкин-прозаик в своей художественной практике был во многом далек от него. Преодолев связанность и ограниченность автора «Путешествия из Петербурга в Москву», он создал произведения реалистически завершенные.

3

Настойчивые поиски жанра характерны не только для Пушкина-прозаика, но и для всей русской прозы 20—30-х годов XIX в. К началу 20-х годов русская проза была представлена небольшим числом имен. В статье «Взгляд на старую и новую словесность в России», помещенной в «Полярной звезде на 1823 год», А. Бестужев в сущности повторил пушкинское утверждение об «отсутствии у нас прозы». Приглашая «бросить взор на степь русской прозы», он с горечью отмечает «безлюдье сей стороны», что доказывает «младенчество просвещения»: «Гремущка занимает детей прежде циркуля: стихи, как лезть слуху, сносны даже самые посредственные; но слог прозы требует не только знания грамматики языка,

но и грамматики разума... От сего-то у нас такое множество стихотворцев (не говорю — поэтов) и почти вовсе нет прозаиков...»¹⁴

В этих сетованиях Бестужева также повторена пушкинская мысль о том, что проза требует мыслей, идей, более серьезного и ответственного содержания, чем стихи. Это понимание прозы еще тесно связано с жанровой невыделенностью художественной прозы из прозы деловой, научной, публицистической. Выделение прозы как художественного жанра, понимание ее как «поэзии» привнесено было эстетикой романтизма, во многом Пушкину чуждой. Но для Бестужева-Марлинского и писателей его ориентации важно было утверждение прозы поэтической, художественной. Поэтому они охотно и широко переносили принципы поэзии, стиха в прозу.

Десятилетием позже тот же А. Бестужев в статье «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» выступил уже с признанием победы прозы над стихом: «Стихотворцы, правда, не переставали стрекотать во всех углах, но стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать. Наконец рассеянный ропот слился в общий крик: «Прозы, прозы! Воды, простой воды!»¹⁵

Пушкин обратился к прозе на рубеже 30-х годов (если не считать незначительного отрывка «Наденька», датированного 1818 г.), написав в 1827 г. первые главы исторического романа «Арап Петра Великого», а вслед за тем ряд прозаических фрагментов «светской новости» и в 1830 г. — «Повести Белкина».

К этому времени в русской литературе проза стала занимать все более значительное место. «Теперь совсем не то, — писал в 1835 г. Белинский, — теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть». Отвечая на вопрос, «в чем же заключается причина этой общей потребности, этого господствующего духа времени, которые все литературы подвели под форму романов и повестей?» — Белинский утверждал: в торжестве реализма, в том, что победила «поэзия реальная», «поэзия действительности»¹⁶.

Ко времени выступления Пушкина-прозаика с «Арапом Петра Великого» и «Повестями Белкина» в русской прозе господствующее место занимали два направления: нравоописательное и сентиментально-романтическое. Первое из них было представлено сатирико-нравоописательными романами В. Т. Нарезного, бытовыми повестями М. Погодина, «нравственно-сатирическими» романами Ф. Булгарина, Д. Бегичева и др. Второе — романтическими повестями А. Бестужева-Марлинского, В. Ф. Одоевского, Н. Полевого, историческими романами Загоскина, Лажечникова, Вельтмана.

Пушкину пришлось идти наперекор общему течению. Для него равно неприемлемы были и жанр нравоописательного дидактичес-

¹⁴ А. А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах, т. 2, стр. 536.

¹⁵ Там же, стр. 560.

¹⁶ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. I. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 261—262.

кого романа и сентиментально-романтическая повесть. Он решительно выступил против дидактизма «нравственно-сатирических» романов. Появление в конце 1829 г. романа Булгарина «Иван Выжигин», имевшего читательский успех, а вслед за ним и других его романов вызвало резкую критику Пушкина. «Иван Выжигин» и подобные ему романы были неприемлемы для Пушкина как в силу своей идейной реакционности, так и по художественной примитивности, упрощенному натурализму и нравоучительности¹⁷. Булгарин пытался продолжить принципы сатирической литературы XVIII века, традиции плутовского романа. Похождения Ивана Выжигина, который попадает в самые необыкновенные положения и благополучно из них выбирается, объединяют в его романе картины «нравов» самых различных общественных кругов. Здесь и шулерской притон, и светские гостиные, и киргизские степи. Но в отличие от сатириков XVIII века и таких романов, как «Российский Жилблаз» (1814) Нарезного, в которых острота сатиры направлено было против вопиющих зол дворянско-крепостнического общества, в «Иване Выжигине» на первом месте не сатира, а благонамеренная мораль. Упрощенная однолинейность в изображении характеров, примитивная авантюрная схема плутовского романа, дидактическое разделение персонажей на положительных и отрицательных — все это возвращало литературу к давно устаревшим формам.

В едкой полемической статье «Торжество дружбы, или оправданный Александр Анфимович Орлов» Пушкин (под псевдонимом «Феофилакта Косичкина») высмеял благонамеренно-моралистическую основу романов Булгарина и их упрощенный схематизм во вкусе дидактической литературы XVIII века: «... что может быть нравственнее сочинений г. Булгарина? — насмешливо спрашивал Пушкин. — Из них мы ясно узнаем: сколь не похвально лгать, красть, предаваться пьянству, картежной игре и тому под. Г-н Булгарин наказует лица разными затейливыми именами: убийца назван у него Ножевым, взяточник — Взяткиным, дурак — Глаздуриным и проч. Историческая точность одна не дозволила ему назвать Бориса Годунова Хлопоухиным, Дмитрия Самозванца Каторжниковым, а Марину Мнишек княжнюю Шлюхиной; зато и лица сии представлены несколько бледно» (VII, 250).

Пушкин здесь высмеивает также и примитивность псевдоисторических романов Булгарина вроде «Петра Ивановича Выжигина» (1831), антиисторизм в изображении героев прошлого (в «Петре Ивановиче Выжигине» и «Дмитрии Самозванце»), подчеркивая, что автор совершенно «однообразен», одинаков во всех своих романах, как «нравоописательных», так и исторических: «ибо все его произведения не что иное, как „Выжигин“ в различных изменениях».

¹⁷ См. статью В. Ф. Переверзева «Пушкин в борьбе с плутовским романом» («Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 1. М.—Л., 1936, стр. 171 и сл.).

В другой полемической статье, направленной против Булгарина — «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о проч.», Пушкин приводит своеобразный конспект-пародию на «нравственно-сатирические» романы Булгарина — «Настоящий Выжигин». В аннотации этого ненаписанного романа имеется ряд ядовитых намеков на скандальные и неблагоприятные факты из биографии самого Булгарина, беспринципного проходимца, ренегата, перешедшего из русских войск в войска Наполеона («Ubi bene, ibi patria»... «Выжигин грабит Москву») и кончающего свой бесславный жизненный путь доносчиком, агентом III отделения (Выжигин «пишет пасквили и доносы», «Видок, или Маску долой!») (VII, 260—261). Здесь не только беспощадное разоблачение Булгарина, но заголовки пародируют сюжетную схему, построение авантюрного нравоописательного романа, окончательно устаревшего ко времени Пушкина. Для него неприемлема и перегруженность такого романа событиями, и внешняя «интригующая» занимательность сюжета, и примитивный дидактизм в раскрытии событий и характеров.

Осудив и высмеяв «Выжигиных» Булгарина, Пушкин тем самым осудил и принципы наивной поучительности, дидактизма и внешней занимательности «нравоописательной» прозы, авантюрно-нравоучительного романа. Поэтом, когда перед самим Пушкиным возникла проблема создания современного романа нравов, он обратился отнюдь не к этой уже отжившей традиции нравственно-сатирического романа, вдобавок вконец скомпрометированной Булгариным, а к другим образцам и жанрам, по-иному, заново решая задачи современного романа.

Более сложным, хотя в основном тоже отрицательным, было отношение Пушкина к романтической прозе 20—30-х годов. Не отрицая романтизм в целом как художественный метод, высоко ценя Байрона, В. Скотта и других представителей романтизма, Пушкин тем не менее решительно осуждал писателей романтического направления за отступление от жизненной правды, за их искусственность и стремление к внешней эффектности, за отсутствие подлинного историзма, вычурность и манерность стиля.

Наиболее последовательным проявлением романтических принципов в русской прозе 20—30-х годов являлись повести А. Бестужева-Марлинского, которого современная критика неоднократно противопоставляла Пушкину, называя Бестужева «русским Бальзаком». Пушкин, ознакомившись в 1825 г. с повестями Бестужева «Ревельский турнир» и «Изаменник», писал ему: «Твой „Турнир“ напоминает „Турниры“ W. Scott'a. Брось этих немцев и обратись к нам православным; да полно тебе писать *быстрые* повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует *болтовни*; высказывай все начисто. Твой Владимир говорит языком немецкой драмы, смотрит на солнце в полночь etc.» (X, 147). В этом отзыве сказались основные требования, предъявляемые Пушкиным к прозе: четкое размежевание прозы

и стиха, отрицательное отношение к «поэтической прозе» сентименталистов и романтиков, требование точности, предметности изображения.

Проза А. Бестужева-Марлинского с ее преувеличенными страстями, эффектными, необычайными ситуациями и характерами была далека от устремлений Пушкина к простоте и сжатости формы, к внутренней углубленности характеров. В 1834 г. Белинский в «Литературных мечтаниях» дал хотя и чрезмерно резкую, но верную характеристику романтических повестей Бестужева-Марлинского, являющуюся по существу и характеристикой всей русской романтической прозы 20-х и начала 30-х годов: «На безлюдье истинных талантов в нашей литературе талант г. Марлинского, конечно, явление очень примечательное. Он одарен остроумием неподдельным, владеет способностью рассказа, нередко живого и увлекательного, умеет иногда снимать с природы картинки-загляденье. Но вместе с этим нельзя не сознаться, что его талант чрезвычайно односторонен, что его претензии на пламень чувства весьма подозрительны, что в его созданиях нет никакой глубины, никакой философии, никакого драматизма; что вследствие этого все герои его повестей сбиты на одну колодку и отличаются друг от друга только именами; что он повторяет себя в каждом новом произведении; что у него более фраз, чем мыслей, более риторических возгласов, чем выражений чувства»¹⁸.

В сущности Белинский во многом здесь продолжил пушкинские оценки.

Отрицательно относился Пушкин и к безвкусоному, аляповатому романтизму Н. Полевого. Умолчание в статьях и письмах Пушкина о произведениях этого эпигона романтизма свидетельствует о том, что Пушкин не придавал значения его «неистово фразистым» (как их назвал впоследствии Чернышевский) романам и повестям, которые своим стремлением к внешним мелодраматическим эффектам были особенно ему чужды.

В то же время Пушкин многое учел и принял от романтизма. Он широко использовал принципы романтической новеллы в «Повестях Белкина» и в «Пиковой даме», но они органически вошли в реалистическую структуру его повестей, утратили свою романтическую условность и искусственность.

Русская литература 20—30-х годов испытала воздействие и немецкого романтизма, прежде всего Гофмана. В 1828 г. появляется сборник повестей А. Погорельского «Двойник, или мои вечера в Малороссии», где была сделана попытка осуществить гофманские принципы фантастики. Хотя Гофман и не приобрел в русской литературе такого авторитета, как Байрон или В. Скотт, но отзвуки его сатирически-гротескной манеры можно видеть и в повестях Гоголя, и в «Гробовщике» Пушкина.

¹⁸ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 83.

Пушкин сочувственно оценил повесть А. Погорельского «Лафертовская маковница» (1825), найдя в ней удачное сочетание фантастического гротеска, восходящего к новеллам Гофмана, и сатирического изображения быта и нравов. Превращение черного кота в титулярного советника Мурлыкина, сватающегося к внучке «маковницы», своим юмором и ироническим гротеском еще сильнее подчеркивало сатирическое изображение быта. «... Что за прелесть „Бабушкин кот“! — писал Пушкин брату. — Я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Трифоном Фалелеичем Мурлыкиным» (X, 133).

Но при всем сочувственном отношении к сатирико-гротескной новелле, идущей от Гофмана, Пушкин прежде всего выделяет в русской литературе те имена и те явления, которые ему особенно близки своим устремлением к реализму.

Здесь прежде всего следует назвать нашу мемуарную в свое время книгу Н. Ф. Павлова «Три повести» (1834). Повести Павлова («Именины», «Ятаган») обратили на себя внимание прежде всего политической остротой тематики, смелой критикой крепостнических отношений и николаевской военщины. Новеллы Павлова несомненно привлекли внимание Пушкина и своим жанровым своеобразием: острым разрешением конфликта, сюжетной стройностью композиции, раскрытием характеров героев. В незавершенной рецензии на повести Павлова Пушкин писал: «Три повести г. Павлова очень замечательны и имели успех вполне заслуженный. Они рассказаны с большим искусством, слогом, к которому не приучили нас наши записные романисты» (VII, 323). Несмотря на ряд существенных критических замечаний, Пушкин отметил как важное достоинство рассказов Павлова их занимательность: «...в заключение должны сказать, — писал Пушкин, — что г. Павлов первый у нас написал истинно занимательные рассказы. Книга его принадлежит к числу тех, от которых, по выражению одной дамы, забываешь идти обедать» (VII, 323—324).

Этот отзыв раскрывает принципы прозы, которые близки самому Пушкину. Жанр короткой, «занимательной», сюжетно организованной новеллы ему кажется особенно плодотворным в противовес лирической аморфности «чувствительных повестей» сентименталистов.

4

Роман и повесть в начале XIX в. означали не просто переход к новому жанру, а обращение к жизни, к действительности, наиболее полно и многосторонне отраженной в этом жанре, завоевавшем решающую победу, знаменовавшем утверждение реализма. Это значение прозы, романа и повести как жанров, выразивших социальную направленность литературы, десятилетием позже отметил Белинский. «Роман и повесть, — писал он во «Взгляде на русскую ли-

тературу 1847 года», — стали теперь во главе всех других родов поэзии... Причины этого — в самой сущности романа и повести, как рода поэзии. В них лучше, удобнее, нежели в каком-нибудь другом роде поэзии, вымысел сливается с действительностью, художественное изобретение смешивается с простым, лишь бы верным, списыванием с натуры. Роман и повесть, даже изображая самую обыкновенную и пошлую прозу житейского быта, могут быть представителями крайних пределов искусства, высшего творчества... Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным. В нем соединяются все другие роды поэзии — и лирика как излияние чувств автора по поводу описываемого им события, и драматизм как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры»¹⁹. Этот синтетический характер повести и романа позволил в известной мере заменить собою такие традиционные жанры, как эпос и драма, раскрывая перед писателем невиданные еще возможности.

Если говорить об общей устремленности Пушкина, о той основной задаче, которую он перед собой ставил, то она сводилась прежде всего к изображению человека в его отношении к обществу. Причисляя «Адольфа» Б. Констана к числу «двух или трех романов», «в которых отразился век, и современный человек изображен довольно верно», Пушкин формулирует одну из основных проблем своего творчества. В начале пути прозаика Пушкин ставил перед собой задачу изображения характера современного человека. В дальнейшем все большее значение приобретает изображение характера в зависимости от общественной среды.

Основное развитие пушкинской прозы идет по линии углубления реализма, преодоления тех романтических тенденций, которые характерны для ранних повестей Пушкина. Углубление реализма шло путем психологической разработки характеров, перенесения центра тяжести сюжетных ситуаций на изображение внутренних конфликтов, путем расширения социального охвата явлений действительности, усиления историзма. Все это сказалось и на выборе жанров: от светской повести, остросюжетной новеллы Пушкин переходит к роману, к повести с широким социальным содержанием — «Дубровский», «Капитанская дочка» (кстати, для Пушкина и писателей его эпохи фактически не существовало терминологического различия между повестью и романом).

Особое внимание писателя привлекает создание современного романа, к которому он неоднократно обращался («Роман на Кавказских водах», «Русский Пелам»), хотя и не смог довести до конца свои начинания. Все большее и большее значение приобретают для Пушкина небеллетристические жанры: записки, мемуары, путевой очерк и в особенности исторические произведения — «История Пугачева», «История Петра». Они свидетельствуют о нараста-

¹⁹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. X, стр. 315—316.

шем интересе Пушкина к истории, о его выходе за пределы чисто художественных жанров.

Поиски жанра — это поиски той художественной формы, которая наиболее полно и адекватно может выразить идею, замысел произведения. Выбором жанра определяется и вся система художественных средств, художественное своеобразие данного произведения. Жанр во многом подсказывается национальной традицией данной литературы, помогает писателю найти специфические приемы изображения.

Определенность пушкинских жанров, их отчетливую разграниченность друг от друга, предполагающую специфические особенности внутренней архитектоники и стиля его произведений, своего рода «внутреннюю форму», отметил А. Лежнев в книге «Проза Пушкина». «Проза Пушкина,— писал он,— едина по своей установке, по способу выражения, по манере. Но в ее пределах существуют различия, зависящие от разницы в назначении и цели, в содержании и типе вещи... Он старается найти для каждого жанра то, что свойственно именно ему. Он себя строго ограничивает предметом, родом и целью произведения»²⁰.

Эта разграниченность жанров, учет специфических особенностей каждого из них у Пушкина не только в различии между рассказом и путевым очерком, письмом или статьей. Она и в различии жанровых принципов его повестей и романов. При всем единстве художественной манеры Пушкин стремится в каждом жанре передать особенность его, своеобразие свойственных ему художественных принципов.

Жанр романа, как и всякий другой жанр,— категория историческая. Он не остается неизменным, а приобретает в своем развитии все новые качества и признаки, сочетаясь с другими жанрами и обогащаясь достигнутыми ими средствами художественного выражения.

Жанр — это «род» литературы, система художественных средств и приемов, передающих определенное содержание. Именно характер этого содержания, идейная направленность произведения определяют и самый жанр, ту или иную систему приемов изображения действительности. Так, например, эпоха зарождения буржуазных отношений, когда выдвигается обособленный индивид, сознающий себя самостоятельной личностью, а не частью сословной ячейки, порождает и возникновение романа, посвященного индивиду, жизни и похождениям отдельного человека. Но лишь начало XIX века приносит тот жанр романа, который в своей основе, в своей художественной структуре в значительной мере сохранился до нашего времени. Это роман, в котором раскрываются не только внешние связи личности с обстоятельствами, определяющими ее

²⁰ А. Лежнев. Проза Пушкина. Опыт стиливого исследования. Гослитиздат. М., 1937, стр. 262.

судьбу, но и вся глубина духовной жизни человека в его соотношении с обществом ²¹.

Роман XIX и XX вв. — это роман о человеке и обществе. Естественно, что, сохраняя общий принцип этого жанра, роман XIX века в свою очередь дифференцировался на разные жанры — «виды»: исторический, нравоописательный, психологический, социальный и т. д. Однако эти «виды» романа не отгорожены друг от друга какими-то непреодолимыми перегородками. Наоборот, очень редко встречаются «чистые» жанровые системы; обычно в любом романе имеются элементы и «примеси» других жанров, сочетания разных жанровых систем, что лишь обогащает и расширяет возможности художественного воздействия и делает каждый роман подлинного художника слова самостоятельным и неповторимым явлением.

Новый реалистический, социальный роман, основоположниками которого выступали в европейской литературе Вальтер Скотт, Бальзак, Стендаль, а в России — Пушкин, Гоголь, Лермонтов, знаменовавшее синтетическое сочетание ранее обособленных жанров — эпоса, драмы и лирики. Лирические и драматические элементы способствовали расширению и многообразию эпического повествования, сделали европейский роман XIX века подлинно универсальным жанром. В предисловии к «Человеческой комедии» Бальзак так характеризовал создателя современного романа Вальтера Скотта: «Он внес в него дух прошлого, соединил в нем драму, диалог, портрет, пейзаж, описание; он включил туда и невероятное и истинное, эти элементы эпоса, и подкрепил поэзию непринужденностью самых простых разговоров» ²².

Роман стал эпосом XIX века, открыл перед литературой огромные возможности. Литература прошлого избежала изображения будничного, «прозаического», лишённого поэзии. А если обращалась к изображению быта, будничного, отрицательного, то представляла его в сатирических, гротескно преувеличенных чертах.

С другой стороны, попытка создать роман эмоций, психологического раскрытия внутреннего мира героя — в «Новой Элоизе» Руссо или в «Клариссе Гарлоу» Ричардсона — односторонне изолировала сферу чувств из всего многообразия и сложности социальных обстоятельств и столкновений.

Роман XIX века — Стендаля, Бальзака, Пушкина, Манцони — осуществил не просто синтез, слияние этих тенденций и традиций, но новое единство, в котором человек был показан в его отношении к обществу, а его характер раскрыт в движении, в зависимости от среды.

²¹ Интересные соображения о судьбах европейского романа высказаны в статье В. Днепровыа «Роман — новый род поэзии» в его книге «Проблемы реализма» (Л., «Советский писатель», 1960).

²² О. Бальзак. Собрание сочинений в 15 томах, т. I. М., Гослитиздат, 1951, стр. 5.

Чаще всего мы не имеем в литературе «чистых» жанров, которые не отступали бы от своего основного жанрового принципа. Ведь и исторический и нравоописательный романы могут быть при некоторых общих жанровых признаках весьма несхожи, заимствуя многие принципы построения от других жанров. Так, например, французский исследователь Стендаля М. Бардеш замечает, что «Красное и черное» «начато как роман сатирический и политический, а кончено как роман о любви, даже как роман о романтической любви»²³.

Другой французский исследователь, Альберт Тибодэ, предлагает свою классификацию романов XIX века, разделяя их не по жанрам, а по некоему довольно субъективному и абстрактному конструктивному признаку с точки зрения «завершенности», «законченности» самой конструкции романа: «Мне кажется,— пишет Тибодэ,— что с этой точки зрения можно классифицировать романы по трем родам (образцам). Я назову их, не имея другого определения: роман незаконченный, сырой, который рисует целую эпоху, роман пассивный, который разворачивает одну какую-то жизнь, и роман активный, который выделяет какой-нибудь кризис»²⁴.

Думается, что эта классификация, автор которой считает, например, романы Толстого «бесформенными» и «незаконченными», лишены «органического плана», неоправдана, так как понятие «законченности» не только субъективно, но и неверно по отношению к жанру и композиции русского классического романа, таких необычных для западноевропейской литературы произведений, как «Мертвые души» Гоголя, «Евгений Онегин» Пушкина, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Детские годы Багрова-внука» Аксакова, «Война и мир» Толстого. Сам Л. Толстой в набросках предисловия к «Войне и миру» отказывался называть свою эпопею романом: «Мы, русские,— писал Л. Толстой,— вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимают этот род сочинений в Европе, и предлагаемое сочинение не есть повесть: в нем не проводится никакой одной мысли, ничто не доказывается, не описывается какое-нибудь одно событие; еще менее оно может быть названо романом, с завязкой, постоянно усложняющимся интересом и счастливой и несчастливой развязкой, с которой уничтожается интерес повествования»²⁵.

Об этом своеобразии русского романа, его отходе от жанровых канонов западноевропейской литературы неоднократно писали Гоголь, Салтыков-Щедрин и многие другие. Однако для Пушкина характерна как раз законченность, завершенность художественной организации его произведений, их жанровая четкость, определенность,

²³ M. Bardèche. Stendal romancier. Paris, 1947, p. 205.

²⁴ Albert Thibaudet. Réflexions sur le roman. Paris, 5 édition, p. 17.

²⁵ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 13. М., Гослитиздат, 1952, стр. 54.

соответствовавшая той ясности и логической стройности его художественного мышления, которая воспитана была литературой Просвещения и эстетикой классицизма. Вместе с тем это не означало, что Пушкин механически принимал формы, жанровые принципы романа и новеллы, выработанные западноевропейской литературой.

Сохраняя жанровую определенность, стройность и завершенность композиционной структуры своих произведений, Пушкин вносил в жанровую традицию свое понимание, свои весьма существенные поправки и принципы. Ему глубоко чужды были расплывчатость композиции, длинноты, загроможденность сюжетными перипетиями или деталями. Уже самый объем его произведений свидетельствует о той огромной экономии художественных средств, о том предельном лаконизме, которые являлись отличительной чертой искусства Пушкина-прозаика. В этом отношении он выступал подлинным новатором, противопоставив свой лаконизм и точность художественного изображения загроможденности, пассивному течению событий, столь характерным и для нравоописательного, и для исторического, и для психологического романа на Западе.

Поиски жанра, как и поиски реалистического метода являлись выражением развития мировоззрения Пушкина, способствовали осуществлению тех задач, которые ставил перед собой писатель. Поэтому самый выбор и характер жанра определялся прежде всего этими идейными задачами, но в то же время решались они путем создания новых художественных форм, специфическими средствами.

Современный западноевропейский роман знаменовал высокое развитие прозы. Романы Вальтера Скотта, Б. Констана, Бальзака, Стендаля, Манцони, повести Мериме, Гофмана, Вашингтона Ирвинга были хорошо известны Пушкину, способствовали формированию его художественных принципов. Пушкин внимательно следил за всеми новинками западноевропейской литературы, получая подчас интересовавшие его книги через неофициальные дипломатические каналы. Знакомясь с произведениями Стендаля, Гюго, Виньи, Бульвер-Литтона, Е. Сю, Жюль Жанена и других зарубежных писателей сразу же по выходе их книг, он откликался на них в письмах и статьях, давая им глубокие оценки.

Не меньшую осведомленность проявлял Пушкин и в литературе прошлого. Фильдинг и Ричардсон, Лесажа и Шадерло де Лакло, Вольтер и Руссо, Апулей и Петроний, Стерн и Монтэнь — таков далеко не полный перечень имен писателей прошлого, хорошо известных Пушкину.

Проза писателей XVIII века, хотя и вошла в литературное сознание Пушкина, но не нашла своего заметного отражения в его поисках жанра. За исключением излюбленного литературой XVIII века анекдота, афоризма, — жанров, продолженных Пушкиным, — он был равнодушен и к нравоописательному роману Лесажа и к анекдотически-поучительной «плутовской» новелле. Внима-

ние Пушкина прежде всего привлекали те жанры, те произведения, которые пролагали путь к социальному роману. В этом плане известный интерес представлял для него английский роман XVIII века Фильдинга, Ричардсона.

Пушкин считал, что Фильдинг, наряду со Стерном и Ричардсоном, «поддерживал славу прозаического романа» в Англии (одноименник Фильдинга сохранился в пушкинской библиотеке). «Многие читатели согласятся со мною,— писал он по поводу романа Ричардсона,— что «Клариса» очень утомительна и скучна, но со всем тем роман Ричардсонов имеет необыкновенное достоинство» (VII, 270).

Признавая достоинство английского просветительского романа XVII века прежде всего в широте охвата жизненных явлений, Пушкин в то же время далек от его громоздкой словоохотливости, наивного эмпиризма и поучительной сентиментальности. Английский роман XVIII века входил в сознание Пушкина как классический образец этого жанра, как своего рода социально-бытовая хроника эпохи. В своих заметках, отмечая падение английской поэзии после Шекспира и Мильтона, Пушкин дает высокую оценку просветительскому роману XVIII века: «...Ричардсон, Фильдинг и Стерн поддерживают славу прозаического романа» (VII, 314).

Опыт Ричардсона и Фильдинга в отдаленной степени сказался в бытовой живописи «Капитанской дочки», как сказался он и в романах их английского продолжателя — В. Скотта. Но в целом и сентиментальная моралистическая тенденция Ричардсона и мелочно-кропотливое изображение переживаний героини были Пушкину глубоко чужды. Недаром поклонницей Ричардсона он делает помещицу Ларину в «Евгении Онегине», высмеивая его романы как уже устаревшее «чтиво»:

Она любила Ричардсона
Не потому, чтобы прочла,
Не потому, чтоб Грандисона
Она Ловласу предпочла;
Но в старину княжна Алина,
Ее московская кузина,
Твердила часто ей об них...

(V, 49—50)

В «Барышне-крестьянке» ежегодно перечитывает «Памелу» Ричардсона чопорная «сорокалетняя девица», англичанка — воспитательница Лизы Муромской.

Что же привлекало внимание Пушкина в западноевропейской литературе, какие произведения он выделил из общего потока, какие имена вызвали его одобрение, чей творческий опыт был им усвоен? Ответ на этот вопрос следует искать не только в критических высказываниях Пушкина, но и на страницах его художественных произведений.

Так, в VIII главе «Евгения Онегина» дан перечень писателей, которых читал «без разбора» в своем деревенском уединении Онегин и которые несомненно высоко оценивались самим Пушкиным:

Прочел он Гиббона, Руссо,
Манзони, Гердера, Шамфора,
Madame de Staël, Бишà, Тиссо...
(V, 183)

Для нас здесь существенно упоминание Руссо, Манзони и де Сталь, поскольку именно они являются авторами художественных произведений, в той или иной мере близких Пушкину, глубоко его интересовавших.

В круг чтения Онегина Пушкин включил перечень тех произведений, которые он сам считал наиболее значимыми. Евгений «из опалы исключил», помимо Байрона:

... еще два-три романа,
В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.

(V, 149)

Какие же это два-три романа? В черновом автографе этой строфы Пушкин называет их: «Мельмот, Рене, Адольф Констана»²⁶. «Мельмот» Матюрина, по словам Пушкина, «гениальное произведение Матюрина»; «Рене» — роман Шатобриана о разочарованном герое, который странствует в Америке среди индейцев; «Адольфа» Б, Констана Пушкин ценил особенно высоко. В извещении о выходе этого романа в переводе П. А. Вяземского Пушкин указывал, что «славный роман Бенж. Констана «Адольф» принадлежит к числу *двух или трех романов*, в которых отразился век...» Далее Пушкин приводил цитированные выше стихи из XXII строфы VII главы «Евгения Онегина», тогда еще не вышедшей в свет, и отмечал, что

²⁶ Весьма любопытны колебания Пушкина в выборе романов, наглядно рисующие его литературные симпатии:

Творца негодного Жуана,
Да Скотт, да два иль три романа...

Ранее было:

«Коринну» Сталь, два-три романа.
«Рене», еще два-три романа...

«Бенж. Констан первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона...» (VII, 96—97).

Среди западноевропейских писателей XVIII века следует прежде всего назвать имя Вольтера, которого Пушкин в статье о нем называл «первым писателем своего века, предводителем умов и современного мнения» (VII, 419). Афористическая проза Вольтера, его едкая ирония были близки Пушкину. Но Пушкин никогда не выступал в том же условно-аллегорическом жанре «философических» повестей, что Вольтер.

Обращаясь к западноевропейской литературе, Пушкин решительно отделял больших писателей от незначительных подражателей, их эпигонов. Такие великаны мировой литературы, как Шекспир, Вольтер, Сервантес, Гете, В. Скотт, Байрон, были особенно близки Пушкину, многому научившемуся у своих великих предшественников. Иначе он относился к бесплодной и мелкотравчатой литературе эпигонов.

Еще в 1822 г. Пушкин отметил это измелъчание западноевропейской, в первую очередь французской литературы, указывая, что Вольтер и «великаны» эпохи Просвещения «не имеют ни одного последователя в России; но бездарные пигмеи, грибы, выросшие у корня дубов,— Дорат, Флориан, Мармонтель, Гишар, m-me Жанлис овладевают русской словесностью»²⁷.

5

Пушкин выступил как прозаик в эпоху расцвета западноевропейского романа. В. Скотт, Бальзак, Стендаль, Мериме, Гюго, Манцони, Бульвер-Литтон — его современники. Европейский роман в 20—30-е годы занимал ведущее положение в литературе, во многом выйдя за пределы традиционного романа эпохи Просвещения. Роман начала XIX века воспринял замечательные реалистические традиции английских романистов XVIII века: умение дать социально-конкретное изображение среды, типических ситуаций и т. д. Фильдинг и Смолетт достигли уже известных успехов и в психологической разработке характеров. Но что особенно важно — новый европейский роман поставил со всей глубиной вопросы социального порядка, в первую очередь отношение отдельного человека, личности к обществу.

В западноевропейской литературе первой трети XIX века складываются те прозаические жанры, которые определили все дальнейшее развитие прозы XIX века. На смену нравоописательному просветительскому роману и «черному» роману ужасов и тайн приходит исторический роман Вальтера Скотта, открывший новые пути для становления реалистического романа.

²⁷ А. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 томах, т. XI. М., Изд-во АН СССР, стр. 495—496.

Европейский роман XIX века решительно отходит и от схемы авантюрно-нравописательного романа, наиболее ярким представителем которого являлся Лесаж. Это был роман сатирических сценок, отдельных занимательных новелл, объединяемых фигурой героя, на биографию которого начизывались разнообразные эпизоды и приключения. Тем самым авантюрный роман лишался внутреннего конфликта, глубины в изображении характеров, давал лишь внешние зарисовки действительности.

Однако реалистический роман сложился не сразу, пройдя важный и плодотворный этап романтизма. В романах В. Скотта сохранились еще пережиточные черты готической романтики, пристрастие к эффектной декоративности, мелодраматическим ситуациям. Эта историческая декоративность сказалась и в романах А. де Вивьи, В. Гюго и других представителей романтизма во Франции.

Роман XIX века должен был раскрыть своеобразие личности современного человека, показать его в отношении к обществу. Не изолированная личность, испытывающая всевозможные злоключения и в конце концов приходящая к благополучию, которая привлекала романистов XVIII века, а личность в ее исторической обусловленности, в ее трагических конфликтах и противоречиях, свергающая оковы, наложенные на нее обществом, занимает центральное место в романе XIX века.

Эту сложность и историческую обусловленность личности по-разному восприняли и показали такие писатели, как Бальзак и Стендаль, Пушкин и Лермонтов, по-своему разрешая основной вопрос соотношения личности и общества в рамках социально-психологического реального романа и повести. Для Бальзака большую роль играла аналогия между методом писателя и методом естествоиспытателя, между нравами человеческого общества и животным миром, естественным процессом биологического развития жизни. Однако и Бальзак в предисловии к «Человеческой комедии» отметил принципиальную разницу между миром животных и нравами людского общества: «...терпеливые зоографы показали, насколько занимательны нравы животных, все же повадки каждого из них... одинаковы во все времена, а между тем обычаи, одежда, речь, жилище князя, банкира, артиста, буржуа, священника, бедняка совершенно различны и меняются на каждой ступени цивилизации»²⁸.

Признание исторической изменчивости общества и общественных отношений имело огромное значение как для творчества самого Бальзака, так и для всей европейской литературы начала XIX в. и в том числе для Пушкина. Романы Бальзака явились в европейской литературе высшей ступенью развития реализма в ту эпоху. «Бальзак,— писал Энгельс в письме к Маргарите Гаркнесс,— которого я считаю гораздо более крупным мастером реализма, чем всех Золя прошлого, настоящего и будущего, в своей «Человеческой

²⁸ О. Бальзак. Собрание сочинений в 15 томах, т. I, стр. 4.

комедии» дает нам самую замечательную реалистическую историю французского общества, описывая в виде хроники, год за годом, нравы с 1816 по 1848 г. Он рисует все усиливающийся напор поднимающейся буржуазии на дворянское общество...»²⁹

Универсальность, «всеядность» нового европейского романа, его обращение к социальной жизни, показ «истории человеческого сердца» в ее социальной обусловленности и конкретности, историзм в подходе к явлениям действительности и, наконец, изображение типического в индивидуальном — вот те новые принципы, которые характеризуют роман XIX века, принципы, которые осуществлены были в их своеобразном преломлении в прозе Пушкина. В основе поисков Пушкина неизменно и прежде всего лежало стремление к жизненной правде, к исторически осознанному пониманию и изображению явлений действительности.

Для прозы Пушкина характерна предельная экономия и сжатость, стройность и гармонически ясная архитектуроника. Развернутые характеристики и описания, пейзажи и авторские отступления сведены к минимуму. Динамика сюжетного развития, которая не превращается, однако, в самоцель, придает романам и повестям Пушкина особенную насыщенность и заостренность, усиленную лаконизмом, необычайной точностью и верностью каждой детали.

В этом отношении ему особенно близок Мериме с его лапидарными, сюжетно заостренными новеллами. Поэтому больше всего точек соприкосновения между Пушкиным и отточенно ясной прозой Мериме, хотя Пушкину и чужда ее романтическая патетика и несколько внешнее стилизаторское изящество.

В предисловии к «Песням западных славян» Пушкин называет Мериме «острым и оригинальным писателем, автором «Театра Клары Газюль», «Хроники времен Карла IX», «Двойной ошибки» и других произведений, чрезвычайно замечательных в глубоком и жалком упадке нынешней французской литературы» (III, 283). Это писалось Пушкиным в 1833 г., как раз в то время, когда он перешел к работе над прозой. Противопоставляя прозу Мериме современной ему французской литературе, Пушкин несомненно имел в виду прежде всего писателей романтического лагеря — Виньи, Сю, Гюго, Жанена, вызывавших с его стороны решительный протест своим отступлением от исторической правды, любовью к внешним эффектам.

Пушкин обратился к прозе в эпоху, когда европейская литература, и европейский роман в частности, находились на переломе. Начало 30-х годов ознаменовано напряженной литературной полемикой вокруг метода литературы, борьбой между романтизмом и реализмом, которая нашла свое отражение и в борьбе за особенности прозаического жанра. Ведь самый жанр романа, как он складывался на протяжении первой трети XIX века, знаменовал глубокие сдвиги, происшедшие в общественном сознании и литературе.

²⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXVIII, стр. 28.

Абстрактный рационализм просветителей мешал понять жизнь в ее противоречиях, в ее развитии и социальной обусловленности. Обращение к историзму, стремление объяснить противоречивость общественного развития и противоречивость человеческой психики, силы разрушения и созидания, судьбу человека в зависимости от судеб общества явились основополагающими тенденциями литературы XIX века. Вальтер Скотт и Пушкин, Стендаль и Бальзак — каждый по-своему ответил на эти вопросы, поставленные перед литературой современностью. «Красное и черное» Стендаля, «Шагреневая кожа» Бальзака, «Пиковая дама» и «Капитанская дочка» Пушкина по-разному решали вопросы взаимоотношения личности и общества. Общим было то, что решение этих вопросов уже не сводилось к абстрактным формулам человеческой природы вообще. Конкретно-исторический характер социальных явлений, типическое, понятое не только как общее, но и как выражение «частного», индивидуального — оказались тем новым, что было принесено в литературу этими писателями. Реалистический метод изображения человека обогатился и расширился возможностями исторического изучения, принципами художественной индивидуализации.

Поиски Пушкина внутренне объединены стремлением к углублению и расширению реалистических принципов, к выработке таких художественных форм, которые способствовали бы наиболее полному изображению действительности. Пушкина не привлекают жанры субъективно-романтического характера: ему равно чужды и лирико-мистические излияния немецких романтиков и сочетание необычайных приключений и натуралистических сцен и описаний, отличавших французскую «романтически-ужасную» школу. Ему близки такие писатели, как Мериме и Стендаль, пронесшие сквозь романтические битвы 20—30-х годов точный и ясный метод своих предшественников — Вольтера, Дидро, Монтеня. Близок ему и Вальтер Скотт со своим глубоким историзмом, и Бульвер-Литтон, унаследовавший сатирическую трезвость и острое чувство социальной несправедливости от Фильдинга и Смолетта.

«Просветительский реализм» как на Западе, так и в России прочно был связан с традицией классицизма. Вольтер и Дидро в той или иной мере отдали дань эстетике классицизма, сохранили его рационалистически трезвое отношение к миру, логическую стройность композиции и словесного выражения. Однако Пушкин эту традицию просветительского реализма воспринял уже в условиях романтического «Sturm und Drang'a», в обстановке переоценки ценностей, когда выдвинута была на первое место задача изображения индивидуального, субъективное восприятие автора. Пушкин преодолел односторонность романтического субъективизма, показав в своей прозе образец объективного повествования, в то же время проникнутого авторским отношением.

Рассматривая явления действительности не в их метафизической неподвижности, а в движении, развитии, он пришел

к пониманию общественной среды не в отвлеченно-моралистическом, а историческом плане. Поведение людей, их характеры и поступки расценивались им как результат сложного взаимодействия исторических условий.

Пушкин неизменно обращался к большим, социально значимым темам, показывая неблагополучие и несправедливость существующих общественных отношений. «Дубровский», «Капитанская дочка», «Кирджали» решительно ставили вопрос о положении народных масс. В «Пиковой даме» и в планах неосуществленных романов («Роман на Кавказских водах», «Русский Пелам») Пушкин обратился к развенчанию «светского» общества, изображению его морального распада. Тем самым Пушкин вступал в сферу тех проблем и тем, которые в это же время ставились Стендалем, Бальзаком, Бульвер-Литтоном и другими писателями Запада. В условиях русской действительности эти вопросы, естественно, разрешались во многом по-иному, чем в западноевропейской литературе, так же как во многом отличались и художественные принципы при воплощении этих тем.

В «Этюде о Бейле» (1840) Бальзак противопоставил две основные тенденции в европейской прозе тридцатых годов: романтическую — Гюго и реалистическую — Стендаля, назвав Стендаля представителем «литературы идей»: «Эта школа, которой мы уже обязаны прекрасными произведениями, отличается обилием фактов, умеренностью образов, сжатостью, ясностью, короткой вольтеровской фразой, умением рассказывать, которым обладал XVIII век, и особенно чувством юмора»³⁰. В известной мере и проза Пушкина развивалась в этом направлении, которому Бальзак противопоставил романтическую прозу Гюго: «Господин Виктор Гюго — несомненно, величайший талант *литературы образов*. К этой школе, воспитанником которой был г-н де Шатобриан, а философию которой создал г-н Балланш, принадлежит и Ламартин». Бальзак, называя здесь Гюго, Готье, Сент-Бева, Сенанкура, отмечает как их основную особенность «поэтическую насыщенность фразы»³¹.

Это важное различие между романтическим и реалистическим методом очень точно подмечено Бальзаком; он писал по поводу прозы Виктора Гюго: «У г-на Гюго диалог слишком похож на его собственные слова, поэт недостаточно перевоплощается, он вкладывает себя в персонаж, вместо того чтобы самому становиться персонажем»³².

Воздействие романтизма на развитие прозы сказалось и в творчестве Вальтера Скотта, Бальзака, Стендаля, Мериме и целой школы «неистойвой словесности» во Франции (Жюль Жанен, Е. Сю, молодой Гюго и многие другие). Широко укоренилась точка зрения, что романтизм является сам по себе явлением негативным,

³⁰ О. Б а л ь з а к. Собрание сочинений в 15 томах, т. 15, стр. 364.

³¹ Там же.

³² Там же.

тормозящим движение литературы к реализму. Поэтому и в творчестве В. Скотта, Бальзака, Стендаля романтические тенденции и элементы объяснялись чуть ли не как порочащие этих писателей. Лишь за последнее время отношение к романтизму и оценка его изменились.

Так, в выступлении на дискуссии о реализме в мировой литературе В. М. Жирмунский указал на то, что «с точки зрения историко-литературной преемственности, классический реализм XIX века опирается на романтизм. Романтическая критика буржуазной действительности всюду в Европе предшествовала критике реалистической и вошла в нее как необходимый художественный элемент, придав классическому реализму XIX века существенное качество. Бальзак и Стендаль не только сами называли себя романтиками, но в их творчестве наличествовали в снятом виде элементы романтического метода, как и в творчестве Диккенса, Гоголя или Лермонтова. Вальтер Скотт был учителем Бальзака. Путь от Вальтера Скотта к Бальзаку носит закономерный характер»³³.

Примерно на тех же позициях в этой дискуссии стояла и А. Елистратова, отмечавшая положительное значение романтического метода по сравнению с просветительским реализмом: «Отказ от метода просветительского реализма, сознательно или бессознательно осуществленный писателями-романтиками, представлял собою поэтому для своего времени шаг исторически прогрессивный в эстетическом отношении, хотя он и открывал вместе с тем дорогу для вторжения в искусство „идеалистических“ моментов»³⁴. С этой точки зрения и романы Вальтера Скотта представляли уже переходное звено от романтизма к реализму.

Романтизм принес утверждение авторской личности, преодоление абстрактно-моралистических критериев «просветительской» эстетики, раскрытие внутреннего мира человека. Но реабилитируя прогрессивное значение романтизма, не следует преуменьшать заслуги «просветительства», «просветительского реализма». Это особенно важно иметь в виду при анализе пушкинского реализма. Пушкин, сочувственно восприняв освободительный пафос романтизма, в целом отрицательно отнесся к таким его представителям, как Гюго, А. де Виньи, и в особенности к писателям романтически-«ужасной», «неистойой» словесности, заостривших крайности романтической эстетики.

Если мы проследим высказывания Пушкина о писателях романтического направления, то отчетливо станет различие между пушкинским пониманием исторического, реалистического изображения жизни и условно-субъективным методом и стилем романтиков. Даже в произведениях высоко чтимого им Байрона Пушкин отмечал

³³ В. Ж и р м у н с к и й. Становление реализма в мировой литературе... В сб. «Проблемы реализма в мировой литературе». М., 1959, стр. 449.

³⁴ А. Е л и с т р а т о в а. К проблеме соотношения реализма и романтизма. Там же, стр. 407.

недостаток «плана», композиции, односторонность и однообразие его героев. Пушкин глубоко определил субъективное начало байроновского творчества, указав, что «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя... В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой)...» (VII, 52). Но недостаток Байрона принимает особенно резкий характер у его последователей и подражателей.

Романтизм Байрона или Вальтера Скотта (также во многом различный между собой) следует отграничить от романтизма их последователей и эпигонов, прежде всего от поэтики романтически-«ужасной» школы 30-х годов во Франции — молодого Гюго, Жюль Жанена, Е. Сю и др., у которых принципы субъективно-романтического восприятия действительности совместились с натуралистическим воспроизведением и смакованием «ужасов», аморальных и бесчеловечных поступков их «героев». Эта антигуманистическая направленность романтически-«ужасной» школы была глубоко чужда и враждебна Пушкину, который неоднократно резко-отрицательно высказывался о ее представителях и их произведениях.

В статье «Литературной газеты» (от 23 октября 1830 г.) об «Исповеди» Жюль Жанена дана была несомненно близкая Пушкину оценка романтически-«ужасной» школы. Автор рецензии писал: «Главнейшее искусство сочинителя, еще яснее обличающееся в первом его произведении, «L'âne mort et la femme guillotinée», состоит в равнодушном рассказе событий самых ужасных, в холодном описании предметов, возмущающих душу. Для него, по-видимому, нет ничего страшного, ничего умирительного, ничего отвратительного... мы не скажем ничего в похвалу сей цели: благороднейшее стремление писателя, по нашему мнению, должно состоять в том, чтобы давать возвышенное направление своему веку, а не увлекаться его странностями и пороками»³⁵.

Все творчество Пушкина решительно противостоит этим принципам романтически-«ужасной» школы, ее гиперболизму, болезненному любованию страданиями, пытками, преступлениями, кошмарами, натуралистически подчеркнутыми сценами. Ясность, прозрачная простота рисунка, лаконическая точность стиля пушкинской прозы, обращенной в истоках своего стиля к логической точности и афористичности таких писателей, как Монтень или Вольтер, глубоко чужды стилю «неистойой» романтической поэтики.

Вскоре после выхода «Повестей Белкина» Пушкин составляет план статьи о современной ему прозе — «О новейших романах», преимущественно французских: «„Barnave“, „Confession“, „Femme guillotinée“, — Eugène Sue. — De Vigny. — Hugo. — Balzac. „Scènes de la vie privée“, „Peau de chagrin“, „Contes bruns, drolatiques“. Musset. „Table de nuit“» (VII, 530).

³⁵ «Литературная газета», 1830, № 60, стр. 195.

Этот список интересен в том отношении, что в нем перечислены авторы и произведения, преимущественно романы и повести, с которыми Пушкин был знаком к 1832 г.

Судя по сохранившемуся черновому наброску этой статьи, Пушкин предполагал дать резко отрицательную оценку перечисленным в списке авторам.

Еще определеннее и резче высказался Пушкин в письме к М. П. Погодину в сентябре 1832 г., говоря о задаче своей неосуществившейся статьи: «Одно меня задирает: хочется мне уничтожить, показать всю отвратительную подлость нынешней французской литературы. Сказать единожды вслух, что Lamartine скучнее Юнга, а не имеет его глубины, что Béranger не поэт, что V. Hugo не имеет жизни, т. е. истины; что романы A. Vigny хуже романов Загоскина... Я в душе уверен, что 19-й век в сравнении с 18-м в грязи (разумею во Франции). Проза едва-едва выкупает гадость того, что зовут они поэзией» (X, 416).

Познакомившись с романом Е. Сю «Плок и Плик», он сообщает Е. М. Хитрово: «„Plock et Plick” — дрянь (misérable). Это нагромождение нелепостей и чепухи, не имеющее даже достоинства оригинальности» (X, 349). Уже из этого отзыва видно, насколько чужды и враждебны были Пушкину ультраромантические, неестественные романы французских писателей, справедливый и решительный приговор которым он вынес. «Морские сцены» («Плок и Плик») Е. Сю представляли собой две повести, изобилующие ужасами, убийствами, подробностями казни и т. п., герои их контрабандисты и пираты, испытывающие необычайные приключения»³⁶.

В «Пиковой даме» старая графиня с негодованием отвергает современные французские романы, прося своего внука прислать ей роман «не из нынешних»: «То есть такой роман,— поясняет графиня,— где бы герой не давил ни отца, ни матери и где бы не было утопленных тел». На что ее внук отвечает: «Таких романов нынче нет. Не хотите ли разве русских?» (VI, 326), вызвав своим замечанием сомнение графини в возможности русских романов. Этот диалог весьма наглядно свидетельствует о том положении, в котором находился русский роман, да и западноевропейский. Русская проза лишь зарождалась, набирала силы, западноевропейская во многом находилась во власти романтических шаблонов, изображала необычайные страсти и небывалые ужасы, стремясь к чисто внешнему эффекту, поверхностной патетике.

Именно в этих условиях, в этой литературной обстановке создавалась изумительная по своей простоте и правдивости, точная и лаконичная проза Пушкина.

Пушкин был хорошо знаком не только с такими писателями, как Бальзак, Гюго, А. де Виньи, Мериме, Стендаль, но и со

³⁶ См. Б. Томашевский. Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово. В кн. «Письма Пушкина к Е. М. Хитрово». Л., 1927, стр. 221.

многими второстепенными представителями романтической школы во Франции: Е. Сю, Жюль Жанен, А. Карр, А. Руайе³⁷, в произведениях которых с особенной резкостью проявились черты «готического романтизма», поэтика ужасов, кошмаров, атмосфера мистики и любования страданиями, пытками, приверженность к внешним эффектам. К таким романам относился, в частности, исторический роман А. Руайе «Les mauvais garçons», да и «Собор Парижской богородицы» Гюго при всем блеске стиля уводил в сторону от дороги, проложенной Вальтером Скоттом. Имея в виду эти романы, переполненные описаниями убийств, грабежей, казней, необычайных приключений и неслыханных страстей, Пушкин писал впоследствии о них с ироническим сожалением как о «литературных чудовищах», которые «начали появляться уже в последние времена кроткого и благочестивого Восстановления (Restauration)» (VII, 404). Осуждая неестественность и натянутость этих романов, их надуманность и навязчивый дидактизм, он в 1831 г. в рецензии о Делорме так охарактеризовал это модное направление: «Ныне французский поэт систематически сказал себе: *soyons religieux, soyons politiques*, а иной даже: *soyons extravagants*³⁸, и холод предначертания, натяжка, принужденность отзывается во всяком его творении, где никогда не видим движения минутного, вольного чувства, словом, где нет истинного вдохновения» (VII, 244). В этих словах выражено не только неизменное отрицание Пушкиным всякой риторики, внешнего эффекта, надуманности и искусственности художественного произведения, но и «экстравагантности», нарочитости романтически-«ужасной» школы.

Отвергнув искусственно-гротескный метод романтически-«ужасной» школы, глубоко чуждый реалистической основе его творчества, Пушкин, однако, не прошел мимо тех романтических принципов, которые сказались в произведениях многих его современников — Мериме, Стендаля, Бальзака, Гофмана. Эти принципы противостояли как наивно-эмпирическому «нравоописанию» писателей XVIII века, так и натуралистическим тенденциям в современной литературе. Воздействие романтической школы в особенности заметно в таких произведениях Пушкина, как «Выстрел», «Пиковая дама», «Дубровский».

Романтизм обогатил литературу открытием внутреннего мира человека, изображением его борьбы с условиями жизни и прежде всего выдвиганием идеала, во имя которого борется человек. Эта идейность романтизма, его активное начало, его протестующий пафос противостояли эмпирическим тенденциям «просветительского реализма», его стремлению к изображению среды вне ее переделки человеком. Избегая крайностей и односторонности романтизма,

³⁷ См. статью Б. В. Томашевского «Пушкин и романы французских романтиков» («Литературное наследство», № 16/18, стр. 950).

³⁸ Будем религиозными, будем политиками, будем сумасбродами (франц.)

решительно борясь с антигуманистическими и антиреалистическими тенденциями в нем, Пушкин усвоил его протестующие мотивы, внимание к личности.

Бесплодно противопоставлять романтизм реализму как антагонистические направления. Романтизм во многих своих устремлениях являлся прогрессивным течением, знаменовал утверждение новых принципов в литературе. Романтизм не только утверждал человека, его субъективно-эмоциональный мир в качестве основной отправной точки, с которой рассматривалась окружающая действительность, но и открывал новые, не изведенные до того литературой области, намечая создание характеров, новый, обостренный психологическим восприятием подход к настоящему и прошлому. Романтизм Байрона, Шиллера, Гюго выдвигал мятежные характеры, героические страсти, эмоциональную патетику как средство изображения действительности.

С романтизмом связаны и новые жанры исторического и психологического романа, получившие такое широкое развитие в начале XIX века. Если просветительская литература стремилась к рационалистической ясности, определенности, к строгому разграничению добра и зла, то романтизм решительно отошел от морализации, противопоставив ей в ряде случаев аморальные, но в то же время величественные характеры, оправдывая неистовые страсти. Романы Гюго и писателей «неистовой» школы, поэмы Байрона, ранние произведения Бальзака, фантастические новеллы Гофмана и немецких романтиков по-разному, но весьма радикально пересматривали основные принципы просветительской эстетики XVIII века.

Пушкин в этом романтическом движении занимал особую позицию. Отрицательно относясь к крайностям романтизма, возражая против его антиреалистических тенденций и устремлений, он в то же время усвоил многое из того, что способствовало дальнейшему обогащению литературы, могло поступить на вооружение реализма.

Широкое, исторически осмысленное изображение эпохи в романах В. Скотта, точная, аналитическая манера раскрытия характера и психологии героя у Б. Констан и Стендаля, сюжетная заостренность и сжатость новелл Мериме — все это способствовало выработке пушкинского художественного метода, подсказывало жанры, к которым он обращался. Современник таких выдающихся представителей мирового романа, как В. Скотт, Бальзак, Стендаль, Мериме, Гюго, Манцони, Виньи, Пушкин во многом связан с ними, не столько преемственностью, сколько решением общих задач, стоявших перед европейской литературой той эпохи.

Г. А. Гуковский в книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (М, 1957) сопоставляет Пушкина-прозаика с Бальзаком, видя общность их путей, как представителей реализма XIX века. Едва ли это сопоставление правильно, так как путь Пушкина, его художественный метод во многом отличны, а нередко и противоположны Бальзаку. Этим несомненно объясняется и весьма сдер-

жанное отношение Пушкина к произведениям своего великого современника. В то же время это сопоставление правомерно, поскольку оно особенно наглядно оттеняет национальную самобытность Пушкина, принципиальное отличие его реализма от реализма Бальзака.

Бальзак признавал обусловленность поведения человека, его судьбы социальной средой, но он пытался эту обусловленность вывести из законов биологии. Наряду с гениальными открытиями и прозрениями в социальной сфере, в его романах глубокое познание жизни перемежается с детальными описаниями, нагромождением подробностей, перегруженностью архитектоники, разнородностью художественных материалов, что отяжеляло романы Бальзака. Хотя во многом и несправедливо, но наблюдательно писал о них впоследствии Золя: «Человеческая комедия» походит на Вавилонскую башню, которую архитектор не успел да и не имел бы времени когда-либо окончить... Рабочий употреблял в дело все материалы, первый попавшийся под руку материал — известь, цемент, камень, мрамор, песок, даже простую грязь. Работая своими грубыми руками, при помощи этих материалов, взятых иногда совершенно случайно, он построил колоссальную башню, не заботясь о гармонии линий и пропорциональности ее частей. Вы как будто слышите и теперь, как он работает в своей мастерской, отесывая каменные глыбы сильным ударом молота, с пренебрежением относясь к изяществу и тонкости внешней отделки»³⁹.

В отличие от громоздкости и обстоятельности повестей и романов Бальзака, проза Пушкина предельно экономна, лаконична, композиционно собрана и гармонична по своей архитектонике. Недаром он писал о «близорукой мелочности» французских романистов, подразумевая в том числе и Бальзака. Пушкин не вмешивается в жизнь и мысли своих героев — он скуп и точно рисует их действия и поступки, их душевные состояния. Он избегает патетики Бальзака, сохраняя еле уловимую иронию по отношению к своим героям и событиям.

Пушкин не создал такого циклопического сооружения, как «Человеческая комедия», не оставил нам обширной серии исторических романов, как В. Скотт. Но в его творчестве в сжатой, конденсированной форме сказались основные тенденции тогдашнего развития всей европейской литературы. Разрешая во многом те же задачи, что и Бальзак и его современники, Пушкин шел своим особым путем. Он не искал аналогий человеческого общества и животного мира, как это делал Бальзак. Его трезвый и ясный взгляд на вещи, его ум, воспитанный на философии просветителей XVIII века, Вольтера, Дидро, не был воспламенен и лозунгами романтизма. Он сумел избежать воздействия натуралистических и романтических крайностей, захвативших тогда многих писателей.

³⁹ Э. Золя. Полное собрание сочинений, т. XLVI. Киев, 1904, стр. 7.

Реализм Пушкина не замыкался в какой-либо теоретической доктрине. Унаследовав традиции просветительской эстетики и усвоив прогрессивные стороны романтизма, Пушкин в то же время создал художественный метод реализма, не менее углубленный и прогрессивный, чем реализм Бальзака и Стендаля. Для пушкинского реализма важно не только правдивое изображение действительности в ее типических проявлениях (основное условие реализма), но и точное, отчетливое понимание исторической обусловленности явлений. Этот принцип историзма решительно отличал творческий метод Пушкина от просветительского реализма и от романтизма, рассматривавших явления в их отвлеченности от исторических условий.

В основе реализма Пушкина лежало цельное гуманистическое мировоззрение, придававшее его произведениям подлинную человечность, глубокую идейность. В творчестве Пушкина была широко поставлена проблема народа, его исторической роли. Судьбы личности, ее место в обществе, ее борьба за свои права рассматривались Пушкиным не в плане утверждения сильной личности, не как трагическое столкновение личности и общества, а с учетом исторических судеб народа. Это наложило особый отпечаток на творчество писателя, определило своеобразие его художественного метода.

Глава вторая

ПОВЕСТЬ И НОВЕЛЛА

1

Литература XIX века решительно расширила, обогатила, перестроила традиционные жанры — и прежде всего роман и новеллу. На смену нравоописательно-дидактическому роману XVIII века, новелле, еще не отделившейся от анекдота, приходят самые различные жанры и формы романа и повести, занявшие господствующее место в литературе первой четверти XIX века.

Наряду с историческим романом появляется роман социальный, роман, рисующий современность и современного героя, представленный во Франции Стендалем и Бальзаком, в Англии — Бульвер-Литтоном. Наконец, все большую роль приобретает психологическая и романтическая новелла, нашедшая таких ярких представителей этого жанра, как Мериме, Нодье, Гофман, Ирвинг. Все это были новые явления в литературе, знаменовавшие рождение новых жанров. Роман и повесть расстаются и с буржуазной морализацией просветительского реализма и с бытовым «жанром», ограниченным изображением среды, и с внешним, однопланнным показом героя. Многообразие художественных средств и углубление историзма, раскрытие внутреннего мира героя — вот путь, по которому пойдет проза в XIX веке. Пушкин не повторял азов прошлого, а с самого начала обратился к тем жанрам и тем методам, которые знаменовали будущее прозы.

Начало 30-х годов ознаменовано было появлением повести, которая как бы подготавливала расцвет русского классического романа. Повести Гоголя (в первую очередь «Вечера на хуторе близ Диканьки»), «Повести Белкина» Пушкина, повести Погодина, Полевого, Марлинского, Вельтмана, Павлова и ряда других прозаиков начала 30-х годов знаменовали перелом, произошедший в русской литературе: переход от стихов к прозе. В своей знаменитой статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», появившейся в 1835 г.,

В. Г. Белинский видел в обращении литературы к прозе, в частности к повести, «реальное направление поэзии», «тесное сочетание искусства с жизнью».

В появлении повести в русской литературе Белинский увидел торжество реалистической тенденции развития, хотя русская повесть 30-х годов во многом была романтической. Сближение с жизнью, отклик на ее запросы — вот что подкупало Белинского в успехе этого жанра литературы.

Повесть, с точки зрения Белинского, является во многом спутницей романа, позволяет, хотя и в более сжатой форме, передать явления жизни: «...да, повесть,— писал Белинский в 1835 г.— распавшийся на части, на тысячи частей, роман, глава, вырванная из романа... Жизнь наша, современная, слишком разнообразна, многосложна, дробна: мы хотим, чтобы она отражалась в поэзии, как в граненом, угловатом хрустале, миллионы раз повторенная во всех возможных образах, и требуем повести». Белинский особенно настаивает на *разнообразии* жанровых видов повести, соответствующем многообразию явлений самой действительности: «Ее форма может вместить в себе все, что хотите: и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей. Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь по мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни»¹.

Пушкин-прозаик с самого начала выступил с произведениями безупречного, совершенного художественного мастерства. По словам Ю. Н. Тынянова, «в художественной прозе Пушкина не было лицейского подготовительного периода»². Это верно в том отношении, что уже первые опыты Пушкина отмечены печатью зрелого мастерства.

Самым ранним дошедшим до нас опытом Пушкина в прозе является набросок начала повести «Наденька», относящийся к 1818 г. Как указывает в своем комментарии Ю. Г. Оксман, «героиней задуманной повести должна была, очевидно, явиться Наденька Форст, известная петербургская „прелестница“ конца 10-х годов»³.

По небольшому отрывку трудно судить, чем могла бы стать повесть Пушкина, если бы он ее закончил. Но характерно, что по своей манере, по смелой непосредственности экспозиции действия, по скупой выразительности стиля начало «Наденьки» чрезвычайно близко к манере позднейших пушкинских повестей. Сцена картежной игры, которой начинается повесть, не только тематиче-

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. I. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 271—272.

² Ю. Н. Тынянов. Проза Пушкина. «Литературный современник», 1937, № 4, стр. 191.

³ См. комментарии Ю. Г. Оксмана к «Полному собранию сочинений А. С. Пушкина», т. VII. М., 1938, стр. 905.

ски, но и по всей стилевой манере напоминает начало «Пиковой дамы».

Судя по заглавию, это должна была быть повесть о женском характере, о судьбе петербургской «прелестницы», ее конфликте с обществом. В. Брюсов писал об этой первой повести Пушкина: «Будь „Наденька“ написана, она стала бы драгоценным дополнением к тем строфам I главы „Онегина“, где поминаются

Красотки молодые,
Которых позднею порой
Уносят дряжки удалые
По петербургской мостовой...⁴

К теме трагического положения женщины в светском обществе, женщины, нарушившей его законы и правила, Пушкин неоднократно возвращается как в набросках «светской повести» (1828—1830) «Гости съезжались на дачу...», «На углу маленькой площади...», так и в «Египетских ночах». Образ светской женщины, раскрытие ее сложного душевного мира — это прежде всего дань европейской прозе — романам де Сталь и Б. Константа, наметившим самый жанр психологического, «камерного» романа, с минимальным количеством действующих лиц и острым и детальным психологическим самоанализом героев. Однако не случайно, что при наличии ряда фрагментов и набросков такого романа Пушкин все же не осуществил свое намерение и оставил эти наброски незавершенными, хотя и неоднократно к ним возвращался. «Камерность», психологическая замкнутость этого жанра оказалась ему чуждой, и он обратился к созданию романа широкого социального плана.

Существенным звеном в поисках новеллистического жанра является задуманная Пушкиным повесть о «влюбленном бесе», план которой относится еще к 1821—1823 гг. На одном из вечеров у В. Ф. Одоевского в 1828 г. Пушкин рассказал эту повесть собравшимся, и этот рассказ воспроизвел по памяти В. П. Титов в повести «Уединенный домик на Васильевском», которую он напечатал в 1829 г. под псевдонимом «Тит Космократов» в «Северных цветах». Фабула «Уединенного домика» несомненно принадлежит Пушкину и совпадает в основном с планом «Влюбленного беса»⁵.

⁴ В. Брюсов. Мой Пушкин. М.—Л., 1929, стр. 97.

⁵ Вопрос о принадлежности Пушкину фабулы «Уединенного домика на Васильевском» неоднократно поднимался в нашей литературе. Впервые на этот вопрос положительный ответ дал П. Е. Щеголев в послесловии к отдельному изданию повести в 1913 г. Позднее этот вопрос утвердительно решается Ю. Г. Оксманом в статье «Может ли быть раскрыт пушкинский план „Влюбленного беса“» («Атеней», 1924, кн. I—II, стр. 116—118). Ю. Г. Оксман и вслед за ним В. Писная («Пушкин и его современники», 1927, вып. 31—32, стр. 19—24) приходят к выводу о том, что первоначальный драматический замысел «Влюбленного беса» был реализован Титовым в «Уединенном домике на Васильевском».

Повесть о «влюбленном бесе» интересна как попытка обращения Пушкина к романтическому гротеску, к Гофману. Она представляет собой историю обольщения наивной, бедной девушки «влюбленным бесом», принявшим человеческий облик, и одновременно морального падения молодого человека, попавшего в развращенную обстановку «света». Драматический сюжет повести разрешается в остросатирических и гротескно-трагических ситуациях, в духе фантастической гофманианы.

Ироническая фантастика Гофмана, острая сатирическая гротескность его повествовательной манеры противостояли наивному бытовизму, нравоучительной дидактике «нравственно-сатирических» романов и повестей. Сатирический гротеск, романтическая ирония определявшие двупланность гофманских повестей, в которых все время происходит смешение реального и фантастического, авторская «игра» с вещами и людьми обнажали непрочность всего бытового уклада.

Это обращение к фантастике характерно для Пушкина, предвещает «Гробовщика». Но еще существенней, что Пушкин не пошел путем перенесения гофмановских принципов фантастической новеллы на русскую почву, а предпочел иной путь — путь реалистического изображения действительности.

Первые прозаические опыты Пушкина так и остались незавершенными. И только почти через десять лет, в конце 20-х годов, Пушкин вновь вернулся к прозе. Начиная с 1823 г., Пушкин работает над романом «Евгений Онегин». И хотя по словам самого поэта между романом в прозе и романом в стихах «дьявольская разница», опыт работы над «Евгением Онегиным» имел большое значение для Пушкина-прозаика.

Прозаические наброски и фрагменты 1828—1830 гг. знаменуют лишь начальный этап работы Пушкина над прозой. Самая незавершенность их свидетельствует об известной неудовлетворенности писателя своими первыми опытами. Однако фрагменты таких произведений, как «Гости съезжались на дачу...», «На углу маленькой площади...», «Роман в письмах», все же достаточно проясняют жанровые поиски Пушкина.

Действие этих повестей ограничено узким кругом лиц, придающих им интимный, камерный характер. Не внешние события, а раскрытие внутреннего мира, трагедия женской души привлекают автора. Именно этот метод изображения, этот жанровый принцип положен в основу романов де Сталь и Б. Констан. «Происшествия в романах,— писала де Сталь в предисловии к «Дельфине»,— должны служить случаем к изображению страстей сердца человеческого; в них непременно надобно сохранять правдоподобие, без которого и самая мечта истребилась бы...»

евском». Анализ этой повести дан мною в статье «Повесть, рассказанная Пушкиным» (в сб. «Русская литература. Статьи и исследования», т. II. М., 1961).

В романе Б. Констана уже намечался образ современного героя с «безнравственной» эгоистической душой, с «озлобленным» умом и в то же время слабого, неспособного к борьбе, к деятельности. Заслугу Б. Констана Пушкин видел в том, что он «первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона» (VII, 96—97).

«Адольф» — это «исповедь сына века»: в ней почти отсутствуют события и факты биографии героя, автора интересует лишь его внутренний мир. Роман Б. Констана решительно противостоит как романам приключений и ужасов XVIII века, так и непомерно растянутым, аморфным романам Ричардсона, Руссо и их последователей. Предельно сжатый по объему, скорее повесть, чем роман, «Адольф» лишен внешней занимательности, сюжетные линии в нем едва намечены. Число действующих лиц сведено к двум героям, чьи характеры показаны с исчерпывающей полнотой в острых психологических и моральных столкновениях⁶.

В предисловии к «Адольфу» Б. Констан указывал, что роман был им написан с целью убедить в возможности сделать интенсивным роман только при двух персонажах и при одной и той же ситуации. Эту предельную экономию в построении, психологическую точность и насыщенность, достигнутые Б. Констаном, стремился передать и Пушкин в незавершенных повестях. Сжатость действия, углубленность анализа душевных движений героев — все это определяло особенности первых пушкинских повестей⁷.

«Адольф» Б. Констана, вышедший в 1815 г., во многом явился предшественником романов Стендаля и Балзака как в изображении слабого, эгоистического героя, так и в самом методе психологического анализа, оказавшего особенно большое воздействие на последующее развитие французского романа. Именно тонкость и глубина психологического анализа заслуженно принесли Констану звание «отца психологического романа».

П. Вяземский в предисловии к переводу романа писал, подчеркивая типичность характера, выведенного Б. Констаном: «Характер Адольфа — верный отпечаток времени своего. Он прототип Чайльд Гарольда и многочисленных его потомков. В этом отношении творение сие не только роман *сегодняшний* (roman du jour),

⁶ В библиотеке Пушкина сохранился экземпляр третьего французского издания «Адольфа» 1824 г. с многочисленными карандашными пометками («Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 1. М.—Л., 1936, стр. 96).

⁷ Значение «Адольфа» Б. Констана для творчества Пушкина (в первую очередь для «Евгения Онегина») показано в работе А. Ахматовой «„Адольф“ Б. Констана в творчестве Пушкина», которая считает Адольфа одним из прототипов Онегина. Думается, что в этот вывод следует внести существенное уточнение. Пушкин любил характеризовать своих героев литературными сближениями или их литературными чтениями. В Евгении Онегине, как и в Адольфе, Пушкин видел общие им черты «современного человека», с его душевной опустошенностью, с его умом, «кипящим в действии пустом», а отнюдь не вариант характера, созданного французским романстом. См. статью А. А. Ахматовой в сб. «Пушкин. Временник...», вып. 1, стр. 91—114.

подобно новейшим светским, или гостинным романам, — оно еще более роман века сего. Говоря о жизни своей, Адольф мог бы сказать справедливо: день мой — век мой. Все свойства его, хорошие и худые — отливки совершенно современные»⁸.

В то же время П. Вяземский подчеркивает в качестве основной особенности жанра этого романа метод психологического анализа. умение автора глубоко показать «сердце человеческое», «биографию сердца»: «Трудно в таком тесном очерке, каков очерк Адольфа, в таком ограниченном и, так сказать, одиноком действии более выказать сердце человеческое, переверотить его на все стороны, выворотить до дна и обнажить наголо во всей жалости и во всем ужасе холодной истины. Автор не прибегает к драматическим пружинам, к многосложным действиям, к сим вспомогательным пособиям театрального или романического мира. В драме его не видать ни машиниста, ни декоратора. Вся драма — в человеке, все искусство — в истине. Он только указывает, едва обозначает поступки, движения своих действующих лиц. Все, что в другом романе было бы, так сказать, содержанием, как то, приключения, неожиданные переломы, одним словом, вся кукольная комедия романов, здесь оно — ряд указаний, заглавий. Но между тем во всех наблюдениях автора так много истины, пронизательности, сердцеведения глубокого, что, мало заботясь о внешней жизни, углубляешься во внутреннюю жизнь сердца»⁹. Вяземский особенно выделяет здесь новый принцип романа — романа характеров, романа психологического, в котором важны не внешние события, не интрига, как в старинных романах, а психологический анализ.

Аналогичную позицию занимал и Пушкин, который не только высоко ценил критические отзывы Вяземского, обычно солидаризируясь с ними, но и неоднократно беседовал с ним об этом романе, о чем свидетельствует сам Вяземский в посвящении своего перевода А. С. Пушкину («мы так часто говорили с тобою о превосходстве творения сего...»).

Наброски повестей Пушкина, относящиеся к 1828—1830 гг., являются попытками показать «внутреннюю жизнь сердца», показать современного героя, с его скептическим и холодным умом, слабоволием, душевной опустошенностью и эгоизмом. В этом их тесная связь с «Адольфом» Бенжамена Констан, хотя Пушкин и здесь идет своим, самостоятельным путем. Он не замыкает действия повестей в столь тесную и узкую раму, как это делает автор «Адольфа», превративший свой роман в интимную исповедь героя. В прозаических фрагментах Пушкина гораздо шире и острее поставлены социальные вопросы, критичнее изображается жизнь «света», нет того избыточного самоанализа, который занимает основное место в романе Б. Констан.

⁸ Б. Констан. Адольф. СПб., 1831, стр. XIV—XV.

⁹ Там же, стр. XII—XIV.

В повести «Гости съезжались на дачу...» речь идет о светской женщине Зинаиде Вольской, бросившей ради любовника свет и трагически переживающей холодность и равнодушие своего возлюбленного. Самая сюжетная ситуация повторяет сюжет «Адольфа». Реальным прототипом героини являлась, по указанию Ю. Г. Оксмана, петербургская красавица той поры А. Ф. Закревская, охарактеризованная Пушкиным в стихотворении того же 1828 года, «Портрет» («С своей пылающей душой, с своими бурными страстями») ¹⁰. Вариантом этого замысла является и начало повести «На углу маленькой площади...»

К фрагментам «Гости съезжались на дачу...» и «На углу маленькой площади...» примыкает и план повести «L'homme du monde» («Светский человек»), также относящийся к 1828 г. Эта повесть задумана в духе романов де Сталь и Б. Констана, сосредоточивая действие на психологии героев, на их отношении к свету. Приведем в переводе (оригинал написан по-французски) начальный набросок этого плана, записанный в виде конспекта (вторая запись представляет собой переработку этого конспекта с разницей его по главам):

«Светский человек ухаживает за модной дамой, ее соблазняет, но женится на другой по расчету. Жена устраивает ему сцены. Та признается во всем мужу. Та утешает ее, посещает ее. Светский человек несчастен, честолюбив.

Появление молодой особы в свете.

Зелия любит тщеславного эгоиста; она окружена холодным недоброжелательством света; благоразумный муж; любовник, насмехающийся над ней, подруга, отдалившаяся от нее. Становится легкомысленной, ведет себя скандально с человеком, которого не любит. Муж ее удаляет, она совсем несчастна. Ее любовник, ее друг» (VI, 831).

Из этого скупого перечня опорных сюжетных моментов задуманной повести ясен ее жанр. Ограниченное число действующих лиц определяет «камерный» характер повести, сосредоточение интереса на психологических переживаниях героев. В центре повести намечалась судьба светской женщины, попытавшейся жить вне «условий света», ее конфликт с окружающим обществом.

Сохранившиеся наброски Пушкина — «Гости съезжались на дачу...», «На углу маленькой площади...» — являлись, вероятно, фрагментами этого неосуществленного замысла ¹¹. Самый характер героини Вольской (как он рисуется в плане и в фрагментах повести), образ «светского человека» Минского, эгоиста, тяготящегося любовью Вольской, во многом напоминают героев романа Б. Констана.

¹⁰ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VII. М., 1938, стр. 906—907.

¹¹ См. статью Е. Гладковой «Прозаические наброски Пушкина из жизни «света»». — «Пушкин. Временник...», вып. 6. Л., 1941, стр. 305 и сл.

Жанр психологической «светской» повести, однако, не ограничивался для Пушкина возможностью показать острое столкновение характеров, раскрыть трагическую судьбу женщины, попытавшейся бросить вызов светскому обществу. Пушкин включает в свою повесть и социальный аспект, намечает широкую обличительную картину этого общества, раздвигающую рамки «камерного» романа Б. Констана. В первой же главе задуманной повести (в фрагменте «Гости съезжались на дачу...») был нарисован ряд сатирических портретов представителей «света»: «важная княгиня Г...», осуждающая Вольскую, отец Вольской, молодой Вольский, «привыкший подчинять свои чувства мнению других», Б., ум которого почерпнут из «Liaisons dangereuses», а «гений выкраден из Жомини», Р., который красит волосы и каждые пять минут повторяет с упоением: «Quand j'étais à Florence...», «барон W — девочка в мундире» (VI, 565). Эта ироническая характеристика светского общества наличествует и в создававшейся параллельно VIII главе «Евгения Онегина».

От замысла романа «L'homme du monde» прочные нити протягиваются к ряду более поздних произведений Пушкина — к «Пиковой даме», «Египетским ночам» и в особенности к таким планам романа из светской жизни, как «Роман на Кавказских водах» и «Русский Пелаг».

Пушкин стремился показать в своих повестях характеры и коллизии, которые выдвинуты были современной жизнью. Он не пытается здесь выступать в качестве моралиста, осуждая «нравы» общества, а показывает трагические столкновения, возникающие в результате душевной опустошенности и той растлевающей атмосферы светской лжи и притворства, которая уродует человеческую личность, искажает чувства. Этот реальный характер первых, незавершенных повестей Пушкина высоко оценил В. Брюсов, писавший: «Кажется, что на этих немногих, наскоро набросанных страницах Пушкин успел коснуться всех сторон современной ему жизни, наметить все характернейшие типы, встречавшиеся в ней»¹².

К 1829 г. относится и начало «Романа в письмах», являющегося попыткой воскрешения жанра эпистолярного романа XVIII века. «В этом романе,— как замечает В. Шкловский,— Пушкин хотел, очевидно, обновить сюжеты старого сентиментального романа. Мы имеем прямые указания на Ричардсона»¹³. Сомнительно, однако, чтобы Пушкин хотел здесь возродить сюжеты сентиментального романа. Жанровый принцип его он пытался применить для совершенно иного содержания. Эпистолярная форма давала возможность столкнуть разные характеры, раскрыть их в собственных признаниях героев без авторского вмешательства.

¹² В. Брюсов. Мой Пушкин, стр. 96.

¹³ В. Шкловский. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937, стр. 53.

Надо сказать, что такие классические эпистолярные романы, как «Кларисса Гарлоу» Ричардсона или «Новая Элоиза» Руссо, необычайно громоздки; корреспонденты в них основное внимание уделяют не описанию событий и происшествий, двигающих весьма несложный сюжет, а переживаниям и чувствительным рассуждениям. Даже судя по написанным Пушкиным первым главам романа, он в отличие от своих предшественников стремился сделать его максимально лаконичным, самые события нарастают с такой быстротой, которая не свойственна эпистолярному роману XVIII века.

Жанр эпистолярного романа представлял особенно благоприятные возможности именно для раскрытия чувств и мыслей героев, для психологической углубленности их образов. Однако Пушкин и здесь далек от многословия и психологического самоанализа эпистолярного романа. Его привлекает прежде всего общественно-политическая проблема значения дворянства, его роль в общественной жизни, столкновение различных социальных типов, а не психологическая изощренность анализа. Это не исключает тонкой и точной обрисовки характера героя «Романа в письмах», во многом перекаликающего с «Евгением Онегиным».

«Роман в письмах», пожалуй, наиболее заверченный из первоначальных прозаических замыслов Пушкина. Здесь уже достаточно полно наметились характеры основных героев, дано реалистическое описание жизни провинциальной дворянской семьи. Эпистолярная форма незавершенного романа Пушкина продолжает жанровую традицию эпистолярного романа XVIII века, в частности «Клариссы» Ричардсона, о которой с иронией говорит сама героиня «Романа в письмах».

Обнаружив в деревенском уединении целый шкаф со «старинными романами», пушкинская героиня принимается за чтение «Клариссы Гарлоу», находя шесть частей этого романа отменно скучными. Особый интерес представляет сопоставление «Клариссы» с «Адольфом» Б. Констана, несомненно выражающее мнение самого Пушкина. «Чтение Ричардсона,— говорит героиня романа,— дало мне повод к размышлениям. Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внучек! Что есть общего между Ловласом и Адольфом? Между тем роль женщин не изменяется. Кларисса, за исключением церемонных приседаний, все же походит на героиню новейших романов. Потому ли, что способен нравиться в мужчине зависят от моды, от минутного мнения... а в женщинах,— они основаны на чувстве и природе, которые вечны» (VI, 63). Это рассуждение особенно существенно потому, что Пушкин здесь подчеркивает современность своего романа, противопоставляет его архаическому жанру ричардсоновой «Клариссы».

Из пушкинских замыслов, относящихся к 1828—1830 гг., следует отметить и набросок повести о прапорщике Черниговского полка («Записки молодого человека»). Начало ее и сохранившийся

план всей повести свидетельствуют о политической остроте замысла, относящегося к истории восстания Черниговского полка¹⁴.

Сохранился набросок плана повести: «Смотритель, прогулка, фельдъегерь. Дождик, коляска, gentleman, любовь, Родина» (VI, 790). Текст повести раскрывает лишь два первых пункта плана. Видимо, в дальнейшем действие ее должно было развиваться в следующем порядке. Дождь задержал прапорщика в избе станционного смотрителя. Появление какой-то незнакомой семьи в коляске, беглое дорожное знакомство прапорщика с ее владельцами. Быстро возникшее любовное чувство по отношению к одному из членов встретившейся семьи («Любовь»), возможно, в результате совместного продолжения поездки. План завершается пунктом — «Родина», который, несомненно, означал участие прапорщика в восстании Черниговского полка (декабристы именовали себя «сынами отечества»).

Независимо от намеченного сюжета этой повести, ее начало свидетельствует о зрелом мастерстве Пушкина-прозаика. Повествование ведется в ней от лица самого рассказчика, однако, без подчеркивания «сказовых» особенностей его речи, а в той скупой и точной манере, которая свойственна пушкинской прозе.

Повесть о прапорщике Черниговского полка интересна в том отношении, что она знаменовала поиски Пушкина-прозаика в ином направлении, чем в набросках повестей из жизни света. Здесь показана провинциальная обстановка, герой — скромный армейский прапорщик, радующийся тому, что он вырвался из кадетского корпуса, т. е. совершенно иной социальный круг, чем в его первых «светских» повестях.

Любопытна одна деталь. Пушкин, написав начало повести, отказался от ее продолжения, вернее всего, из опасений цензурного порядка. Но описание лубочных картин истории о блудном сыне, украшавших «смиренную обитель» станционного смотрителя, он перенес в повесть «Станционный смотритель».

Незавершенность многочисленных замыслов пушкинской прозы бросается в глаза. Не закончены «Арап Петра Великого», «Роман

¹⁴ В основу повести должен был лечь фактический эпизод — появление и гибель в рядах восставшего Черниговского полка девятнадцатилетнего Ипполита Муравьева-Апостола. Только что произведенный в прапорщики, он выехал зимою 1825 года из Петербурга к месту своего назначения — в Тульчин; рассчитывая на свидание с братом, свернул в Васильков, где неожиданно попал в самый разгар восстания и с энтузиазмом стал в ряды революционных черниговцев. При столкновении с правительственными войсками был тяжело ранен и, не желая пережить разгрома мятежников, застрелился. Приводя все эти фактические сведения об Ипполите Муравьеве-Апостоле, Ю. Г. Оксман тем не менее не считает его прототипом героя незаконченной повести, исходя из того, что «прапорщик Пушкина — бедный прапорщик армейский, а не аристократ Муравьев-Апостол» (комментарии к «Полному собранию сочинений А. С. Пушкина», т. VII, стр. 920). Однако Пушкин сохранил в плане повести все основные факты и мотивы истории И. Муравьева-Апостола, хотя и сделал его простым армейским прапорщиком.

в письмах», «Рославлев», «Египетские ночи», «Марья Шонинг». Сохранились лишь первоначальные наброски и планы ряда повестей и романов 20—30-х годов («Наденька», «Гости съезжались на дачу...», «На углу маленькой площади...», «Повесть о прапорщике Черниговского полка», «Роман на Кавказских водах», «Русский Пелам» и др.).

Чем это объяснить? Помимо внешних причин, в ряде случаев помешавших Пушкину до конца осуществить тот или иной замысел, эта многочисленность самых различных начинаний еще сильнее подчеркивает, насколько большие и разнообразные задачи ставил Пушкин перед собой как прозаиком, какая поистине грандиозная программа работы в этой области им намечалась.

В этих незавершенных фрагментах явственно намечены характеры, дана сюжетная экспозиция, остро поставлен основной конфликт. Уже в них сказались главные принципы новеллистического мастерства Пушкина: читатель сразу же вводится в центр действия, герои повести, их отношения раскрываются непосредственно в их столкновении. Пояснительная экспозиция, знакомство с прошлым персонажей дается в дальнейшем скупыми авторскими ремарками, не замедляющими стремительного движения сюжета. Эта сюжетная напряженность, острота сюжетных ситуаций является характернейшей чертой повествовательной манеры, новеллистического жанра Пушкина.

В своих прозаических опытах 1828—1830 годов Пушкин намного опередил появление «светской повести», усиленно культивировавшейся в 30-е годы А. Бестужевым-Марлинским, Н. Павловым, В. Одоевским. Он не только наметил ее основные конфликты и ситуации, но и предугадал самый метод психологического анализа, изображения внутренних конфликтов ее героев. Не приходится, однако, и говорить, что эти наброски Пушкина неизмеримо тоньше, психологически глубже и социально типичнее, чем повести А. Бестужева, Н. Павлова и В. Ф. Одоевского; они предвещают «Героя нашего времени» Лермонтова.

Правда, эти фрагменты стали известны лишь после смерти Пушкина и не смогли сыграть своей роли в развитии русской прозы 30-х годов, но для становления самого Пушкина-прозаика они имели большое и важное значение.

Рассматривая прозаические фрагменты пушкинских повестей, А. В. Чичерин приходит к выводу: «Ясно намеченной конечной целью Пушкина в этой сфере было создание социально-психологического, остро критического, современного по сюжету, реального прозаического романа. В своих исканиях в этой области Пушкин доходил до замысла романа большого масштаба»¹⁵. На протяжении всего творческого пути мысль о создании большого социального романа не оставляла Пушкина. Планы и наброски «Романа

¹⁵ А. В. Чичерин *Возникновение романа-эпопеи* М., 1958, стр. 64

на Кавказских водах» и «Русского Пелама», относящиеся уже к тридцатому году («Русский Пелам» — в 1834 г.), свидетельствуют о неустанных поисках Пушкиным новой формы современного романа.

И тем не менее Пушкин, создав ряд замечательных по своей художественной убедительности и совершенству фрагментов (недаром отрывок «Гости съезжались на дачу...» так восхитил и вдохновил Льва Толстого!), не закончил своих начинаний, оставил их и перешел к другим произведениям, к другим жанрам. В чем здесь дело? Едва ли это можно объяснить лишь более или менее случайными причинами — тем, что Баратынским был использован тот же сюжет для его поэмы, или тем, что Пушкин опасался, что в его героине узнают Закревскую. Речь ведь идет о целом ряде незавершенных произведений. Думается, что основная причина отказа Пушкина от их завершения — его разочарование в самом жанре «светской», психологической повести. Она была для него слишком камерной, интимной, не дающей выход к широкому изображению действительности в ее историческом, социальном аспекте. Эти фрагменты являлись лишь отдельными этюдами к широкой картине, нарисованной в «Евгении Онегине». Роман в стихах отодвинул и поглотил эти замыслы Пушкина, хотя самая мысль о создании современного романа в прозе не отпала.

Едва ли поэтому правильно рассматривать, как это делает в своей книге «Возникновение романа-эпопеи» А. Чичерин, все незавершенные замыслы Пушкина как путь к «роману-эпопее». Хотя и несомненно стремление Пушкина к созданию социального романа, основанного на материале современной жизни, он тем не менее не ограничивал себя какой-либо одной жанровой формой, а пробовал свои силы в разных направлениях, в разных жанрах.

2

Дальнейшим этапом в становлении Пушкина-прозаика явились «Повести Белкина» (1831). Приступая к их созданию, Пушкин имел уже опыт работы над «светской повестью» («Гости съезжались на дачу...» и др.) и историческим романом («Арап Петра Великого»). Извещая П. Плетнева в письме от 9 декабря 1830 г., что им написано «прозою пять повестей, от которых Баратынский ржет и бьется», Пушкин добавлял, что напечатать эти повести придется «Апопуге»: «Под моим именем нельзя будет, ибо Булгарин заругает» (X, 324). Однако не только боязнь «ругани» Булгарина (и стоявших за ним охранительных кругов) заставила Пушкина издать свои повести от имени безывестного помещика И. П. Белкина. В этом был определенный литературный прием и расчет. Пушкин тем самым не показывает авторского лица, не выражает непосредственного отношения к происходящему. Герои и события показаны в преломлении и оценке их действий рассказчиком, вернее, через

сложное преломление ряда отдельных рассказчиков, сообщивших Белкину знакомые им истории.

Обращение Пушкина к новелле, повести связано с воскрешением этого жанра во всей европейской литературе. Новелла начала XIX в. была в первую очередь романтической новеллой, пришедшей на смену старой плутовской, приключенческой новелле, восходившей к «Декамерону» и плутовской новелле «Лазарильо из Тормеца». Если для новеллы Возрождения (Боккаччо, Мазуччио и др.) было характерно отсутствие характеристик, психологической мотивировки поступков героев, действовавших по заданным сюжетным канонам, основанным на случайном сцеплении событий, то для романтической новеллы начала XIX в. (Мериме, Нодье, Гофман, Вашингтон Ирвинг и др.) — наоборот, прежде всего важна личность героя, его чувства и страсти, которые определяют развитие событий, патетику самого стиля.

К моменту создания «Повестей Белкина» не только русская, но и западноевропейская литература имела сравнительно ограниченный выбор повествовательных жанров. XVIII век знал прежде всего нравоописательный роман, плутовскую новеллу и чувствительную повесть. Занимательные новеллы, с острой сатирической или эротической фабулой, восходящие к «Декамерону», сатирические «философские» повести Вольтера, чувствительные вариации гетевского «Вертера» — вот все, что мог унаследовать XIX век.

Повести Бальзака, Гофмана, Мериме, Ирвинга при всем их различии явились новым словом в европейской литературе, знаменовали рождение новеллистических жанров, сразу далеко отбросив назад чувствительные-искусственные и наивные повести Мармонтеля, Цшокке, Клаурена, Жанлис и прочих эпигонов европейского сентиментализма.

«Повести Белкина» отнюдь не однородны. Это своего рода образцы разных новеллистических жанров, характерных для прозы той поры. Здесь и сюжетно-заостренная психологическая новелла («Выстрел»), и гротескно-сатирическая бытовая повесть («Гробовщик»), и романтическая повесть из провинциальной жизни («Метель»), и насмешливо-пародийная идиллия («Барышня-крестьянка»), и зерно будущей «натуральной школы» — «Станционный смотритель». Если к этому прибавить тесно примыкающую к «Повестям Белкина» сатирическую летопись «Историю села Горюхина», то мы увидим, что Пушкин испробовал свои силы не только во всех жанрах, известных в то время, но и во многом пошел дальше своих современников.

Эти пушкинские повести впервые воссоздавали облик России в ее сложной социальной пестроте, в разнообразных ракурсах, показанной не в свете привычных моральных и эстетических критериев дворянской культуры, а в раскрытии тех процессов, которые происходили за фасадом этой культуры, подтачивали неизбежность

всего общественного порядка крепостнического государства. Пушкин здесь далеко вышел за пределы того «камерного» мирка «светского общества», который он изобразил в своих незавершенных повестях конца 20-х годов. Как справедливо отмечает Н. Берковский: «„Повести Белкина“ хоть не прямо и издавека, но вводят в мир провинциальной, невидной массовой России и массового человека в ней, озабоченного своими элементарными человеческими правами — ему их не дано, и он их добивается»¹⁶.

«Повести Белкина» внешне по своим жанровым признакам прилегают к романтической повести конца 20-х годов в ее русском и западноевропейском вариантах. В большей части из них даны исключительные, необычные (и даже необычайные) положения и сюжетные ситуации («Выстрел», «Метель»), сюжет развивается стремительно, характерны неожиданные смены ситуаций. И в то же время Пушкин по-своему осмысляет эту «механику» романтической повести, придает ей реалистический характер. Сохраняя многие сюжетные пружины романтической новеллы, Пушкин заставляет их работать для реалистического изображения жизни. Главное, что было новым в его повестях и принципиально отличало их от романтических повестей его предшественников и современников, — это изображение характеров. Будет ли это мечтательная провинциальная барышня из «Метели», закруженная в вихре неожиданных, роковых событий, или рисующийся своим модным романтическим гримом, а на деле весьма здравомыслящий молодой человек Алексей Берестов (в «Барышне-крестьянке»), прижимистый мастеровой-гробовщик Адриан Прохоров («Гробовщик»), не говоря уже о Самсоне Вырине в «Станционном смотрителе», — все эти герои — не односторонние фигуры романтической школы, а реальные типические характеры, взятые из русской действительности.

Психологической камерности, ограниченности тематики «светской повести» в «Повестях Белкина» противостоит широкий охват жизни разных социальных сфер и профессий (военной в «Выстреле», провинциально-дворянской в «Метели» и «Барышне-крестьянке», демократической в «Станционном смотрителе», мещанской в «Гробовщике»). Этот интерес к социальному многообразию жизни, к простому человеку знаменовал важный шаг в развитии прозы, в ее демократизации. Изображение жизни разных слоев общества, социального своеобразия среды, определяющей и своеобразие характеров, явилось тем новым, что внес Пушкин в русскую литературу, заключало и условия преодоления психологической отвлеченности и условности романтического метода.

Ошибочна распространенная точка зрения о «Повестях Белкина» как о пародии на литературные традиции¹⁷. Сводя суть «По-

¹⁶ Н. Берковский. О «Повестях Белкина». В сб. «О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы», М.—Л., 1960, стр. 94.

¹⁷ См. Н. Любович. «Повести Белкина» как полемический этап в развитии пушкинской прозы. «Новый мир», 1937, № 2.

вестей Белкина» к их полемически-пародийной устремленности, исследователи замыкают их в круг литературных традиций и ассоциаций, отрывают от действительности, тогда как повести Пушкина прочно связаны с жизнью.

Полемизируя в своих повестях с традиционной сентиментально-романтической схемой, ее жанровой инерцией, Пушкин противопоставлял правду жизни, еще острее и нагляднее выступавшую в противовес условной литературной форме.

Повести Пушкина разрывали традиционные жанровые формы, преодолевали условность романтической новеллы. В «Повестях Белкина» явственно ощутима действительная жизнь с ее противоречиями, которая не укладывается в привычные литературные схемы.

За судьбами отдельных героев пушкинских повестей стоит тогдашняя Россия с ее застойным бытом и острыми противоречиями и контрастами различных социальных слоев. Эта напряженность социальной атмосферы особенно ощутима в таких повестях, как «Станционный смотритель», «Выстрел», «Гробовщик».

В работе о «Повестях Белкина» В. В. Гиппиус приходит к правильному выводу, отмечая, что «за осмеянием и отрицанием литературных схем, обедняющих жизнь, в «Повестях Белкина», как и во всем пушкинском творчестве, нельзя не почувствовать острой мысли, требующей от искусства не схемы жизни, а отражений подлинной жизни, многообразной, противоречивой и уж, конечно, не прикрывающейся плоской прописной моралью»¹⁸. Путь Пушкина к реализму не исключал, а предполагал использование самых разнообразных форм и жанров, но в его творчестве преодолевается, исчезает их условность.

Пушкинская проза появилась раньше прозы Гоголя и Лермонтова. «Повести Белкина» знаменовали своего рода чудо: их художественное совершенство, лаконизм, строгость и точность стиля казались особенно необычными на фоне сентиментально-романтических произведений, описывающих героев, наделенных необычными страстями, отличающихся приторной чувствительностью, многословием, перифрастической украшенностью стиля. Появление пушкинских повестей было настолько неожиданным, что современная критика просто растерялась, не зная, как к ним отнестись.

«Кажется, сочинителю хотелось испытать,— писал Н. Полевой,— можно ли увлечь внимание читателя рассказами, в которых не было бы никаких фигурных украшений ни в подробностях рассказа, ни в слоге, и никакого романизма в содержании...» Полевой сам не понимал всей справедливости своего отзыва, рассчитывая уязвить им Пушкина. Для романтика Полевого «простота» пушкинских повестей и отсутствие в них «романизма» являлись их главным недостатком. Недаром Полевой противопоставил Пушкину роман-

¹⁸ В. Гиппиус. «Повести Белкина». «Литературный критик», 1937, кн. 2, стр. 48—49.

тические новеллы Вашингтона Ирвинга, видя именно в них «высокое искусство»¹⁹.

Разнородность «Повестей Белкина», художественно мотивированная тем, что они записаны Белкиным со слов разных по своему культурному уровню, вкусам и образованию рассказчиков, тем не менее не нарушает того общего, что является основной чертой Пушкина-прозаика, — лаконизма и точной внутренней организованности каждой из них.

В «Выстреле» Пушкин обращается к жанру романтической повести, в русской литературе 20-х годов представленной в первую очередь повестями А. Бестужева. Самый эпиграф: «Я поклялся застрелить его по праву дуэли. (За ним остался еще мой выстрел)» — прямо отсылает нас к повести А. Бестужева «Вечер на бивуаке».

Дело здесь не только в сходстве сюжетных ситуаций. Впрочем, оно ограничивается одной лишь подробностью: оставшимся за одним из героев правом на выстрел. Самое содержание и сюжет рассказа А. Бестужева о ветреной светской красавице, пренебрегшей верным возлюбленным и вышедшей замуж за другого, ничего общего не имеет с сюжетом новеллы Пушкина. Дело в близости, в общности самого жанра романтической новеллы, с ее эффектными сюжетными ситуациями. Однако, сохранив жанровые признаки романтической повести, Пушкин подчинил развитие ее действия внутренней логике раскрытия характеров.

Сюжетное построение повести у Пушкина приобретает строгую внутреннюю закономерность в противовес случайности и мелодраматической нагроможденности происшествий в новеллах А. Бестужева. В этом отношении Пушкин перекликается со своим французским современником П. Мериме, в новеллах которого (в основном появившихся позже «Повестей Белкина») хотя и повествуется о пылких и необыкновенных страстях, но царит та же стройная последовательность, та же логическая закономерность развития действия.

Иронически-пародийно подчеркивая сентиментальные и романтические коллизии, разрыв между «романтическим» маскарадом и подлинной действительностью, искусственную чувствительность и мелодраматичность ситуаций, Пушкин тем самым выдвигал на первый план подлинные чувства и переживания своих героев.

Пушкин не отказывается от уже сложившихся, распространенных жанров, но решительно пересматривает их, придает иное значение уже, казалось бы, испытанным приемам. То, что в повестях Карамзина или А. Бестужева оставалось наивным, психологически и жизненно не мотивированным, условным, у Пушкина становится реалистически убедительным, служит для характеристики представлений самих персонажей, а отнюдь не автора, прекрасно понимаю-

¹⁹ «Московский телеграф», 1831, ч. 42, № 22, стр. 255.

щего ограниченность своих героев, слегка даже подсмеивающегося над ними.

Повести Пушкина связаны не столько с прошлым, сколько с будущим. Тонкость психологического рисунка при изображении характеров, роль внутреннего подтекста, простота и естественность слова — все это сближает повести Пушкина с повестями Тургенева, Толстого, Чехова.

В пушкинских повестях неоднократно упоминается определение «романический», всегда произносимое с оттенком затаенной иронии, освещающий подлинный смысл поступков и переживаний героев: «или ты питаешь к ним ненависть, как *романическая героиня*»²⁰: «*романическая мысль* жениться на крестьянке...» («Барышня-крестьянка»), «она (мысль о побеге и тайном венчании.— Н. Л.) весьма понравилась *романическому* воображению Марьи Гавриловны» («Метель») и т. д.²⁰

«Романическое» — и есть то условное, книжное, далекое от подлинной жизни, что неизменно противопоставляется Пушкиным действительности, реальности. «Романическое» существует в представлении и мечтах провинциальных барышень, не знающих жизни, воспитанных на чувствительных романах. Смысл повестей Пушкина — в развенчании этого «романического», в противопоставлении искусственно-книжному восприятию самой жизни.

«Метель» по своему жанру, как и «Выстрел», могла бы показаться характернейшей романтической повестью. Запутанный «романический» сюжет с неожиданной развязкой, казалось бы, сближает эту пушкинскую повесть с повестями Бестужева-Марлинского²¹. Но исключительность сюжетной ситуации у Пушкина совмещается с жизненной точностью всей бытовой обстановки, типичностью действующих лиц. Пушкин как бы иронизирует над необычностью ситуаций, в которые попадают герои повести, и над выпренностью их «романического» слога. И мечтательно-сентиментальная провинциальная барышня Марья Гавриловна, и благородно-меланхолический Владимир, так преданно влюбленный в нее, и повеса-гусар Бурмин, — вплоть до радушно-патриархальных родителей, местных помещиков, и одной меткой чертой намеченного уездного землемера с гусарскими усами и при шпорах, — все это типические портреты представителей провинциального общества.

²⁰ См. Н. Любович. «Повести Белкина» как полемический этап в развитии пушкинской прозы. «Новый мир», 1937, № 2, стр. 261.

²¹ Указывалось на интерес Пушкина к американскому новеллисту Вашингтону Ирвингу, повести которого появлялись неоднократно в русском переводе на страницах тогдашних журналов. Острая сюжетная напряженность, романтическая фабула новелл В. Ирвинга несомненно сказались в пушкинских повестях. Однако попытки возвести сюжетную ситуацию пушкинской «Метели» к новелле Ирвинга «Жених-призрак» малоубедительны. Пушкину чужда историческая условность Ирвинга, а некоторая сюжетная схожесть отнюдь не свидетельствует о «влиянии», поскольку принадлежит к арсеналу общеромантических ситуаций (см. статью Н. Берковского «О „Повестях Белкина“»).

Если в «Выстреле» ореол некоторой загадочности, «романизма» образа Сильвио сохраняется на всем протяжении повести, то в героях «Метели» очень скоро за внешней «загадочностью» и «романтичностью» выступают подлинные, житейски-типические характеры. Такова сама героиня — Марья Гавриловна, которая была «воспитана на французских романах и, следовательно, была влюблена». Уже по этой иронической фразе ясно, что чувствительно-романтические «истории» являлись для Марьи Гавриловны чем-то наносным, но в то же время возбуждали ее воображение, настраивали ее на «романический» лад. Подстать ей и Владимир, усвоивший модную позу чувствительного героя. Даже безалаберный «шалун» и повеса гусар Бурмин при объяснении с Марьей Гавриловной говорит словами Сен-Пре из «Новой Элоизы».

Сюжетная необычность и напряженность действия, характерные для романтической повести, в «Метели» не вступают в конфликт с реалистическим изображением действительности. Авторская ирония помогает читателю отделить наносное, маскировку под романтические образцы от подлинного, типического для данной среды.

Особое место среди «Повестей Белкина» занимает повесть «Гробовщик», в которой Пушкин обратился к гротескно-сатирическому изображению действительности. Ап. Григорьев справедливо видел в этой повести «зерно всей натуральной школы». От нее прямой путь к гоголевскому «Носу» и его «петербургским повестям». Гротескно-фантастический сюжет служит здесь целям сатирического разоблачения, заострению бытовых черт. В «Гробовщике» Пушкин переходит к описанию жизни московских ремесленников, благодаря чему эта повесть отличается от большинства «Повестей Белкина».

«Гробовщик» — первый опыт городской «физиологии», предвзял появившиеся впоследствии, в 40-х годах, физиологические очерки «натуральной школы». Пушкин смело вводит в литературу нравы и быт городского мещанства, создавая вместе с тем острое сатирическое изображение современного общества. Смеясь над гробовщиком Адрианом Прохоровым, который рассматривает все происходящее в мире с точки зрения своей профессии, Пушкин смеется и над его клиентами. Фантастика становится средством сатирического гротеска, способствует разоблачению истинной сущности отношений между людьми.

Ироническое изображение быта ремесленной мещанской среды (подчеркнутое и в пушкинских рисунках к «Гробовщику») было впервые с такой резкостью и определенностью осуществлено в русской прозе. Ни робкие наброски добродетельных мещан-ремесленников в «Российском Жилблазе» Нарезного, ни поверхностные фельетоны Булгарина не давали подлинного представления об этом социальном круге.

Лишь «Лафертовская маковница» Погорельского, упомянутая здесь Пушкиным (будочник Юрко — «как почталион Погорельско-

го»), в весьма отдаленной мере предвляла пушкинскую повесть. Однако едва ли можно сблизать «Гробовщика» с «Лафертовской маковницей». Повесть А. Погорельского лишена какой-либо сатирической направленности — это милая, безобидная шутка, в которой романтическая фантастика сливается с бытовым фоном, а «Гробовщик» предвещает уже едкий сатирический смех гоголевского «Носа».

Всей системой образов Пушкин полемизирует в «Гробовщике» с традиционно-литературной романтикой. Иронизируя над тем, что «просвещенный читатель» привык к тому, что Шекспир и Вальтер Скотт «представляли своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение», Пушкин подчеркивает свое обращение к жизненной правде: «Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу» (VI, 120). Пушкин рисует обыденный быт, подчеркивая заурядный характер гробовщика, погруженного в грустное раздумье о перспективах своей торговли. Тем более остро сатирической становится фантастическая сцена прихода мертвецов, мотивированная сном Адриана Прохорова. выдержанная в гротескном, «профессиональном» аспекте. «Гробовщик» — один из намеченных Пушкиным путей русской прозы, оказавшийся особенно близким Гоголю и пришедшим вслед за ним писателям «натуральной школы».

«Барышня-крестьянка» по своему жанру, казалось бы, — сентиментальная идиллия, основанная на традиционном сюжете с переодеванием геронни, с подчеркнуто благополучным концом. Но за этой идиллией все время проглядывает ироническая усмешка автора, правда, не желчная, а сочувственная, свидетельствующая о том, что для Пушкина благополучная история двух влюбленных — лишь счастливая случайность, милая шутка. В то же время в традиционную сюжетную схему Пушкин включил столько метких жизненных штрихов, такую тонкую и точную отделку характеров, что безмятежная идиллия стала верной картиной жизни.

Ведь в сентиментальной повести характеры намечены были односторонне, идеализированы, тогда как у Пушкина и своенравная Лиза Муромская и рисующийся, легкомысленный Алексей Берестов, не говоря уже о типических портретах их отцов — барина-англомана Муромского и хозяйственного помещика Берестова, — написаны в реалистическом ключе.

Центральное место среди «Повестей Белкина» принадлежит «Станционному зрителю». Эта повесть во многом определила дальнейшее развитие русской прозы на путях реализма. Гоголь откликнулся на нее «Шинелью», Достоевский — «Бедными людьми».

«Станционный зритель» — социально-психологическая повесть о «маленьком человеке» и его горькой судьбе в дворянском обществе. Это высшее проявление реализма в русской прозе начала

30-х годов и замечательное достижение самого Пушкина. Судьба «маленького», простого человека впервые показана здесь без сентиментальной слезливости, без романтического преувеличения и моралистической наставительности, показана как результат определенных исторических условий, несправедливости общественных отношений.

По своему жанру «Станционный смотритель» во многом отличается от остальных «Повестей Белкина». Стремление к максимальной жизненной правде и широта социального охвата продиктовали Пушкину во многом иные жанровые принципы. Пушкин отходит здесь от той сюжетной заостренности интриги, которая отличает такие повести его, как «Выстрел» и «Метель», обращаясь к более подробной обрисовке быта, среды и в особенности внутреннего мира своего героя.

Это уже не загадочный Сильвио, не представитель дворянского общества, а человек из социальных «низов», угнетаемый и оскорбляемый этим обществом. Судьба станционного смотрителя — типичная судьба простого человека, чье благополучие в любой момент может быть разрушено грубым произволом «хозяев жизни», правящим классом. Пушкин предварил своей повестью Гоголя, Достоевского, Чехова и многих других писателей русской и мировой литературы. Образы Акакия Акакиевича Башмачкина и Макара Алексеевича Девушкина как бы утвердили огромное всемирно-историческое значение пушкинского образа простого человека. Гуманный и демократический пафос пушкинской повести определил собой последующее развитие этой темы, являясь подлинно новым словом в литературе. Поэтому бесплодны попытки связать «Станционный смотритель» с нравоописательными очерками и рассказами 20-х годов, героями которых оказываются люди «низшего сословия» (извозчики, будочники, почтальоны)²². Ведь поверхностные «нравоописательные» очерки и рассказы Булгарина, Карлгофа и др., с которыми пытается автор книги о «Повестях Белкина» сопоставить «Станционного смотрителя» Пушкина, ничего общего с ним не имеют. Дидактическая благонамеренная мораль и натуралистически примитивные зарисовки быта никак не предвещают социального, демократического пафоса повести Пушкина. В самом сюжете «Станционного смотрителя» передан типический социальный конфликт, выражено широкое обобщение действительности, раскрытое в индивидуальном случае трагической истории рядового человека, «мученика 14-го класса» Самсона Вырина.

Пушкин показал в своем герое черты человечности, протеста против социальной несправедливости, которые раскрыты им не в дидактическом поучении, а в объективном, реалистическом изображении судьбы простого человека. Трагическое в обыденном,

²² А. Г. Г у к а с о в а. «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М., 1949, стр. 47 и сл.

в повседневном представлено не в сентиментально-идеализирующем аспекте, а как подлинная человеческая драма, каких много в жизни.

В «Станционном смотрителе» отсутствует литературная стилизация. Неторопливое описание встреч рассказчика со зрителем Выриным подчеркивает жизненную правдивость, безыскусственность рассказа. Действительность, обычные, типические ситуации выступают в своем естественном, неприкрашенном виде. Это повесть и об отцовской любви, и о социальной несправедливости, обрекающей «мученика 14-го класса» на бесправное, униженное и бедственное существование, и о судьбе «бедной Лизы», соблазненной аристократом-гусаром, но в отличие от своей предшественницы нашедшей свое счастье.

Демократический пафос повести — в осознании несправедливости общественного устройства с точки зрения человека, стоящего на позициях народа. Пушкин не идеализирует Самсона Вырина, так же как он не делает Минского мелодраматическим злодеем (что обязательно сделал бы писатель-романтик). Он не пытается объяснить несчастье станционного смотрителя случайной причиной, а показывает обычность, типичность подобного положения в условиях социального неравенства.

«Повести Белкина» — не случайное собрание «анекдотов», а книга повестей, связанных между собой внутренним единством. Это единство не только в том, что все они объединены образом их собирателя — провинциального помещика Белкина, но и в том, что они в совокупности рисуют картину России, рождение нового, нарушающего уже сложившиеся устои, косную неподвижность жизни. Однако не следует в то же время чрезмерно «революционизировать» Пушкина и видеть в «Повестях Белкина» «бунт» против всего тогдашнего общественно-политического строя, как это делает Н. Берковский в своей, хотя и интересной, но весьма спорной, статье. Подчеркивая «законосообразность» сочетания новелл в «Повестях Белкина», единство их «внутренних мотивов», Н. Берковский приходит к ничем не обоснованному выводу (являющемуся лейтмотивом его статьи) о теме «бунта» как основном содержании всего цикла повестей: «Бунт Сильвио — как будто бы случайный бунт, но вот еще бунт прапорщика в „Метели“, а затем бунт зрителя и дочери зрителя, и, одно к одному, — все это показания о кризисе, захват которого не мал. Герои отдельных новелл могут кончать неудачей, но в цикле новелл их усилия не кажутся напрасными, так как складываются друг с другом»²³. Здесь все перепутано и преувеличено. Во-первых, никак нельзя говорить о «бунте» Самсона Вырина, который в сущности как раз неспособен на бунт, в чем и заключается смысл повести. И уж совсем нелепо говорить о «бунте» Дуни,

²³ Сб. «О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы». М.— Л., 1960, стр. 117—118.

перешедшей в разряд привилегированного общественного класса. Что же касается «бунта» прапорщика Владимира в повести «Метель», то это тоже явное недоразумение: он никак и ни против чего не бунтует, недаром он даже наделен Пушкиным эпитетом «несчастный».

Нет, в «Повестях Белкина» речь идет не о «бунте» (как это будет в «Дубровском» и «Капитанской дочке»), а о тяжести и несправедливости существования простого человека в условиях самодержавно-крепостнического общества. Не следует соглашаться с Ап. Григорьевым и Достоевским, увидевшими в «Повестях Белкина» проповедь смирения и примирения, но не следует впадать и в противоположную крайность.

3

Пушкинская новелла не похожа ни на чувствительно-лирическую повесть Карамзина, ни на едкую философско-сатирическую новеллу Вольтера, ни на «нравоописательные» очерки и фельетоны. Сжатость, сюжетная напряженность, тонкость психологической характеристики героев — ее отличительные качества.

Характерно, что, определяя жанр рассказа, современный болгарский критик Богомил Нонев в книге «Жанрове и художествено майстерство» ссылается для характеристики особенностей новеллы на повести Пушкина: «Короткий рассказ,— отмечает Б. Нонев,— особенно трудная жанровая форма. Она предполагает весьма бережное расходование образных средств, тактичное равновесие между типическим образом и изображением индивидуального портрета. психологических особенностей. Короткий рассказ не терпит многословия, развитого диалога, пространных подробностей, находящихся на втором плане повествования. В этом случае рассказ должен быть изложен с кристальной чистотой и точностью языка». Далее Б. Нонев приводит слова Пушкина о точности и краткости как главном достоинстве прозы²⁴.

Для «Повестей Белкина», как и вообще для пушкинской новеллы, характерно обращение к анекдоту (в его старом, традиционном значении фактического происшествия, необычайного случая). Эта анекдотичность сюжета позволяет Пушкину создать напряженно-сюжетное повествование, сконцентрировать действие вокруг основного сюжетного узла. В работе «Искусство анекдота у Пушкина» Л. П. Гроссман отмечал: «Не одна „Барышня-крестьянка“ выросла из такого повествовательного зерна. Это относится почти ко всем повестям Белкина, разросшимся на анекдотической первооснове, хотя бы и заслоненной впоследствии драматизмом разработанной формы. „Выстрел“ — типичный бреттерский анекдот, пересыпанный

²⁴ Богомил Нонев. Жанрове и художествено майстерство. София, 1955, стр. 139 (перевод с болгарского).

всевозможными курьезами из быта замечательных стрелков и хитро заплетающий в рамках новеллы занимательный эпизод об одной необыкновенной дуэли. „Метель“ разрабатывает затейливый анекдот об одной гусарской проказе, развернувшейся в маленький авантурный роман...»²⁵

Конечно, к этому следует добавить, что анекдот для Пушкина — лишь то зерно, из которого вырастает фабула повести, заключенной в основной ее сюжетный узел. «Анекдотичность» — специфическое свойство повестей Пушкина, определяющее их жанровое своеобразие, их сюжетную композицию. Но вместе с тем эта «анекдотичность» является и утверждением фактической достоверности самого происшествия, положенного в основу сюжета.

В «Повестях Белкина» Пушкин жанровые формы романтической повести как бы накладывает на обыкновенную, будничную жизнь. Самые герои его, за исключением Сильвио, — рядовые, обычные люди, которые лишь случайностями жизни поставлены в исключительные, необычные положения и условия. При этом, если в романтической новелле Гофмана, осмеивающей обыденность жизни, вступает в силу романтическая ирония, как средство отрицания реальности, то в повестях скромного и немудрящего Ивана Петровича Белкина реальность равна реальности, утверждается в своей жизненной бесхитрости.

Человеческое, жизненное торжествует в них над хитросплетениями ситуаций, пришедших из литературной традиции. У Карамзина герои, их бытовая, жизненная достоверность приносились в жертву литературному образцу, подчинялись сентиментально-моралистической схеме, созданной автором; у Пушкина, наоборот, правда быта и правда характера, «типическое» в условиях жизни торжествует над «исключительным», над «романтическим», искусственно вторгнувшимся в обстоятельства жизни героев. В этом особенность жанра «Повестей Белкина», путь Пушкина к реализму, уже утверждаемому в этой книге.

Проза Пушкина была принципиально новым явлением в русской литературе. Она несоизмеримо и глубоко отлична от прозаических произведений писателей 20—30-х годов — современников Пушкина: А. Марлинского, Н. Полевого, В. Одоевского, Н. Павлова и др. Дело не только в безграничном превосходстве таланта Пушкина, но и в той зрелости мысли, широте горизонта, которые сделали его прозаические произведения явлением огромного значения для дальнейшего развития русской прозы.

Проза Пушкина, как и все его творчество в целом, являлась новым этапом в силу самого историзма мышления писателя, глубокого понимания им характера человека как результата соответствующих социальных и исторических условий. Именно это отсутствовало у его предшественников и современников.

²⁵ Л. Гроссман. Этюды о Пушкине. М.—Пг., 1923, стр. 59.

Особо следует выделить «Историю села Горюхина», связанную с циклом «Повестей Белкина» образом ее «автора» — провинциальным помещиком Иваном Петровичем Белкиным. В «Истории села Горюхина» Пушкин обратился к иным сторонам жизни, чем в «Повестях Белкина»; в ней поставлен вопрос о положении и судьбе крепостного крестьянства, вопрос, все более и более волновавший Пушкина. Этот вопрос в «Истории села Горюхина» решается в сатирическом плане, в жанре сатирической хроники, пародирующей официально-благонамеренную историографию.

Жанр социальной сатиры-хроники противоположен сюжетной заостренности «Повестей Белкина», публицистичен по своему принципу. «История села Горюхина» — в сущности единственное прозаическое произведение у Пушкина сатирического жанра. По своей разоблачительной силе, по остроте в постановке вопроса о положении крепостного крестьянства, да и некоторым особенностям своего жанра «История села Горюхина» переключается с радищевским «Путешествием из Петербурга в Москву». Резкость сатирических красок, широта охвата социальной жизни, «эзоповский» язык обличительных намеков и картин — все это роднит незавершенную сатиру Пушкина с Радищевым. Близка «История села Горюхина» и к «Путешествию в И. Т. ***», помещенному в новиковском «Живописце»²⁶. Можно напомнить еще и такие произведения XVIII века, как «Письма к Фалалею» в «Живописце», или «Похвальная речь в память моему дедушке» Крылова, в которой под видом панегирика дана едкая и резкая сатира на помещика-крепостника. Однако сатира «Истории села Горюхина» много шире по своему замыслу, вырастает до масштабов сатиры на помещичье-крепостнический режим в целом, на самодержавно-дворянское государство.

Уже указывалось в литературе, что «История села Горюхина» пародирует «Историю государства Российского» Карамзина, высмеивая ее реакционно-монархическую тенденциозность, идеализацию положения народных масс.

Н. Страхов привел ряд параллелей из текста «Истории села Горюхина» и «Истории государства Российского» Карамзина, убедительно показывающих пародийно-полемическую направленность пушкинского произведения. «Самая замечательная пародия Пушкина, — говорит Н. Страхов, — есть „Летопись села Горюхина“, в которой он пародировал первые главы «Истории государства Российского». Ложный тон Карамзина здесь разоблачен совершенно, притом не вообще, а с точным указанием истинных свойств предмета, по отношению к которому этот тон ложен... Взгляд на значение истории у обоих совершенно одинаков: «Быть судьей, наблюдателем и пророком веков и народов казалось мне высшею

²⁶ См. Д. Д. Благый. История русской литературы XVIII века. М., 1955, стр. 246.

степенью, доступной для писателя». Так пишет Белкин, и так же понимает Карамзин: «История есть священная книга народов, главная, необходимая; зеркало их бытия и деятельности; скрижаль откровений и правил» и пр.»²⁷

Другими исследователями приводятся примеры пародирования Пушкиным «Истории русского народа» Н. Полевого, выписки из которой сохранились на том же листе, на котором набросана программа «Истории села Горюхина»²⁸.

Полемизируя со Страховым, Н. Черняев указывал, что Пушкин, мол, слишком «уважал» Карамзина, чтобы решиться его пародировать, и приводил примеры пародирования Пушкиным «Истории русского народа» Н. Полевого. Если у Полевого говорится, что «славяне, говорят те же писатели, великорослы, сильны, загорелые от солнца, все русые и даже рыжие», то у Белкина в «Истории села Горюхина» «обитатели Горюхина большей частью роста среднего. сложения крепкого и мужественного, глаза их серые, волосы русые или рыжие»²⁹. Таким образом, круг пародируемых авторов расширялся. Но для Пушкина «История села Горюхина» являлась не литературной пародией, а политически заостренной сатирой, пародийная форма которой прикрывала ее антиправительственное содержание.

Пушкин предельно сузил масштаб повествования до истории одного ничем не примечательного села, сохраняя в то же время слог и манеру историков, повествующих о событиях в истории народов и государств. Как отметил Черняев, «комизм его «Истории» объясняется тем, что он старался писать ее по образцу известных ему исторических сочинений, имевших дело с целыми народами и государствами,— известных, главным образом, по наслышке и из вторых рук. Белкин лез из кожи, чтобы придать судьбам родной деревушки важное, чуть не всемирно-историческое значение, а своему бесхитроственному рассказу — значительность и даже некоторую торжественность»³⁰.

При всей своей полемической направленности «История села Горюхина» не ограничивается литературной пародией, ее содержание обращено к самой действительности, к критике тех общественных отношений, той системы, которая порождена крепостным правом.

Как было отмечено еще П. Е. Щеголевым, «Пушкина в „Истории села Горюхина“ интересовала не литературная форма произведения, не пародийная ирония по адресу историков, а правда жиз-

²⁷ Н. Стр а х о в. Заметки о Пушкине и других поэтах. Киев, 1897, стр. 54—59.

²⁸ См. статью А. Г. Гукасовой «„История села Горюхина“ Пушкина». — «Ученые записки Московского гос. пед. ин-та», т. XX, кафедра русской литературы, вып. 4, 1954.

²⁹ Н. Ч е р н я е в. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900, стр. 521.

³⁰ Там же, стр. 538—539

ни»³¹. В формулировку Щеголева следует внести существенную поправку. Пушкина, конечно, интересовала и «литературная форма», которая не была оторвана от «правды жизни». Тем более что для того, чтобы высказать эту «правду», ему пришлось прибегнуть к «эзоповскому языку», найти такой жанр и стиль, который сохранял бы резкость социального памфлета и в то же время мог бы быть пропущен царской цензурой.

Однако, несмотря на обращение к «эзоповскому языку», «История села Горюхина» не могла рассчитывать на прохождение через цензуру, и Пушкину пришлось отказаться от ее завершения, тем более что в дальнейшем намечалось описание «бунта» мужиков. Но создание своеобразного жанра художественной публицистики являлось важным достижением Пушкина, впоследствии столь блестяще и широко использованным Салтыковым-Щедриним в «Истории одного города».

Пародийно-полемическая форма «Истории села Горюхина» не исключала, а наоборот, подчеркивала, заостряла реалистическое изображение крепостнических порядков, давала возможность обобщенного их изображения. «История села Горюхина» превращалась в широкое обобщение, в сатирический памфлет, масштабы которого именно при пародийном сопоставлении с «Историей государства Российского» вырастали в сатиру на все крепостническое государство.

Своеобразие пушкинской сатиры в том, что, достигая широкого обобщения, она основана на изображении повседневного быта. Быт этот показан глазами Белкина, ограниченного и наивного помещика, отнюдь не способного к иронии, но объективный смысл, отрицательный характер тех явлений, о которых он повествует, тем нагляднее, тем резче оттеняется.

Пушкин создал в «Истории села Горюхина» едкую и злую сатиру на крепостное право, показал губительные последствия хозяйничанья помещиков и старост, обнищание и разорение крестьянства. Кроме того, за этим изображением «села Горюхина» все время чувствуется более широкий подтекст, сатирическое изображение всего самодержавно-крепостнического режима.

«История села Горюхина» так и не появилась в печати при жизни писателя и не была им закончена. К сатирическому жанру Пушкин в прозе в дальнейшем не обращался, и эта повесть осталась несколько обособленной в творческих поисках писателя.

5

Вершиной новеллистического мастерства Пушкина явилась повесть «Пиковая дама», напечатанная в 1834 г., спустя три года после «Повестей Белкина». «Пиковая дама» как по значительности

³¹ П. Е. Щеголев. Пушкин и мужики. М., 1928, стр. 80.

темы, широте охвата общественных явлений, так и по зрелости реалистического метода знаменует новый этап в творчестве Пушкина.

В «Пиковой даме» в новом, более высоком и совершенном синтезе объединены психологическое раскрытие характеров и точная живопись современных нравов, поставлены важнейшие вопросы тенденций развития современного общества. «Повести Белкина» — по преимуществу Россия настоящего, провинция, столкновение патриархального уклада с тревожными явлениями жизни, в которой явно проступили трещины этого отживающего уклада. «История села Горюхина» — это уже неблагоприятные всей государственной системы, решительная отходная крепостническим порядкам, приводящим к нищете, к чудовищной эксплуатации народа. «Пиковая дама» — свидетельство новых времен, отклик на запросы, поставленные рождением нового социально-экономического порядка.

То разоблачение светского общества, его морального распада и неспособности противостоять натиску новых буржуазных отношений, которое уже намечалось в цикле незавершенных фрагментов «светских повестей» 1828—1830-х годов, в «Пиковой даме» получило дальнейшее развитие. В этой повести с особым блеском проявились основные свойства пушкинской прозы: смелость идейной проблематики, сюжетная, композиционная точность и завершенность построения, сжатость и энергия повествовательной манеры.

«Пиковая дама» — замечательный образец психологической повести — знаменовала дальнейший шаг вперед на путях реализма по сравнению с «Повестями Белкина». В ней писатель смело поставил одну из основных проблем современности — конфликт между аристократическим обществом и властью безжалостного чистогана.

Пушкин в Германне показал крах индивидуалистического сознания героя, рожденного эпохой наступления буржуазных отношений. При относительной ограниченности масштаба сферы действия, определяемого объемом и жанром повести, «Пиковая дама» может и должна быть сопоставлена с романами Стендаля «Красное и черное» и Бальзака «Шагреневая кожа», по близости и актуальности поставленных в ней социальных проблем, по значимости и типичности своего главного героя — человека новой эпохи, решающего проблему личности и общества.

«Пиковая дама» отвечала на тот же социальный вопрос, что ставили Бальзак и Стендаль; показала рождение нового общественного сознания в обстановке исторических катаклизмов, наступивших после наполеоновской эпохи, когда удача и карьера, жажда власти, успеха и богатства стали основной пружиной общества. Пушкин в своей повести показал типическую для всей мировой литературы фигуру честолюбца, авантюриста, стремящегося любой ценой достичь успеха, пренебрегая общепринятыми моральными устоями и правилами.

Не любовь, не долг руководят Германном в его поступке, а жажда власти и обогащения. В центре повести Пушкина, как и в ро-

манах Бальзака и Стендаля, фигура главного героя, его судьба. Со свойственным ему стремлением к лаконизму, к предельной экономии Пушкин сжимает большое количество событий и характеров в максимально краткую форму новеллы.

«Пиковой дамой» завершены были поиски, начатые Пушкиным в ряде фрагментов из жизни «света», найден жанр социально-психологической повести. Нельзя поэтому согласиться с Д. П. Якубовичем, который в статье о «Пиковой даме» предложил следующее определение ее жанрового своеобразия: «Пиковая дама» возникла на путях смыкания бытовой новеллы с исторически-документированным материалом. Элементы фантастического, «гофмановского» стиля в последний раз прозвучали здесь в пушкинской прозе, замыкая линию «Гробовщика» и замысла «Уединенного домика на Васильевском острове». И если сквозь фантастику «Гробовщика» явственно видна уже реалистическая мотивировка, то «Пиковая дама» — столь же произведение высокого художественного реализма, как и тончайшей, едва не переходящей в мистику, фантастики»³². Д. П. Якубович не прав, говоря о фантастике повести в ее мистическом значении. Ее в повести нет. В ней дана психологическая мотивировка, точный анализ психологического состояния героя, но отнюдь не в мистическом плане, а как совершенно реальное изображение его душевного состояния. «Таинственное» появление «пиковой дамы» — не фантастика, а результат патологического состояния героя. Точно так же и «магическое» значение «трех карт», которые графиня назвала Германну, — «игрецкий» анекдот, характеризующий суеверную психологию игроков.

Не следует «Пиковую даму» объяснять влиянием Гофмана, как это неоднократно делалось. Помимо отсутствия конкретных связей, самый характер «фантастического» (даже если считать, что в судьбе Германа есть элемент фантастики), у Пушкина иной, чем у Гофмана. У Гофмана фантастическое отнюдь не мотивировано, а наоборот, подчеркнуто, гиперболически-гротескно выделено как выражение потустороннего мира, вмешательства в жизнь человека таинственных, мистических сил. Новелла Гофмана основана на резком контрасте реального, обычного и фантастически-необычайного, врывающегося в эту обыденную жизнь. Ничего этого у Пушкина нет. Все действие повести сосредоточено на раскрытии судьбы Германа. Пушкин ставит его в острые и резко сменяющиеся сюжетные положения, в которых раскрывается характер Германа, его жажда богатства и власти. Идея повести выражена не в фантастических символах, как у Гофмана, а в социальной обусловленности характера, в исторически точной обрисовке среды и поведения человека.

Об этой реальности «фантастического» в «Пиковой даме» писал Достоевский: «Фантастическое должно до того соприкасаться

³² Сб. «Пушкин. 1833 год». Л., 1933, стр. 57.

с реальным, что вы должны почти поверить ему. Пушкин, давший нам почти все чормы искусства, написал „Пиковую даму“ — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром... Вот это искусство!»³³

«Пиковую даму» нет оснований считать повестью «гофмановского» стиля, настолько «рационалистична» и реальна вся ее внутренняя структура. Она гораздо ближе к роману Стендаля «Красное и черное», прочитанному Пушкиным в мае 1831 г. с огромным вниманием и восхищением, о чем он сообщал в письме к Е. Хитрово: «...умоляю Вас прислать мне второй том «Красного и черного»: я от него в восторге» (X, 349, оригинал по-французски). Нас не должно смущать различие жанра повести Пушкина и романа Стендаля. Ведь одна из основных особенностей прозы Пушкина — краткость, предельная сжатость, поэтому у него зачастую относительно небольшая по объему повесть может с полным основанием сопоставляться с романом.

В. В. Виноградов в исследовании «Стиль «Пиковой дамы»» указывал на сходство символики и композиции «Пиковой дамы» и «Красного и черного» Стендаля: «Рулеточным или картежным термином в заглавии уже задано понимание художественной действительности в аспекте азартной игры. И Жюльен Сорель, хотевший идти путем Наполеона, проигрывает все ставки в этой игре». Известную общность этих произведений В. Виноградов усматривает в их «смысловой композиции»: «При анализе форм построения, — пишет В. Виноградов, — существеннее всего отыскание принципов конструктивной общности в смысловой композиции произведений. Эти соответствия „Пиковой дамы“ и „Le Rouge et le Noir“ не сводятся только к односторонним функциям заглавий, но заключаются и в смысловом подобии тех „внутренних форм“, которыми определяется символическое соотношение литературной действительности обоих произведений с образами игры и рока. Можно только отметить, что внутренние формы игры и стоящей за ней судьбы в „Le Rouge et le Noir“ являются лишь заданными и как бы „скользящими“ призраками символических обобщений, а в „Пиковой даме“ они даны и как бытовая реальность фабульного движения и как отражающийся в ней круг художественных образов»³⁴.

Символика азартной игры, сближающая заглавие пушкинской повести с романом Стендаля, определяет и внутренний подтекст обоих произведений, атмосферу напряженности, риска, честолюбивости

³³ Ф. Достоевский. Письма, т. IV. М., Гослитиздат, 1959, стр. 178.

³⁴ «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии». Вып. 2, М.—Л., 1936, стр. 100—101.

вого авантюризма, случайности в судьбах героев³⁵. Этим, конечно, еще не определяется самый характер жанра, но несомненно переключка повести Пушкина с социально-психологическим романом Стендаля.

Игра, напряженность азарта, с такой силой сказавшаяся в сцене проигрыша Германна, приобретают обобщающий, философический смысл в повести Пушкина, символизируя самый «дух» XIX века, с его безжалостным господством чистогана, столкновением интересов отдельных личностей, неверностью человеческой судьбы, зависящей от прихоти случая. Эта глубина и многогранность внутреннего смысла повести и способствует осуществлению реалистического метода Пушкина, усложненного по сравнению с возможностями «просветительского реализма» опытом романтизма, обогатившего повествование внутренней динамикой, лирической взволнованностью «подтекста».

Не следует искать сюжетных аналогий или точных черт сходства между Жюльеном Сорелем и Германном. В обоих произведениях в основе лежит судьба честолюбца, поставившего все на карту, чтобы добиться богатства и власти. Но если говорить об общности устремлений, известной родственности художественной манеры, то, конечно, психологически насыщенная и вместе с тем сдержанная манера Стендаля была близка Пушкину.

Однако Пушкину чужды риторика, романтическая патетика Стендаля, иногда сквозящие в романе. По прочтении «Красного и черного» Пушкин писал Е. Хитрово: «„Rouge et Noir“ хороший роман, несмотря на фальшивую риторику в некоторых местах и на несколько замечаний дурного вкуса» (X, 353). Помимо этого достаточно авторитетного свидетельства самого Пушкина, точно сформулировавшего пункты своего несогласия с романом (и методом) Стендаля, следует иметь в виду и разницу самих жанров — про странного романа Стендаля, дававшего возможность для развития ряда сюжетных линий, множества персонажей, и сравнительно

³⁵ Однако «рулеточная символика» романа Стендаля — лишь одно из возможных истолкований заглавия романа. В статье Б. Рейзова «Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и черное?»» это истолкование отвергается и предлагается другое: название романа объясняется «пророческими», центральными сценами в провинциальной церкви, освещаемой красным светом и черным цветом траурного платья Матильды де Ламоль («Новый мир», 1956, № 8, стр. 275 и сл.). Нам представляется вполне возможным сочетание нескольких «символических» значений названия «Красное и черное». Для вопроса о жанре и художественной структуре «Пиковой дамы» важен лишь самый принцип этой символики, построения произведения на основе не только внешнего сюжетного развития, но и обобщающего значения образов-символов, раскрывающих его внутренний подтекст. Следует учесть и еще одно объяснение, высказанное А. Г. Цейтлиным, считающим, что название «Красное и черное» построено не на символике игры (и «игрецких» терминах), а на противопоставлении цветов революции и церкви. Это понимание никак не снимает других истолкований, общего символического смысла заглавия и его значения для внутреннего «подтекста» всего романа.

краткой новеллы Пушкина, самая краткость которой налагала на него обязательства максимальной концентрированности действия.

Необходимо учесть и известную переключку «Пиковой дамы» с романом О. Бальзака «Шагреневая кожа» (1831), название которого Пушкин включил в конспект статьи «О новейших романах». Н. О. Лернер указал ряд сходных мотивов, считая, что «между романом Бальзака и повестью Пушкина заметно немалое сходство и в фантастике сюжетов, и в характерах героев, и в положениях. Германн своей сухой, себялюбивой натурой очень напоминает Рафаэля, главного героя Бальзака»³⁶. Следуя компаративистской схеме, Лернер видит аналогию в самых общих сюжетных ситуациях (вроде того, что Полина любит Рафаэля и Лиза любит Германна), в результате чего «похожими» становятся самые разные и несходные явления.

Сопоставляя «Пиковую даму» с «Красным и черным» Стендаля или «Шагреневой кожей» Бальзака, меньше всего следует предполагать сюжетное воздействие этих романов на пушкинскую повесть. Сходство «Пиковой дамы» с этими романами — в общности проблематики, поставленной самой действительностью, в обращении к психологически углубленному изображению героя, характер и поступки которого раскрываются во взаимодействии с условиями среды, исторической обстановки. Но каждый из писателей эти задачи разрешал по-своему вне зависимости от своих современников. Общность задачи создавала и известную переключку в ее решении у Пушкина, Стендаля и Бальзака, которую следует видеть не в сходстве отдельных сюжетных мотивов и ситуаций, а в общности самой действительности.

В сопоставлении «Пиковой дамы» с «Шагреневой кожей» не в духе сюжетных аналогий, а в плане общности жанровых принципов есть известное основание. Фантастика и у Бальзака подчинена реалистическому развитию действия, приобретает символично-философский характер. Точно также сближает Пушкина с Бальзаком показ острых социальных противоречий через судьбу главного героя на широко очерченном социальном фоне. Меньше всего здесь можно говорить о «влиянии»: это пример общности путей и устремлений всей европейской литературы данного периода. Пушкин как основоположник критического реализма в русской литературе закономерно встретился здесь с Бальзаком, «доктором социальных наук».

По сжатости повествования, безупречной точности архитектоники, по лаконизму психологических характеристик «Пиковую даму» можно сравнить с новеллами Мериме. Но у Пушкина на первом плане не сюжетная занимательность, не любование острыми и тонкими психологическими ситуациями, как у Мериме, а выражение

³⁶ Н. О. Л е р н е р. Рассказы о Пушкине. Л., 1929, стр. 142.

основной социально-философской идеи, воплощение в героях типических социальных (а не только психологических) черт современного общества.

Под впечатлением «Пиковой дамы», которую он наряду с «Капитанской дочкой» считал «во всех отношениях совершенным» произведением, сам П. Мериме писал: «Никто, кроме Пушкина, не умеет рассказывать так остроумно, никто так искусно не соединяет смелую и честную сатиру с верными и тонкими наблюдениями нравов и характеров; никто, наконец, не касается с большей осторожностью тем, которые под менее умелым пером привели бы в ужас даже не особенно пугливых читателей»³⁷. Мериме верно подметил эту тонкость, «осторожность» сюжетного и психологического рисунка Пушкина, нигде не переходящего грань художественной меры и реалистического правдоподобия и вместе с тем сочетавшего в своей повести едкую критику аристократического общества с глубоким психологическим анализом характеров.

Напомним и замечание А. Лежнева о том, что «Пиковую даму» «можно назвать психологической повестью без психологии». А. Лежнев видит особенность пушкинской повести в отсутствии разработанной «психологической мотивировки», в том, что у Пушкина мотивировка раскрывается в действии, тогда как у Тургенева, Достоевского, Толстого мотивировка дается «определятельнее и богаче, психологический анализ приобретает самостоятельное значение, перестает быть краткой ремаркой, каким он является у Пушкина»³⁸.

Скупость Пушкина в обрисовке психологических переживаний его героев отнюдь не означала отказа от изображения углубленных характеров. Пушкин стремился лишь максимально сжать авторские описания, отказывался от внутренних монологов своих героев, ограничиваясь краткими ремарками.

Наряду с «Медным всадником» «Пиковая дама» — это «петербургская повесть» Пушкина, в которой впервые в русской литературе раскрыта «душа» города. Здесь Петербург с его ампирическими зданиями и дворцами, со светскими гостиными, и Петербург чиновничий, людей среднего достатка, с будочниками, тусклыми фонарями, Обуховской больницей, предвещающий городской пейзаж романов Достоевского.

«Пиковая дама» знаменовала утверждение объективно-реалистической манеры Пушкина: в ней нет явного присутствия автора, события переданы в исторически точном повествовании. Острота сюжетной проблематики, показ характера героя, раскрытого в его исторической обусловленности, в его индивидуально-типическом, определили жанр и значение «Пиковой дамы» для дальнейшего

³⁷ Проспер М е р и м е. Статьи о русских писателях. М., Гослитиздат, 1958 стр. 44.

³⁸ А. Л е ж н е в. Проза Пушкина. М., 1937, стр. 298.

развития русской литературы, в частности для прозы Лермонтова и Достоевского.

Вобрав предшествовавший опыт работы Пушкина над прозой, «Пиковая дама» являлась в своем роде образцом психологической новеллы как по глубине раскрытия характера, так и по художественной завершенности, по композиционной собранности. Следует согласиться с оценкой ее М. О. Гершензоном, отмечавшим, что «...нельзя достаточно надивиться на эту сжатость, стремительность, сосредоточенность рассказа, на эту ясность линий и целомудрие слога... Ни одной лишней черты, но всякая черта, как радиус, стремится к центру повествования; ни одного психологического описания, но все действие насыщено психологией; беспредельное напряжение сил, почти математическая художественная расчетливость — и ни малейшей нарочитости, но все течет естественно, как в самой жизни»³⁹.

Своего рода возвращением к жанру «светской повести», над которой Пушкин работал в конце 20-х годов («Гости съезжались на дачу...» и другие фрагменты), являются «Египетские ночи» и связанный с ними отрывок «Мы проводили вечер на даче у княгини Д...», относящиеся к 1835 г.

«Египетские ночи» — произведение многопланное. В рамки «светской повести» здесь включены и проблемы искусства, творческого вдохновения, и история Клеопатры, представляющая самостоятельную поэму, и характеристика светского общества и его представителей. Центральное место в задуманной Пушкиным повести должен был занять образ современной светской женщины.

В осуществленном Пушкиным начале повести характеристика светского общества лишь намечена, на первом плане фигуры Чарского и итальянца-импровизатора, но в предварявшем «Египетские ночи» наброске «Мы проводили вечер... у княгини Д...» светское общество изображено более детально. Пушкин беспощадно разоблачает духовную опустошенность этого общества, сопоставляя его с эпохой упадка римской империи, с развращенностью тогдашних нравов. Роман великосветской дамы г-жи Лидиной должен был быть сопоставлен с полными кровавого сладострастия похождениями египетской царицы⁴⁰. Независимо от того, в какой мере предполагал Пушкин сопоставить историю Клеопатры с сюжетом из современной ему жизни (думается, что он не стремился к полному сюжетному параллелизму и поэма о Клеопатре лишь оттеняла смысл прозаического обрамления), центральное место в задуманной Пушкиным повести должно было занять раскрытие сильного женского характера, который намечался уже в набросках конца 20-х годов. Вольская (в отрывке «Мы проводили вечер на даче у

³⁹ «Сочинения А. С. Пушкина», под ред. С. А. Венгерова, т. IV. СПб., 1910, стр. 333.

⁴⁰ Н. О. Лернер. Проза Пушкина. Изд. 2. Пг., изд-во «Книга», 1923, стр. 49.

княгини Д...») — это женский характер, неоднократно привлекавший внимание Пушкина и в той или иной мере показанный им в образе Зинаиды Вольской (в отрывках «Гости съезжались на дачу...» и «На углу маленькой площади...»), отчасти в образе Полины — героини «Рославлева». Этот образ гордой, независимой женщины, которая во имя своего чувства порывает с обычаями и предрассудками «света», должен был стать, видимо, центральным и в «Египетских ночах». Вольская, «вдова по разводу» с «огненными глазами», выражающими страсть, принимает предложение «молодого человека» Алексея Ивановича, рассказавшего анекдот о египетской царице, «предписать любовнику условия Клеопатры». Трудно гадать, как развернулось бы далее действие пушкинской повести, но ясно одно, что повторение условий Клеопатры в обстановке светского общества 20—30-х годов XIX в. интересовало Пушкина не как сюжетная параллель, а как способ резкого, конфликтного раскрытия характеров и, главное, показа его духовной опустошенности.

В отличие от «Пиковой дамы» Пушкин в «Египетских ночах» стремился не к монолитности композиции, а к многопланности ее. Подробное описание выступления импровизатора, характеристика Чарского посвящены вопросу сущности вдохновения, поэта и толпы, роли искусства в обществе. Поэма о Клеопатре, являясь композиционным центром повести, расширяет ее жанровые рамки. Однако и эту повесть Пушкин не закончил, хотя неоднократно возвращался к ней. Видимо, работа над «Историей Пугачева» и «Капитанской дочкой», а затем «Историей Петра» отвлекла его от этого замысла.

Повести Пушкина свидетельствуют о многообразии его поисков жанра, о напряженной работе над прозой, смысл и значение которой заключались в сближении с жизнью, в выработке тех художественных средств, которыми можно было наиболее полно передать содержание самой действительности. Эти поиски шли в разных направлениях, но объединялись стремлением писателя показать и раскрыть те глубокие внутренние процессы, которые совершались в русской жизни. Удивительная социальная зоркость Пушкина позволила ему увидеть и пустоту и историческую обреченность жизни «светского общества», командующих дворянских кругов, и в то же время найти подлинную человечность в бедняке-смотрителе, «мученике 14-го класса».

Он разглядел не только внутреннюю бессодержательность жизни аристократического общества, но и авантюристическую, хищническую сущность «героев» нарождающегося буржуазного общества, будь то меркантильно расчетливый «гробовщик» Адриан Прохоров или честолюбивый кандидат в «Наполеоны» Германн.

Это разнообразие и богатство новых аспектов жизни, тем, образов, идей, не могло быть осуществлено в жанровых формах, которые перешли к нему от предшественников. Пушкину приходилось искать и находить новые жанры, новые художественные приемы

или вкладывать в уже существующие жанры то жизненное содержание, которое придавало традиционным формам новый смысл, новое значение. Пушкин преодолевал границу между литературой и жизнью: традиционные ситуации и сюжеты наполнялись у него реальным содержанием, стали не условными «пружинами» действия, а определялись характерами и психологией героев, даже в своей исключительности передавая «типическое», социально характерное. Тем самым и рамки новеллы, повести становились для него узкими, и он все более настойчиво искал новые формы, выходя за пределы традиционных художественных жанров.

6

Пушкина, как уже указывалось, особенно привлекали «документальные» жанры, произведения, основанные на достоверном фактическом материале: исторические записки, мемуары, анекдоты, путешествия и т. д. «Кирджали», «Путешествие в Арзрум», сохранившиеся фрагменты автобиографических записок (встреча с Державиным, встреча с Кюхельбекером и т. д.), начатые Пушкиным записки Нащокина, пересказ записок Джона Теннера, обработка записок Моро-де-Бразе и др. — свидетельствуют об этой постоянной тяге Пушкина к документальным и мемуарным жанрам, к расширению границ беллетристики. Наряду с уничтоженными в связи с событиями 1825 года автобиографическими записками, от которых сохранились лишь отдельные фрагменты и программа автобиографии, Пушкин оставил нам блестящие образцы мемуарной прозы.

В «Современнике» Пушкин охотно помещал очерки, записки современников, вообще произведения, сочетающие в его глазах достоинства жизненной правды и художественной изобразительности. Помещая очерк Султан Казы Гирея «Долина Ажитугай», Пушкин сопровождает его послесловием, в котором пишет: «Вот явление, неожиданное в нашей литературе! Сын полудикого Кавказа становится в ряды наших писателей; черкес изъясняется на русском языке свободно, сильно и живописно» (VII, 343). Об изданных им записках «девицы-кавалериста» Н. Дуровой Пушкин писал: «С неизъяснимым участием прочли мы признание женщины, столь необыкновенной; с изумлением увидели, что нежные пальчики, некогда сжимавшие окровавленную рукоять уланской сабли, владеют и пером быстрым, живописным и пламенным» (VII, 397).

Одним из совершенных образцов пушкинской прозы является и его «Путешествие в Арзрум». Дневниковая точность в описаниях и вместе с тем свобода и рельефность изображения отличают и этот жанр у Пушкина. Путевые записки его полны блеска остроумия, едкого, наблюдательного юмора. В этом отношении можно говорить об их отдаленной перекличке с путевыми картинами Гейне. Иронический подтекст «Путешествия в Арзрум» был настолько ощутим, что во французской книге В. Фонтанье «Путешествие на

Восток» пушкинское путешествие названо было «сатирою», и Пушкин вынужден был в своем предисловии оправдываться в том, что его «Путешествие в Арзрум» отнюдь ею не являлось, ибо такое толкование грозило ему неприятностями со стороны властей.

«Путешествие в Арзрум» — один из тех «документальных» жанров, которые привлекали пристальное внимание Пушкина. Это дорожный дневник писателя, в основу которого были положены впечатления и записи от поездки в Арзрум в действующую армию в 1829 г. В. Л. Комарович в статье «К вопросу о жанре „Путешествия в Арзрум“» приходит к выводу, что «Путешествие в Арзрум» надо признать в известной своей части путевым дневником поэта, содержащим как бы «прозаические заготовки» ряда стихотворений. Однако это верное наблюдение В. Л. Комаровича буквально тонет в малопродуктивном сопоставлении пушкинского путешествия с путевыми записками Шатобриана «*Itinéraire de Paris à Jerusalem*» и «Путешествием по Тавриде» И. М. Муравьева⁴¹. В. Л. Комарович совершенно упустил из виду за внешними сопоставлениями отдельных деталей их решительное, принципиальное различие: пушкинское «Путешествие в Арзрум» насквозь полемично, пронизано тонкой иронией.

Как отметил Ю. Тынянов, «главная стилистическая черта „Путешествия“: объективность рассказа, нейтральность авторского лица»⁴². Эта «нейтральность» не мешает, однако, ироническому осмыслению, выражающему оппозиционное отношение Пушкина к самодержавно-полицейскому режиму Николая I. «Путешествие в Арзрум» не просто путевые записки, но и острая в политическом отношении сатира, написанная со всем стилистическим мастерством Пушкина. В отличие от «Писем русского путешественника» Карамзина и путешествий его продолжателей В. Измайлова, П. Шаликова и др., Пушкин не прибегает к эмоционально-лирическим описаниям, не гутирует переживаний путешественника. Он скуп и точно рисует пейзажи Кавказа, с реалистической правдивостью воссоздавая картину войны. Его короткая фраза не признает ничего лишнего. Это почти деловая проза: записки географа и историка, в то же время содержащие ряд описаний, легших в основу пушкинских кавказских стихотворений.

Среди мемуарных произведений Пушкина особое место занимает повесть «Кирджали», напечатанная в 1834 г. в «Библиотеке для чтения». Эта повесть, или очерк, основана на подлинном историческом событии, свидетелем которого был сам Пушкин в 1821 г. во время пребывания в Бессарабии. Это история болгарина Георгия Кирджали — участника восстания этеристов, арестованного русскими властями в Кишиневе и выданного туркам. Фигура Кирджали уже тогда произвела большое впечатление на Пушкина.

⁴¹ «Пушкин. Временник...», вып. 3, М.—Л., 1937, стр. 327.

⁴² Ю. Тынянов. О «Путешествии в Арзрум». «Пушкин. Временник...», вып. 2, М.—Л., 1936, стр. 67.

Героический образ одного из вождей крестьянского восстания, борца за свободу был умышленно очернен царскими чиновниками официальной репутацией разбойника. Пушкин первоначально хотел облечь свои впечатления в поэтическую форму. Сохранившийся черновой набросок стихотворения, относящийся к началу двадцатых годов, под названием «Чиновник и поэт» («Куда вы? за город, конечно»), видимо, и являлся началом более обширного произведения о Кирджали. В 1828 г. Пушкин вновь возвратился к этому замыслу, намечая план поэмы, и написал 12 ее первых строк («В степях зеленых Буджака...»). Однако и этот замысел не был осуществлен, и Пушкин снова вернулся к образу повстанца-героя, привлекувшего его внимание, лишь в 1834 г., напечатав повесть «Кирджали». Эта повесть, возможно, восходит к каким-либо мемуарным заметкам, сделанным ранее. Пушкин в своем рассказе о Кирджали верен историческим фактам. Вновь найденные материалы о Кирджали подтверждают фактическую документальность повести Пушкина⁴³. Обращение Пушкина в 1834 г. к такому герою, как гетерист Кирджали, не случайно. Образ борца за народные интересы в это время усиленно привлекает Пушкина — Пугачев, Дубровский, Кирджали стоят в одном ряду.

Несмотря на то что сам Пушкин определил жанр «Кирджали» в подзаголовке как «повесть», вопрос о жанре решался различно. Если П. Анненков считал «Кирджали» «отрывком из записок», то П. Бартенев называл пушкинский рассказ «статьей», а Ю. Н. Тынянов полагает, что «Кирджали» является отрывком или «программой большого произведения». По словам автора статьи о «Кирджали» И. Оксенова, ««Кирджали» назван Пушкиным в подзаголовке повестью. Однако ни по объему, ни по литературным особенностям «Кирджали» по нашим современным представлениям повестью не является. Несколько эпизодов из восстания этеристов, несколько приключений главного героя образуют материал этого произведения, которое может быть воспринято как «случайное» в развитии пушкинского творчества»⁴⁴.

С этой весьма путаной характеристикой жанра «Кирджали» никак нельзя согласиться. Называя свое произведение «повестью», Пушкин точно определил свое понимание жанра, расширяя, в свою очередь, понятие художественной прозы до включения в нее документально-очеркового материала. Сжатость, лапидарность повествования, отказ от нарочитой выдумки, стремление к наиболее точному воспроизведению фактических обстоятельств — все это особенности пушкинской прозы в целом, объясняющие и отсутствие принципиальной разницы между повестью и документальным очерком.

⁴³ Б. Трубецкой. Новые архивные материалы о Кирджали. «Литературное наследство», т. 58, М., 1952, стр. 333—337.

⁴⁴ «Пушкин. 1834 год», Л., 1934, стр. 50.

В «Современнике» в 1836 г. Пушкин публикует «Записки Джона Теннера», являющиеся обработкой подлинных записок «бывалого человека», вышедших в Нью-Йорке в 1830 г. Пушкин дает не перевод их, а пересказ и переработку, включая в записки свои мысли и заключения, используя материалы книги Токвиля «О демократии в Америке». Рассказ Джона Теннера, похищенного в детстве индейцами и выросшего среди диких индейских племен, Пушкин передает в свойственной ему сжатой манере, выбирая наиболее значимые сюжетные ситуации и эпизоды, благодаря чему «Записки» Теннера приобретают черты, характерные для всей прозы Пушкина: лаконичность и простоту, сюжетную занимательность и организованность, при всей фактической достоверности материала.

Пушкин с пристальным вниманием следил за документальными жанрами, записками, мемуарами и пр. Так, в 1825 г. он пишет брату о записках Наполеона: «Читал ты записки Наполеона? Если нет, так прочти: это, между прочим, прекрасный роман». С еще большей заинтересованностью Пушкин высказывается в этом же письме о записках деятеля французской революции, а впоследствии ренегата и министра полиции Фуше: «...отыщи, купи, выпроси, укради «Записки» Фуше,— писал он брату,— и давай мне их сюда; за них отдал бы я всего Шекспира; ты не воображаешь, что такое Fouché! Он, по мне, очаровательнее Байрона. Эти записки должны быть сто раз поучительнее, занимательнее, ярче записок Наполеона...» (X, 124, 123). Пушкина привлекает здесь фактическая достоверность материала, биография необычной личности, которая в автобиографических записках предстает перед читателем без литературных ухищрений и вымысла.

Он восхищается записками «девицы-кавалериста» Н. Дуровой, в отзыве на которые, напоминая читателям, что отрывки из этих записок печатались на страницах «Современника», Пушкин писал: «Они (т. е. читатели) оценили, без сомнения, прелесть этого искреннего и небрежного рассказа, столь далекого от авторских притязаний, и простоту, с которою пылкая героиня описывает самые необыкновенные происшествия» (VII, 486). Как видим из этого отзыва, Пушкин в мемуарах ценил прежде всего их «простоту», отсутствие «притязаний» на литературный эффект, фактичность, жизненную достоверность. Обращение к запискам, воспоминаниям, к биографической литературе сказалось и в том, что Пушкин не только способствовал напечатанию записок Дуровой, но даже сам написал начало автобиографических записок своего приятеля П. В. Нащокина. Пушкин указывал, что своей «биографией» он «занимался несколько лет», но «в конце 1825 года, при открытии несчастного заговора, я принужден был сжечь сии записки». Предположение И. Фейнберга о том, что Пушкин зашифровал и законспектировал отдельные фрагменты своей биографии, разбросав их по разным произведениям, еще недостаточно доказано, но бесспорен его вывод о том, что сохранившиеся многочисленные автобиогра-

фические заметки и записи являются выдающимися страницами прозы: «Простота и свобода, с которой написаны такого рода пушкинские страницы и которые часто принимают за простоту первоначальной записи или заметки, являются в действительности результатом творческого труда поэта»⁴⁵.

В сохранившихся фрагментах своих записок Пушкин дал блестящий образец этого жанра. Достаточно напомнить такие портреты современников, как портреты Державина, Ермолова, написанные с подлинным художественным мастерством и силой. Круг этих мемуарных портретов Пушкина следует расширить зарисовками А. Л. Давыдова и В. А. Дурова, представляющими законченные, цельные портреты, написанные, как подчеркивает Пушкин, на основе личного знакомства с прототипами. Проблема мемуарной прозы, отличающейся безыскусственной правдивостью повествования, для Пушкина имела особую, важное значение. Следует учесть, что и многие художественные произведения Пушкин пишет как записки, мемуары своих героев. От лица мемуариста написана «Капитанская дочка»; «Рославлев» — это «отрывки из неизданных записок дамы»; и т. д.

В записках, мемуарах Пушкин ценил прежде всего их естественность, фактичность, отсутствие литературной рисовки. Именно поэтому, высоко оценив записки Дуровой, он решительно восстал против нарочито-эффектного их названия «Записки амазонки», которое предлагала сама авторша: „Записки амазонки“, — писал Пушкин Н. А. Дуровой, — как-то слишком изысканно, манерно, напоминает немецкие романы. „Записки Н. А. Дуровой“ — просто, искренне и благородно» (X, 586).

В пушкинских мемуарах в полной мере проявились основные качества Пушкина-прозаика: точность и лаконизм, тонкая ирония.

Пушкин неоднократно возвращался к мемуарному жанру. Помимо записок, уничтоженных им в 1825 г., он и в дальнейшем обращается к этому жанру, включив часть своих записей в «Table-talk» («застольные разговоры»), частью в свой дневник, также далеко выходящий за пределы лишь фактических записей.

«Дневник» Пушкина — своеобразный литературный жанр. Он не имеет ничего общего с сентиментальной прозой, с эмоциональной исповедью. Уже Д. П. Якубович обратил внимание на то, что пушкинский дневник отнюдь не являлся непосредственными, личными записями, не предназначавшимися к печати, а представляет собой своеобразный литературный жанр: „Дневник“ Пушкина, — писал Д. П. Якубович, — совершенно своеобразная страница в истории Пушкина-мемуариста, Пушкина-историка. Дневниковая и эпистолярная практика, интерес эпохи к запискам, к историческому анекдоту и личный интерес Пушкина к историческим жанрам создали

⁴⁵ И. Фейнберг. Незавершенные работы Пушкина. М., «Советский писатель», 1955, стр. 206.

эту особую, только Пушкину присущую литературную форму социально-острых записок о *современности*, в центре которых (это обычно и заставляет считать их простым дневником) действует сам автор. В сущности говоря, подобные же записки, столь же порой социально насыщенные, но записки о *прошлом* и не объединенные личностью автора, представляют собой пушкинские анекдоты и «Застольные разговоры» („Table-talk“)»⁴⁶.

В критической литературе о Пушкине неоднократно указывалось на значение для него таких жанров, как анекдот, краткая заметка, афоризм. Пушкин высоко ценил и неоднократно перечитывал «Опыты» Монтеня⁴⁷. Исторические анекдоты и происшествия, философские и моральные рассуждения Монтеня служили примером малых прозаических жанров, афористически точного изложения, значительности самого факта.

В статье Л. Гроссмана «Искусство анекдота у Пушкина» справедливо отмечается, что «...Пушкин широко принял в свою поэтику этот краткий повествовательный вид в его наиболее распространенном и сохранившемся донине понимании, т. е. как шуточный, веселый и остроумный рассказ, бегло и сжато передающий игривый или курьезный эпизод»⁴⁸. Не касаясь здесь вопроса о роли анекдота в структуре прозаических произведений Пушкина (в частности, «Пиковой дамы»), следует отметить, что Пушкин широко культивировал анекдот как жанр (его «Table-talk», ряд «отрывков из писем, мыслей и замечаний»).

Пушкин воспринял у Шамфора «форму сборника летучих слов и примечательных случаев и, может быть, по типу его «Maximes и «Anecdotes» строил аналогичные записи своего дневника, исторических анекдотов. «Table-talk» и проч. ... Пушкинская библиотека, — добавляет Л. Гроссман, — полна сборников анекдотов или отдельных творений прославленных мастеров этого рода. Мы находим здесь все его оттенки и разновидности от Шамфора, Скаррона, Кастти и Кампистрона до Фонтенеля, Ривароли, Стендаля и Мериме»⁴⁹.

В работе Н. К. Козмина «Пушкин-прозаик и французские острословы XVIII века» приводится большой материал о настойчивом интересе Пушкина к таким острословам и «козёрам» XVIII века, как Ривароль, Шамфор, Рюльер. Насмешливая и в то же время афористическая манера этих острословов была близка Пушкину, способствовала выработке сжатого, иронически заостренного стиля его прозы. «Caractères et anecdotes» Шамфора, как указывает Н. К. Козмин, «служили источником, из которого черпал меткие

⁴⁶ Д. Якубович. «Дневник» Пушкина. В сб. «Пушкин. 1834 год», Л., 1934, стр. 23—24.

⁴⁷ В письмах к Н. Н. Пушкиной от 21 сентября 1835 г. он просит ее: «Пришли мне, если можно, Essays de M. Montagne — 4 синие книги на длинных моих полках» (X, 548).

⁴⁸ Л. Гроссман. Этюды о Пушкине. М.-Пг., 1923, стр. 47.

⁴⁹ Там же, стр. 52.

изречения и тонкие характеристики Пушкин и в двадцатых, и в тридцатых годах»⁵⁰.

В XVIII в. и во времена Пушкина анекдот был популярным художественным жанром. Лицейский профессор Пушкина Кошанский в своей «Риторике» указывал, в чем достоинство анекдота: «Цель его — объяснить характер, показать черту какой-нибудь добродетели (иногда порока), сообщить любопытный случай, происшествие, новость»⁵¹.

Исторические анекдоты — «Анекдоты о Петре Великом» Голицова, «Анекдоты» Штелина, «Русские анекдоты военные и гражданские» Сергея Глинки — являлись своеобразным жанром, смешением беллетристики и истории.

Сжатость изложения, неожиданность сюжетного разрешения, язвительная ирония превращали анекдот в краткую, запоминающуюся новеллу, родственную новеллам Возрождения.

В 30-х годах в «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара дано было следующее определение жанра анекдота: «...мгновение составляет душу и жизнь анекдота, но мгновение должно быть занимательно, должно трогать, поражать... Главнейшие черты хорошо рассказанного анекдота суть краткость, легкость, искусство сберечь силу или основную идею к концу и закончить оный чем-нибудь разительным и неожиданным».

Для Пушкина с его стремлением к максимальной краткости и экономии выразительных средств, к сюжетной заостренности прозы анекдот естественно явился жанром, особенно его привлекавшим. Не случайно, что в основу ряда его повестей положен анекдот («Выстрел»; «Барышня-крестьянка», «Метель», «Пиковая дама» и др.).

Нельзя не согласиться с Л. П. Гроссманом, который считает, что анекдот у Пушкина приобретает черты «глубоко-серьезного повествовательного вида»: «Ядро повествования, первоначальный его фермент, мелкое зерно многогранной новеллы, оно дает сложное цветение в нескольких наиболее глубоких, значительных и совершенных созданиях Пушкина»⁵². Тайна трех карт, сообщенных графом Сен-Жерменом графине, восходит к историческому анекдоту об авантюристе Калиостро, якобы безошибочно предсказавшем три номера лотерейных выигрышей. Этот анекдот был рассказан Пушкину внуком княгини Голицыной, явившейся прототипом «Пиковой дамы».

В основу «Капитанской дочки» положен другой «исторический анекдот». Анекдот в этих случаях — то зерно, которое раскрывается в сюжете и характерах повести, но тем не менее основная ситуация, сюжетная пружина уже в нем заложена. Но Пушкин и непо-

⁵⁰ «Известия ОРЯС», т. I, стр. 550.

⁵¹ Н. Кошанский. Общая риторика. СПб., 1829.

⁵² Л. Гроссман. Этюды о Пушкине, стр. 67.

средственно обращался к анекдоту как к литературному жанру. В бумагах Пушкина сохранился целый сборник таких кратких новелл-анекдотов, озаглавленных «Table-talk», которые, видимо, из личных и цензурных соображений не были опубликованы самим писателем при жизни. Среди них и исторические анекдоты, и записи устных рассказов (прежде всего, старой фрейлины Загряжской — тетки Н. Н. Гончаровой), услышанных Пушкиным, и просто небольшие новеллы, в центре которых находится занимательный случай. Здесь и анекдоты о Суворове, Потемкине, и рассказ о Державине и Багратионе, и краткая запись о встрече с Надеждиным, и воспоминания о «втором Фальстафе» — А. Л. Давыдове, переплетающиеся с рассуждениями о Шекспире, рассказ о пленном Пугачеве, выставленном для обозрения на Меновом дворе, и исторический анекдот о Якове Долгоруком, разорвавшем «соляной указ» Петра I, и светский анекдот о игроке Болдыреве, которого государь поздравил с удачной игрой, и портреты генерала Раевского и лицейского профессора французской словесности Будри, брата Марата. Эта калейдоскопичность, разнообразие тем и жанра анекдотов, превращение их в краткие новеллы весьма характерны для Пушкина.

Любовь Пушкина к афоризму, к анекдоту, к миниатюре здесь сказалась с особенной наглядностью: меткие и точные характеристики, глубокая мысль, которая сквозит за забавным анекдотом, наблюдательно и остро найденные черты людей, о которых говорит Пушкин. Напомним, например, такие тонкие, блестящие характеристики, как: «Дельвиг не любил поэзии мистической. Он говорил: «Чем ближе к небу, тем холоднее» (VIII, 111).

Примыкающие к «Table-talk» «Разговоры» Н. К. Загряжской — это законченные миниатюры, блистающие всеми красками живой разговорной речи. Следует лишь пожалеть, что в собрании сочинений Пушкина эти шедевры включались в раздел критических статей, черновых выписок и чаще всего ускользали от читателя.

Эти записки, фрагменты, анекдоты являлись во многом творческой лабораторией Пушкина-прозаика, свидетельствуя о поисках новых жанров, о путях преодоления традиционной беллетристики. От исторической монографии к историческому роману, от анекдота и мемуаров к повести — таков путь Пушкина в прозе. Трудно гадать, к каким художественным свершениям этот путь привел бы писателя. Вероятнее всего, к созданию произведений, широко вобравших опыт Пушкина-историографа. Вспомним значение пушкинских писем для стиля его прозы, значение дневников Льва Толстого для психологической углубленности его романов, записных книжек Чехова для его рассказов.

Но и независимо от этого работа Пушкина над прозаическими жанрами, не являвшимися «художественной прозой» в обычном представлении, знаменовала взаимное обогащение жанров, оказалась важным вкладом в литературу, хотя и не была в достаточной степени оценена современниками, и позднейшими исследователями.

Тридцатые годы — годы напряженной работы Пушкина над прозой, ознаменованные упорными поисками жанра. На протяжении этих лет Пушкин испробовал почти все существовавшие в его время жанровые формы: исторический роман, романтическую повесть, художественный очерк, бытовой рассказ, психологическую новеллу, сатирически-нравописательный роман. Уже это обилие жанров свидетельствует о неудовлетворенности Пушкина современным состоянием литературы как русской, так и европейской, о новаторской самостоятельности его неустанных поисков нового. Отвергая устойчивое, традиционное разграничение жанров (в «Повестях Белкина» даже иронически полемизируя с этой традиционностью самой манерой своих повестей), Пушкин прежде всего стремился к созданию прозы, удовлетворявшей принципам его реалистической эстетики.

Именно принцип реализма, отказ от условности, преодоление эффектной «орнаментальности» романтической прозы лежат в основе этих неустанных поисков жанра. Исторический роман, социально-сатирический роман или повесть и очерк, основанные на фактическом материале, непосредственное обращение к историческому исследованию — таков итог поисков Пушкина. В этих жанрах полнее и ярче всего могло в тогдашних условиях проявиться его стремление к реализму.

Конечно, проблема жанра не может считаться основной в развитии пушкинской прозы. Она лишь одно из проявлений стремления к реализму. Но в поисках реалистического метода перед Пушкиным в первую очередь неизбежно вставал вопрос о жанре, ибо именно жанровая структура произведения определяла и самый способ изображения действительности.

Границы жанра не являлись для Пушкина чем-то неизменным и застывшим. Раздвигая и меняя границы жанра, преодолевая инерцию традиции, Пушкин шел навстречу реалистическому методу, осуществленному в точной и выверенной простоте и естественности его прозы, которой так восхищались Гоголь и Мериме, Тургенев и Достоевский, Лев Толстой и Чехов.



Глава третья

ПУТИ РОМАНА

1

Жанром, наиболее полно и многосторонне показывающим человека в его отношении к обществу, являлся в начале XIX в. роман. «Эпопея нашего времени есть роман», — писал Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды», отмечая, что в отличие от античного эпоса, в котором героями являлись лишь цари и полубоги, «для романа... жизнь является в человеке, и мистика человеческого сердца, человеческой души, участь человека, все ее отношения к народной жизни для романа — богатый предмет»¹.

Роман XIX века охватывает всю сложность отношений личности и общества. Для писателей XVIII века явления жизни были регламентированы незыблемыми нормами феодальной иерархии. Личность в ее отношении к обществу рассматривалась как подчиненная кодексу правил, установленных государством, или выпадающая из этого кодекса. Отношения личности и общества в эпоху распада феодальных отношений и нарастания противоречий нарождавшегося буржуазного строя неизмеримо усложнились. В рамках буржуазных отношений индивидуум чувствовал себя более свободным, но вместе с тем вовлеченным в водоворот случайностей, хотя на деле они подчинены были новым, еще более строгим законам экономического развития: «индивиды представляются более свободными, чем они были прежде, ибо их жизненные условия случайны для них; в действительности же они, конечно, менее свободны, ибо более подчинены вещественной силе»².

Обращаясь к роману, Пушкин имел перед собой, как уже указывалось, не только образцы романов Фильдинга, Ричардсона,

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V. М., 1954, стр. 39, 41.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3. М., Госполитиздат, 1955, стр. 77.

Прево, Сервантеса — к этому времени уже во многом архаичных,— а прежде всего зачинателя нового европейского романа — Вальтера Скотта.

Свой путь прозаика Пушкин начал с «Арапа Петра Великого», т. е. с исторического романа.

Исторический роман, созданный Вальтером Скоттом, являлся в начале XIX в. вершинным достижением европейской литературы. Историзм В. Скотта, понимание им зависимости и взаимодействия событий как явлений общего исторического процесса, обращение к изучению как исторических фактов, так и всей эпохи в целом, особенно высоко ценились Пушкиным, видевшим в романах В. Скотта образец не только для романиста, но и для историка: «Действие В. Скотта,— писал Пушкин в 1830 г.,— ощутительно во всех отраслях ему современной словесности. Новая школа французских историков образовалась под влиянием шотландского романиста. Он указал им источники совершенно новые, неподозреваемые прежде, несмотря на существование исторической драмы, созданной Шекспиром и Гете...» (VII, 136).

Поворотным к реализму произведением явился роман в стихах «Евгений Онегин». Именно в «Евгении Онегине» сложились во многом те художественные принципы, которые в первую очередь характерны для пушкинской прозы: манера обрисовки характеров, сжатость характеристик, острота психологического анализа и значимость социальной темы (хотя и не следует забывать о принципиальной разнице жанра романа в прозе и романа в стихах).

«Евгений Онегин» — роман о герое своего времени, роман, в котором Пушкин ответил на важнейшие вопросы современности. Этот роман в стихах определил и многие особенности прозы Пушкина. Сама композиция романа, основанная на глубоком раскрытии характеров и психологии главных героев, его широкий социальный фон, определявший формирование этих характеров, их историческую конкретность, в дальнейшем были учтены им и в работе над прозой.

Но главное в том, что «Евгением Онегиным» Пушкин утвердил реализм как основной метод изображения действительности, показал пример подлинного историзма. «Велик подвиг Пушкина, что он первый в своем романе поэтически воспроизвел русское общество...», — писал о «Евгении Онегине» Белинский, назвав его «энциклопедией русской жизни»³. Эта широта охвата действительности, исторически углубленное ее понимание, точность психологических портретов и в то же время типичность характеров являлись образцом и для пушкинской прозы.

В «Евгении Онегине», как и в прозе, Пушкин выступает основоположником реалистического метода, создателем социально-психологического романа. Одновременно со Стендалем, Бальзаком и другими западноевропейскими писателями, его современниками,

³ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII. М., 1955, стр. 473.

Пушкин выдвигает новый метод изображения человека, показывая характер его в развитии, в зависимости от социальной среды. В докладе «Пушкин и русский роман XIX века» Б. И. Бурсов отметил: «Пушкин строит свой роман со стороны сюжета и композиции так, чтобы показать основные этапы духовной жизни и идейного развития героя в неразрывной связи с историческим развитием страны»⁴.

Обращение Пушкина к прозе озаменовано было работой над «Арапом Петра Великого», завершает он свой творческий путь «Капитанской дочкой» и «Историей Петра». Интерес Пушкина к жанру исторического романа не случаен. События Отечественной войны 1812 года, восстание декабристов, волна национально-освободительных войн и революций, прокатившаяся в начале 20-х годов на Западе, — все это заставляло задумываться над ходом событий, над закономерностями исторического развития. Вторжение истории в жизнь, особое пристрастие к вопросам исторического развития отметил в статье 1831 г. А. Бестужев-Марлинский: «Мы живем в веке историческом; потом в веке историческом по превосходству. История была всегда, свершалась всегда. Но она ходила сперва неслышно, будто кошка, подкрадывалась невзначай, как тать... Теперь иное. Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов. Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно; она проникает в нас всеми чувствами. Она толкает вас локтями на прогулке, втирается между вами и дамой вашей в котильон. «Барин, барин! — кричит вам гостинодворский сиделец, — купите шапку *эриванку*». «Не прикажете ли скроить вам сюртук *по-варшавски?*» — спрашивает портной. Скачет лошадь — это Веллингтон. Взглядываете на вывеску — Кутузов манит вас в гостиницу, возбуждая вместе народную гордость и аппетит»⁵.

Позднее, через четыре года после смерти Пушкина, Белинский точно сформулировал смысл этого обращения к истории: «Век наш — по преимуществу исторический век. Историческое созерцание могущественно и неотразимо проникло собою все сферы современного сознания. История сделалась теперь как бы общим основанием и единственным условием всякого живого знания: без нее стало невозможно постижение ни искусства, ни философии»⁶. Это глубокое понимание исторической обусловленности явлений, понимание их в процессе развития было неизменно присуще Пушкину на протяжении всей его творческой деятельности. Напряженная работа его как историка, замыслы истории Украины, «История Пугачева», «История Петра», наброски по истории средневековой Европы достаточно убедительно об этом свидетельствуют.

⁴ Б. И. Бурсов. Пушкин и русский роман XIX в. Восьмая Всесоюзная пушкинская конференция. Тезисы докладов. Л., 1956, стр. 18—19.

⁵ А. А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1958, стр. 563.

⁶ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 90.

В замечаниях на «Историю русского народа» Н. Полевого Пушкин говорит о том, что историк «описывает постепенное развитие», «отклоняя все отдаленное, все постороннее, случайное» (Пушкин имел здесь в виду Гизо), он не пророк, а «угадчик», который «видит общий ход вещей» (VII, 144). В историческом романе с особой явственностью нашло выражение это обращение к истории. Недаром Пушкин указывал на зависимость «новой школы» французских историков от Вальтера Скотта.

Исторический роман оказался важным шагом в развитии мировой прозы, он способствовал преодолению того абстрактного показа явлений жизни, которое отличало литературу Просвещения. Понимание жизни в ее историческом развитии определяло новаторский характер жанра исторического романа, раздвигало его пределы, способствовало углублению изображения действительности. «Сближение искусства с жизнью, вымысла — с действительностью в наш век особенно выразилось в историческом романе», — писал Белинский⁷.

Исторический роман стал основополагающим жанром литературы XIX века. Тем самым понятным делается и его значение для Пушкина. Изображение героев в их соотносительности со средой, понимания событий как выражения закономерностей столкновения различных социальных сил, раскрытие характеров в их противоречивости, возникающей из противоречивости и конфликтов исторического развития, — все это намечалось прежде всего в историческом романе.

Вальтер Скотт создал замечательные образцы исторического романа, нашедшего широкий отклик во всех национальных литературах Европы. «Дух века, — писал об обращении литературы к истории критик «Телескопа», — ...сотворил для себя новую небывалую форму поэтического действия, в коей задача современного направления поэзии разрешается во всей полноте, без всякого принуждения. Это — роман в том оригинальном виде, который дан ему творением гения *Великого Незнакомца*. Своей беспредельной всеобъемлемостью, допускающей все формы представления и все тоны выражения, он представляет просторную раму для свободного живописания беспредельной пучины жизни. Вальтер Скотт есть по сему настоящий представитель современного духа, творческой деятельности; роман майорат нашей поэзии. И отсюда-то, а не из случайного увлечения шотландским примером, изъясняется сие всеобщее стремление к воссозданию жизни в органической целостности романа — стремление, одушевляющее Куперов и Ван-дер-Фельдов, Манзони и Цюкке, Банимов и Виньи, Шпидлеров и Смитов. В их лучших произведениях поэзия так тесно сдвинута с историей, что сия последняя при всей своей важности не постыдилась сама

⁷ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. X. М., 1956, стр. 316.

признать родство, их связующее, и заимствовать у романа цветы и краски для своих заветных скрижалей...»⁸.

Указывая, что «роман обязан Вальтеру Скотту своим художественным развитием», Белинский видел значение вальтер-скоттовского романа в том, что он «отказывается от изложения исторических фактов и берет их только в связи с частным событием, составляющим его содержание; но через это он разоблачает перед нами внутреннюю сторону, *изнанку*, так сказать, исторических фактов, вводит нас в кабинет, и спальною исторического лица, делает нас свидетелями его домашнего быта, его семейных тайн, показывает его нам не только в парадном историческом мундире, но и в халате с колпаком. Колорит страны и века, их обычаи и нравы высказываются в каждой черте исторического романа, хотя и не составляют его цели. И потому исторический роман есть как бы точка, в которой история, как наука, сливается с искусством, есть дополнение истории, ее другая сторона. Когда мы читаем исторический роман Вальтера Скотта, то как бы делаемся сами современниками эпохи, гражданами стран, в которых совершается событие романа, и получаем о них в форме живого созерцания более верное понятие, нежели какое могла бы нам дать о них какая угодно история»⁹.

Победоносное развитие реализма в мировой литературе проходило разные этапы. Одним из важнейших этапов этого развития являлось обращение к истории, к историческому роману. «Вальтер Скотт создал, изобрел, открыл, или, лучше сказать, *угадал эпопею* нашего времени — *исторический роман*»¹⁰, — писал об этом Белинский, придавая громадное значение «открытию» Вальтера Скотта. Именно в историческом романе наиболее явственно, наглядно сказалося то новое качество, которое стало присуще реализму в начале XIX в. — глубокий историзм в изображении судеб человека и народа.

Успех исторического романа в 20-х — начале 30-х годов, и прежде всего романов В. Скотта, был вызван назревшей потребностью в осознании исторической взаимосвязи явлений прошлого и современности, развитием исторической науки, во многом подсказавшей и самый метод исторического романа. Белинский в 1835 г. в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», отмечая эту «потребность» эпохи, писал: «Кто, какой гений, какой могущественный талант произвел это новое направление?... На этот раз нет виновато: причина в духе времени, во всеобщем и, можно сказать, всемирном направлении... По крайней мере, это уже не было следствием успеха или сильного авторитета одного какого-нибудь лица, но было следствием общей потребности...»¹¹. Значение исторического

⁸ «Телескоп», 1831, ч. I, № 1, стр. 38.

⁹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 41—42.

¹⁰ Там же, т. I, стр. 133.

¹¹ Там же, стр. 261.

романа далеко выходило за пределы этого жанра. Самый принцип историзма в изображении явлений общественной жизни и судеб отдельных людей знаменовал великое открытие, решительно изменившее характер литературы XIX века.

В романах В. Скотта была впервые поставлена проблема отношения личности и общества, вопрос о судьбе человека, о формировании его характера в условиях среды, в обстановке исторического развития. Этим исторический роман, сохраняя свою жанровую специфику, подсказывал путь художественного изображения в произведениях, посвященных современности.

Давая оценку явлениям общественной и литературной жизни этого времени, И. Киреевский в своей программной статье «Десятинадцатый век», помещенной в первой книжке журнала «Европеец» за 1832 г., писал, что «в поэзии подражание видимой действительности и мечтательность заменились направлением историческим... В литературе результатом сего направления было стремление: согласовать воображение с действительностью, правильность форм со свободой содержания, округленность искусственности с глубиной естественности, одним словом, то, что напрасно называют классицизмом, с тем, что еще неправильнее называют романтизмом. Гете в своих последних произведениях и Вальтер Скотт в своих романах могут во многих отношениях служить примером такого стремления»¹².

О значении Вальтера Скотта для формирования нового европейского романа современный историк французского романа Пьер Милль пишет: «Без Вальтера Скотта невозможно отдать отчет в некоторых, если не в главных, характерных видах, которые приобрел французский роман этого и последующего периода Реставрации... Без В. Скотта Мериме не написал бы «Хронику Карла IX», Гюго — «Собор Парижской богоматери»¹³.

Роман Вальтера Скотта для первой трети XIX века являлся вершинным достижением мирового романа. Широкий социальный фон, включаемый в раму романа, историзм в освещении происходящих событий, самый выбор героя — среднего, обычного человека, мотивированность сложной сюжетной композиции — все это важные и новые признаки реалистического романа. Это, впрочем, не означало еще окончательного преодоления В. Скоттом условной манеры готического романа XVIII века (Радклиф, Льюис). Обилие тайн, нередко чрезмерная усложненность интриги, поэтизация рыцарского замка как места действия, таинственность и романтическая односторонность характеров шли от прошлого, от традиции XVIII века. Но эти элементы, черты готического романтизма имели второстепенное значение по сравнению с главным: утверждением новых реалистических принципов европейского романа XIX века.

¹² И. В. Киреевский. Полное собрание сочинений, т. I. М., 1911, стр. 89—90.

¹³ Pierre Millev. Le roman français. Paris, 1950, p. 30.

«Главная прелесть романов Walter Scott'a, — писал Пушкин в 1827 г., переключаясь в этом с Белинским, — состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем не с *enflure* (напыщенностью) французских трагедий, не с чопорностью чувствительных романов — не с *dignité* (достоинством) истории, но современно, но домашним образом...» (VII, 529). Из этой реалистической основы романов В. Скотта исходил и Пушкин. В первом опыте исторического романа — «Арапе Петра Великого», а затем и в «Капитанской дочке» Пушкин прежде всего обращался к этой «домашней» стороне истории, показывая эпохи и исторические события через будничную жизнь, отрешаясь от всякой приукрашенности.

Как отметил в исследовании «Пушкин и западные литературы» В. Жирмунский, «в изображении исторического прошлого Вальтер Скотт документален как ученый-историк: он тщательно изучает источники, реконструирует по материалам эпохи исторические факты, образ мысли и идеи, внешнюю обстановку действия, ее «местный» и исторический колорит. Основной принцип его романа заключается в реалистическом показе великих событий прошлого в жизни и судьбе обыкновенных, ничем не замечательных людей. Исторический роман, таким образом, сплетается с мемуарами или семейной хроникой, вымышленные герои этой хроники занимают первый план романа, лишь на заднем плане показаны исторические герои, но и они, ввлеченные в круг реальных человеческих отношений, теряют свое традиционное иконописное величие»¹⁴. Здесь исчерпывающе сформулированы те особенности жанра *вальтер-скоттовского исторического романа*, которые привлекали к себе Пушкина.

Исследователь западного исторического романа Б. Г. Рейзов писал: «Историческая наука нашла в историческом романе свою поэтику: принципы изображения и композиции, стиль, метод исследования и метод творчества, ту своеобразную творческую психологию, которая была связана с заново истолкованным историческим материалом». Принцип историзма был для Пушкина не отвлеченным понятием и не одним только обращением к исторической тематике, но именно тем конструктивным, творческим началом, которое определяло и композицию романа, и метод характеристики героев, и самый стиль.

Исторический роман являлся средоточием того художественного опыта, который способствовал усвоению новых, прогрессивных принципов и методов исторического исследования, перенесению их в роман современный. Особенно важное значение приобретало для всей структуры нового европейского романа изображение эпохи в ее острых конфликтах. Уже Вальтер Скотт избирал для своих романов ситуации и события, когда общественные страсти доходили

¹⁴ «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии» вып. 3, М.—Л., 1937, стр. 84.

до предельного напряжения: войны, революции, социальные потрясения неизменно встают на страницах его романов. Как формулирует Рейзов, «в моменты открытого конфликта легче наблюдать драму общественной жизни: психология здесь более откровенна и правда более обнажена. С вершины революционной волны яснее видна и перспектива будущего»¹⁵. Пушкин в свою очередь избирает для романов исторические эпохи, озаглавленные острыми социальными конфликтами: петровские реформы («Арап Петра Великого»), Отечественную войну 1812 года («Рославлев»), крестьянскую революцию 1772—1774 гг. («Капитанская дочка»).

Исследователь исторической прозы Пушкина указывает, что история «стала для Пушкина не только темой политики и поэзии, как раньше, но и методом, ключом к познанию действительности»¹⁶. Обращение к истории, признание закономерности и объективности исторического процесса знаменовали новый этап в развитии творчества Пушкина, обогащали и углубляли его художественный метод. Это в основе своей материалистическое положение об определяющем значении обстоятельств, лежащих вне самого человека, сочеталось во взглядах писателя «с национально-историческим принципом, с принципом своеобразия и закономерности непрерывно развивающейся исторической жизни народа, что решительно отделяло его как от просветительской мысли XVIII века, так и от романтической философии истории начала XIX столетия»¹⁷.

2

В. Скотт рассматривался Пушкиным в плане шекспировской традиции «вольного» и «широкого» изображения характеров, исторической правдивости, объективности в показе исторических событий. Пушкин усвоил от В. Скотта и продолжил его глубокое проникновение в судьбу человека, изображение характеров и страстей в их исторической обусловленности.

Не следует, однако, считать Пушкина лишь продолжателем Вальтера Скотта. При всем значении Вальтера Скотта для развития мирового романа, и в частности прозы Пушкина, Пушкин, уже начиная с первого своего опыта исторического романа — «Арап Петра Великого», определил свой самостоятельный путь. Он с самого начала отказался от всего того пережиточного, традиционного-условного, что сохранялось еще в романах Вальтера Скотта и его непосредственных продолжателей — от нарочито запутанной, порой искусственной интриги, романтической преувеличенности, односторонней трактовки героев, патетического стиля, которые ослабляли реалистические тенденции романов Вальтера Скотта.

¹⁵ Б. Г. Рейзов. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958, стр. 95 и 99.

¹⁶ С. М. Петров. Исторический роман А. С. Пушкина. М., 1953, стр. 19.

¹⁷ Там же, стр. 21.

Усиливая, углубляя реалистические тенденции творчества В. Скотта, Пушкин вместе с тем преодолел романтические стороны его художественного метода, освободился от исторической декоративности и внешней занимательности его романов, создавая произведения подлинной реалистической правды. Усвоив самый принцип историзма, широкого исторического и социального полотна, Пушкин по-своему решал вопросы композиции, всей художественной структуры романа, не говоря уже о совершенно ином идейном наполнении.

Пушкин не только пересмотрел романтическое представление об истории как арене действия сильных личностей, подчиняющих своей воле течение событий, но и показал в своих исторических романах героев как выразителей определенных социальных сил.

Пушкину были глубоко чужды в романах В. Скотта элементы авантюристичности, идущие от романов XVIII века, которые ослабляли реалистическую правдоподобность, выступали на первое место в ущерб разработке характеров. И наконец, вальтер-скоттовский роман по сравнению с произведениями Пушкина громоздок, перенасыщен сюжетными ситуациями и историческими описаниями.

В жанре исторического романа Пушкин также добивался предельной экономии, простоты, естественности сюжетного построения, жизненной правдивости каждого эпизода и характера, чего так не хватало В. Скотту.

В работах, посвященных вопросу воздействия В. Скотта на Пушкина, обычно вопрос этот рассматривается в плане указаний на сходство сюжетных мотивов, отдельных ситуаций (например, переключки, якобы существующая между эпизодом падения с лошади Муромского в «Барышне-крестьянке» и аналогичным эпизодом в сцене охоты в «Роб-Рое») ¹⁸.

Подобные «переключки» сюжетных мотивов и ситуаций малоказательны и легко могут объясняться как случайным совпадением, так и широкой распространенностью столь общих мотивов. Важно совсем другое — выбор самого жанра, в данном случае вальтер-скоттовского типа исторического романа.

Восторженная оценка Пушкиным романов «шотландского чародея» решительно противостоит его резкой критике подражателей В. Скотта, вставших на путь искажения исторической правды, подменивших самый принцип историзма романов В. Скотта эффектной романтической декоративностью.

Еще в 1824 г. Пушкин пишет из Михайловского брату, что В. Скотт для него — «это пища души». И в дальнейшем Пушкин в письмах и статьях неоднократно возвращается к В. Скотту. Так, в рецензии 1830 г. на роман М. Загоскина «Юрий Милославский,

¹⁸ Д. Якубович. Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтера Скотта. В сб. «Пушкин в мировой литературе», Л., 1927, стр. 160—167; Б. Нейман. «Капитанская дочка» Пушкина и романы В. Скотта. «Сборник ОРЯС», т. СLI, № 3, Л., 1928, стр. 440—443 и др.

или русские в 1612 году» он дает определение романа, подразумевая прежде всего роман В. Скотта: «В наше время под словом роман разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании. Вальтер Скотт увлек за собою целую толпу подражателей. Но как они все далеки от шотландского чародея!.. подобно ученику Агриппы, они, вызвав демона старины, не умели им управлять и сделались жертвами своей дерзости» (VII, 102).

Отход от принципов Вальтера Скотта особенно заметен у французских романтиков: А. Виньи, В. Гюго, А. Карра и др., которые, с одной стороны, перегрузили свои романы обилием археологических деталей, а с другой, отошли от исторического объективного изображения прошлого, свойственного романам В. Скотта, в сторону субъективно-тенденциозного освещения событий и характеров.

Высказывания Пушкина о Вальтере Скотте следует сопоставить с той полемикой о принципах вальтер-скоттовского романа, которая начата была Стендалем. Стендаль выступил против элементов условной декоративности, имевшихся в романах В. Скотта и подхваченных такими сторонниками романтизма, как А. де Виньи, В. Гюго, которые увели исторический роман от подлинного историзма.

В статье 1830 года «Вальтер Скотт и „Принцесса Клевская“» Стендаль противопоставлял романам Вальтера Скотта, их исторической декоративности и объективизму роман психологический Мари де Лафайет, созданный в куртуазной обстановке салонов XVII века, роман интимной жизни сердца: «Эти два имени,— писал Стендаль,— обозначают два противоположных типа романа. Описывать ли одежду героев, пейзаж, среди которого они находятся, черты их лица? Или лучше описывать страсти и различные чувства, волнующие их души? Мои размышления не будут благосклонно приняты. Огромное количество писателей заинтересовано в том, чтобы превозносить до облаков Вальтера Скотта и его манеру. Легче описать одежду и медный ошейник какого-нибудь средневекового раба, чем движения человеческого сердца»¹⁹.

Стендаль восстает против исторического объективизма и археологизма В. Скотта, против подробного изображения эпохи и ее исторических примет, предпочитая раскрытие субъективно-психологических переживаний героев.

Для Стендаля неприемлем исторический объективизм В. Скотта, которому он противопоставляет изображение индивидуальных чувств и страстей, «движения человеческого сердца», которые, с его точки зрения, остаются неизменными. Пушкин отнюдь не разделяет позиции Стендаля, полагая, что историческое изображение эпохи не противостоит верности в изображении характеров, а, наоборот, подразумевает ее.

Точно так же Пушкин не смог солидаризироваться и с пониманием принципов исторического романа Мериме, писателя, ему

¹⁹ Стендаль. Собрание сочинений, т. IX. Л., 1938, стр. 316—317.

особенно близкого. В предисловии (1829) к «Хронике времен Карла IX» Мериме полемически заметил: «В истории я люблю только анекдоты, среди анекдотов же предпочитаю те, где представляется мне, есть подлинное изображение нравов и характеров данной эпохи. Подобное пристрастие не очень благородно, но должен признаться к своему стыду, что я охотно бы отдал Фукидида за подлинные мемуары Аспазии или какого-нибудь периклово раба, ибо только мемуары, которые представляют собою задушевное собеседование автора с читателями, дают нам то изображение человека, которое интересует и занимает меня»²⁰.

«Анекдотическое», т. е. исторически характерное и необычное, выражает, по мнению Мериме, основные приметы времени, передает колорит эпохи, своеобразие ее характеров.

Обращаясь к историческим фактам, «анекдотам», к документальным материалам, Пушкин, однако, никогда не подменял ими общую характеристику эпохи, глубоко понимая процессы, которые в ней совершались. Ему чуждо отношение к истории, как к набору анекдотов, и его исторический роман решительно отличается от «Хроники времен Карла IX» Мериме с ее обращением к описанию драматических приключений и адюльтерных походов героев.

В еще большей мере Пушкину оказались чужды нашумевшие в те годы романы А. де Виньи «Сен-Мар» и В. Гюго «Собор Парижской богородицы». Обращение к истории прежде всего в поисках эффектной декорации, романтическое преувеличение, мелодраматическая неестественность характеров — вот те черты романтического метода в историческом романе, к которым Пушкин отнесся резко отрицательно.

Свое отрицательное отношение к романтически-«ужасной» школе, к романам молодого Гюго, Е. Сю, Жюль Жанена и их подражателей Пушкин высказывал неоднократно, видя в подобных романах угрождение нездоровым вкусам публики и отступление от реалистического, «истинного» изображения действительности. В статье 1836 года «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной» Пушкин решительно осудил «писателей, большею частью молодых людей, употребляющих во зло свои таланты и основывающих корыстные расчеты на любопытстве и нервной раздражительности читателей» (VII, 402). Пушкин восстает против того искажения жизненной правды, которое несет с собой поэтика ужасов и преувеличения: «Для удовлетворения публики, всегда требующей новизны и сильных впечатлений, многие писатели обратились к изображениям отвратительным, мало заботясь об изящном, об истине, о собственном убеждении» (VII, 402).

В ответ на восторженные отзывы Е. М. Хитрово о «Соборе Парижской богородицы» Пушкин уклончиво ей отвечает: «Легко понять ваше восхищение „Notre Dame“. Во всем этом вымысле (ima-

²⁰ П. Мериме. Сочинения в трех томах, т. I. М., 1934, стр. 53.

gination) очень много изящества. Но, но... я не смею высказать всего, что об нем думаю» (X, 353). Пушкин не решается из вежливости оспаривать свою корреспондентку, однако, называя роман Гюго «вымыслом», он достаточно недвусмысленно выступает против эффектной и чуждой реализму манеры Гюго. Еще более резкий отзыв Пушкин дал об исторической трагедии Гюго «Кромвель», назвав ее «скучной и чудовищной», возражая против «нелепости вымыслов».

Столь же отрицательно отнесся Пушкин и к нашумевшему в те годы роману А. де Виньи «Сен-Мар», увидев в нем романтизацию истории, погоню за внешними эффектами в ущерб истинности исторического содержания. В заметке 1832 года о В. Гюго Пушкин писал по поводу «Сен-Мара»: «„Cinq Mars“, посредственный роман графа де Виньи, равняют с великими созданиями Вальтера Скотта» (VII, 264).

Автора «Сен-Мара» он называет «чопорным, манерным», а его роман «облизанным», противопоставляя А. де Виньи и В. Гюго романы В. Скотта, в частности тактичное и естественное изображение Мильтона в кабинете Кромвеля в «Вудстоке»: «Французский романист (т. е. А. де Виньи), конечно, не довольствовался бы таким незначительным и естественным изображением. У него Мильтон, занятый государственными делами, непременно терялся бы в пиитических мечтаниях и на полях какого-нибудь отчета намарал бы несколько стихов из «Потерянного рая»; Кромвель бы это подметил, разбил бы своего секретаря, назвал бы его стихоплетом и врагом etc., а из того бы вышел эффект, о котором бедный В. Скотт и не подумал!» (VII, 496).

Так иронизировал Пушкин над А. де Виньи, его стремлением к внешней эффектности ситуаций в ущерб исторической правде и естественности изображения, которые Пушкин видел в романах Вальтера Скотта.

Принципу объективного изображения истории писатели-романтики противопоставляли свободу вымысла, идеализацию исторических событий, отступая тем самым от реалистических тенденций романов В. Скотта. Развивая те их элементы, которые связаны были еще с «готическим романом», А. Виньи стоял за вмешательство в историю, за право на исторический вымысел²¹. В предисловии ко второму изданию «Сен-Мара» (1829) Виньи осуждал искусство, реалистически, точно изображающее жизнь. Художник, по мнению Виньи, должен обладать воображением, уметь объединить факты вокруг вымышленного центра. Искусство должно дополнять «истину» «вымыслом», «фактами» воображаемыми, вмешиваться в действительность и преобразовать ее, рисуя сильные и глубокие характеры, большие страсти.

²¹ См. Д. Д. Обломиевский. Французский романтизм. М., 1947, стр. 115.

В 1832 г. в журнале «Московский телеграф» Н. Полевой поместил программную статью «О романах В. Гюго и вообще о новых романах», в которой констатировал, что «роман только в наши дни получил свое высшее достоинство гением В. Скотта». Полевой указывал, что именно роман является эпосом современности, наиболее полно способен передать ее содержание: «Новому времени, когда события обнажили жизнь человека вполне, когда герои явились людьми, быт общественный раскрылся... когда изменился образ воззрения на все предметы... роман должен был преобразоваться. И В. Скотт первый узнал союз его с историею»²².

Но если Пушкин противопоставлял В. Скотта его последователям, то Н. Полевой, наоборот, выступает с восторженной оценкой Гюго и Виньи: «„Сен-Марс“ Альфреда де Виньи и „Собор Парижской богородицы“ Виктора Гюго,— писал Полевой,— суть исторические романы, в коих соединение истины, философии и поэзии доведено до высочайшей степени. Это два бесценных перла, превышающие собою все, что отдельно может представить неистощимая муза В. Скотта»²³.

Пушкин решительно отстаивает историческую правду, объективность и точность в изображении истории. Чрезвычайно характерно, что, высоко ценя Вальтера Скотта, он сурово осудил романы Купера за идеализацию жизни и судьбы индейцев в Америке, сравнив Купера с Шатобрианом, нашумевшие романы которого «Атала», «Рене» и «Начезы» являлись сентиментальной идеализацией первобытной «простоты» нравов индейских племен.

«Нравы североамериканских дикарей,— писал Пушкин,— знакомы нам по описанию знаменитых романистов. Но Шатобриан и Купер оба представили нам индейцев с их поэтической стороны и закрасили истину красками своего воображения. „Дикари, выставленные в романах,— пишет Вашингтон Ирвинг,— так же похожи на настоящих дикарей, как идиллические пастухи на пастухов обыкновенных“. Это самое подозревали и читатели; и неверчивость к словам заманчивых повествователей уменьшала удовольствие, доставляемое их блестящими произведениями» (VII, 436).

В этой внешне комплиментарной форме Пушкин решительно отвергает «заманчивые повествования», лишенные жизненной и исторической достоверности. Весьма характерно, что он противопоставляет им «документальное» произведение — записки Джона Теннера, подлинную биографию человека, выросшего среди индейцев: «В Нью-Йорке,— продолжает Пушкин,— недавно изданы „Записки Джона Теннера“, проведенного тридцать лет в пустынях Северной Америки между дикими ее обитателями. Эти „Записки“ драгоценны во всех отношениях. Они самый полный и, вероятно, последний документ бытия народа, коего скоро не останется

²² «Московский телеграф», 1832, т. 43, стр. 231—233.

²³ Там же, стр. 237.

и следов. Летописи племен безграмотных, они разливают истинный свет на то, что некоторые философы называют естественным состоянием человека; показания простодушные и бесстрастные, они, наконец, будут свидетельствовать перед светом о средствах, которые Американские Штаты употребляли в XIX столетии к распространению своего владычества и христианской цивилизации. Достоверность сих „Записок“ не подлежит никакому сомнению» (VII, 436).

Пушкин придал жанру исторического романа подлинную достоверность, с особенной тщательностью обращаясь с историческими источниками и материалами. Так, созданию «Капитанской дочки» предшествовали длительная работа по собиранию архивных материалов, изучение источников, написание «Истории Пугачева». Поразительная внутренняя стройность и экономия в развитии сюжета, в композиции романа, точность и типическая верность в изображении характеров и в этом отношении делают его исторические романы (как и его прозу в целом) явлением совершенно исключительным, решительно отличным от сложного сюжетного построения и обильных подробностей романов В. Скотта.

Исторический роман Пушкина занимает особое место в мировой литературе. Пушкин уничтожил средостение между историческим и современным романом, передавая события прошлого так, как если бы он писал о современности, сохраняя в то же время «дух» эпохи, фактическую достоверность. И наоборот, о современности Пушкин говорит, воспринимая ее во всей исторической перспективе, в ее движении.

Историзм Пушкина был глубоко принципиальным, возникшим из понимания явлений прошлого как процесса, как прогрессивного развития и смены исторически обусловленных форм культуры и психологии людей. Именно этим определялось своеобразие и реалистическая сущность его исторических произведений.

В своей оценке (в целом сочувственной) первого русского исторического романа — «Юрия Милославского» М. Загоскина — Пушкин отчетливо сформулировал свое понимание исторического жанра. Умение сохранить верность истории, передать «дух времени» в сюжете романа ставится им в заслугу Загоскину как необходимое условие каждого исторического повествования: «Г. Загоскин точно переносит нас в 1612 год,— писал Пушкин.— Добрый наш народ, бояре, казаки, буйные шиши — все это угадано, все это действует, чувствует, как должно было действовать, чувствовать в смутные времена Минина и Авраамия Палицына. Как живы, как занимательны сцены старинной русской жизни! сколько истины и добродушной веселости в изображении характеров Кирши, Алексея Бурнаша, Федьки Хомяка, пана Копычинского, батьки Еремей!» (VII, 103). Главное достоинство «Юрия Милославского» Пушкин видит в том, что «романическое происшествие без насилия входит в раму обширнейшую происшествия исторического»

(VII, 103). Это условие в неизмеримо большей степени было выполнено самим Пушкиным в «Арапе Петра Великого» и «Капитанской дочке». Умение естественно, органически сочетать «романический», придуманный автором сюжет с «исторической рамой», с подлинными историческими событиями эпохи — одно из самых поразительных достижений Пушкина.

Реалистическое начало романов В. Скотта связано с пониманием активной исторической роли народа, но симпатии В. Скотта принадлежали прошлому, исторически отжившему. «Политическая консервативность романиста, — указывает исследователь исторического жанра А. Иващенко, — указывает исследователь исторического жанра А. Иващенко, — исторически, в ее конкретном виде, заключалась в противопоставлении вчерашнего, уже изжитого Англией дня, ее настоящему»²⁴. Это ограничивало реалистические возможности романов В. Скотта, приводило его к идеализации и романтизации прошлого.

Иное у Пушкина, который, изображая прошлое в «Капитанской дочке» в наиболее ответственный момент борьбы крестьянских масс против помещичьего государства, сумел сохранить глубокое понимание закономерностей исторического процесса. Пушкин отнюдь не противопоставлял прошлое настоящему, а, наоборот, на уроках, на опыте прошлого стремился понять и показать тенденции исторического развития как для настоящего, так и для будущего. Ведь перед Россией 30-х годов XIX в. с той же неумолимостью стоял вопрос о непримиримости помещичьего рабовладения с интересами народа. Это создавало возможность такого приближения исторического прошлого к современности, которое и отличает творческий метод Пушкина, углубленность и емкость его реализма.

3

«Арап Петра Великого» — первый русский исторический роман. До него мы имели лишь псевдоисторические романы В. Нарезного и некоторых других авторов, в которых сочетались занимательные похождения героев с малодостоверными описаниями отдельных исторических событий, вне какой-либо попытки понять их подлинный смысл и характер. Недаром по прочтении отрывков из романа Пушкина, помещенных в «Северных цветах на 1829 год», Н. Языков писал о «подвиге великом», совершенном Пушкиным (письмо к Вульффу от 3.II 1829). Сохраняя общие рамки вальтер-скоттовских романов, «Арап Петра Великого» отличается от них не только гораздо большей естественностью в манере повествования, но и более глубоким пониманием закономерностей исторического процесса. Не приходится уже и говорить о его неизмеримом превосходстве перед появившимися вслед за «Арапом Петра Великого» романами Загоскина, Лажечникова и других русских романистов.

²⁴ А. Ф. Иващенко. Гюстав Флорбер. М., 1955, стр. 200.

Называя этот роман Пушкина «превосходным историческим русским романом, изображающим нравы величайшей эпохи русской истории», Белинский писал: «Эти семь глав неконченного романа, из которых одна упредила все исторические романы гг. Загоскина и Лажечникова, неизмеримо выше и лучше всякого исторического русского романа, порознь взятого, и всех их, вместе взятых»²⁵.

«Арап Петра Великого»²⁶ задуман был Пушкиным как роман со сложной сюжетной интригой и широким изображением эпохи. Семейная история одного из ближайших сподвижников Петра I — прадеда писателя Абрама Ганнибала, первая жена которого родила ему белую дочь, — должна была лечь в основу романа, определяла его сюжетное развитие. Судьба «царского арапа» издавна привлекала внимание Пушкина, который собирал о нем документальный материал и пользовался семейными преданиями для воссоздания его облика. Еще в 1824 г. в примечании к первой главе «Евгения Онегина» Пушкин дал краткую биографическую справку о Ганнибале, которая завершалась обещанием «издать полную его биографию»: «В России, — писал Пушкин, — где память замечательных людей скоро исчезает по причине недостатка исторических записок, странная жизнь Ганнибала известна только по семейным преданиям»²⁷. Пушкин, однако, не осуществил своего обещания: вместо «биографии» Абрама Ганнибала он начал писать о нем исторический роман. Но «Арап Петра Великого» не роман-биография. По своему замыслу (документируемому сохранившимися планами) он предполагал широкое изображение петровской эпохи. В написанной части романа главным героем является не только Абрам Ганнибал — Ибрагим, но и сам Петр. Сохраняя основные факты биографии Ганнибала, Пушкин их контаминирует и смещает по своему для создания художественного произведения.

Помимо семейных документов и преданий Пушкин широко пользовался историческими и литературными источниками. В частности, история сватовства Ганнибала и участия в его женитьбе Петра основана была на материале двух исторических анекдотов, приводимых в «Деяниях Петра Великого» Голикова. Использовал Пушкин и очерки А. Корниловича «Нравы русских при Петре I», помещенные в «Русской старине на 1825 год»²⁸.

В «Арапе Петра Великого» Пушкин осуществил новые принципы исторического романа, во многом отличные от романов В. Скотта. «Романическое происшествие» — история женитьбы «царского арапа» Ибрагима «без насилия входит в раму обширной-

²⁵ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 576.

²⁶ Заглавие дано было при посмертной публикации романа в «Современнике» за 1837 г.

²⁷ См. Б. Л. Модзалевский. Род Пушкина. «Пушкин», Л., 1929, стр. 47.

²⁸ См. комментарии Ю. Г. Оксмана к «Полному собранию сочинений А. С. Пушкина», т. VII, М., 1938, стр. 800 и сл.

шую» — изображения эпохи и деятельности Петра. Пушкин не разграничивает частных судеб своих героев от всей исторической обстановки, от событий самой истории. Судьба Ибрагима, его сватовство к княжне Ржевской сохраняют интерес «романического» повествования, являются сюжетным стержнем романа. Но вместе с тем это не только «частная» судьба героев: в этом заключена и важнейшая историческая черта времени, выражающая основные процессы, происходившие в эпоху Петра. Конфликт старого боярства с новыми петровскими людьми, стремление Петра преодолеть открытую оппозицию со стороны родовитого боярства реформаторской деятельности, направленной на «европеизацию» России, на приобщение ее к культуре и просвещению передовых стран Запада, — вот то важное историческое явление, которое раскрывает Пушкин в художественных образах и сюжете своей повести. Но раскрывает «домашним образом», через быт, через частные, семейные отношения героев. Не отягощая повествование археологическими и историческими подробностями, Пушкин в то же время дает полное ощущение исторического своеобразия и колорита эпохи, ее быта и нравов.

В «Арапе Петра Великого» Пушкин отходит от сложной сюжетной интриги, с ее «тайнами», неожиданными перипетиями, вовлечением в повествование множества действующих лиц. Предельная экономия действия в сюжетном построении романа, точность и тонкость психологической рисовки героев, самое понимание исторического своеобразия их характеров и мышления знаменовали дальнейшее углубление и расширение основных принципов историзма.

Рисуя события и сцены частной, повседневной жизни, Пушкин передает через них основные конфликты эпохи и прежде всего пафос установления новых политических и экономических порядков. Описание строящейся «новорожденной» столицы выражает «победу человеческой воли над сопротивлением стихий», государственную мудрость и прозорливость Петра. Скупые, казалось бы, случайно разбросанные детали строящегося Петербурга в целом передают пафос созидания, исторического движения России. Потому-то символический смысл приобретает у Пушкина уподобление России «огромной мастерской»: «Россия представлялась Ибрагиму огромной мастерской, где движутся одни машины, где каждый работник, подчиненный заведенному порядку, занят своим делом» (VI, 25). Эти обобщающие образы углубляют и раскрывают действительный смысл событий, идейно-философский подтекст романа.

Недаром Белинский писал по поводу фрагмента из «Арапа Петра Великого»: «Этот маленький отрывок был верх натуральности! («натуральность» в терминологии Белинского обозначала реализм. — Н. С.). В такой тесной рамке такая широкая картина нравов эпохи Петра Великого!»²⁹.

²⁹ В. Г. Белинский Полное собрание сочинений, т. X, стр. 292

Жанр исторического романа, намеченный романами В. Скотта, здесь приобретает ту жизненную достоверность и убедительность, которая сказывается не в археологической бутафории и костюмерии, а в исторической угаданности характеров, в глубоком проникновении в дух эпохи, в сознание людей того времени, в понимании закономерностей исторического развития, борьбы старого с новым. Несмотря на свою незавершенность, «Арап Петра Великого» остается замечательным свидетельством мастерства Пушкина как исторического романиста.

Трудно сказать, как бы закончил Пушкин свой роман. На основании сохранившихся планов и набросков повести о стрельце и боярской дочери В. Шкловский считает, что роман должен был показать соперничество предков Пушкина, и связывает планы этой повести, относящиеся к более позднему времени (к 1833—1834 гг.), с продолжением «Арапа Петра Великого»³⁰. Ю. Оксман считает их самостоятельным замыслом³¹.

Оставив незавершенным «Арапа Петра Великого»³², Пушкин тем не менее отнюдь не утратил интереса к историческому роману: он неоднократно к нему возвращается и в дальнейшем. В 1831 г. им написано начало также незаконченного романа «Рославлев», в 1833—1835 гг. набрасывается план исторического романа о сыне казненного стрельца, тесно связанный с «Арапом Петра Великого», а в 1833—1836 гг. Пушкин создает «Капитанскую дочку». Однако этим не исчерпывается обращение Пушкина к жанру исторического романа. По окончании «Капитанской дочки» он весной 1836 года³³ начинает новый роман «Марья Шонинг», посвященный положению рабочего класса в Германии конца XVIII в. Этот исторический роман о дочери нюрнбергского рабочего, несправедливо осужденной на казнь, должен был вырасти в широкую социальную хронику, он свидетельствует о неугасавшем интересе Пушкина к этому жанру.

Обращение к историческому роману тесно связано с общим интересом Пушкина к истории. Наброски статей по русской истории, по истории западноевропейского феодализма, о французской буржуазной революции и прежде всего работа над историей Петра I и эпохой крестьянского восстания 1772—1774 гг., реализовавшаяся в «Истории Пугачева» и в незавершенной «Истории Петра I»,

³⁰ В. Шкловский. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937, стр. 30—35.

³¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VII. М., 1938, стр. 950.

³² Ю. Г. Оксман видит причину незавершенности романа в нападках и пасквиле Булгарина, в результате которых Пушкин вынужден был прекратить свою работу над «Арапом Петра Великого» (см. примечания к «Полному собранию сочинений А. С. Пушкина», т. VII, стр. 806). Этой точки зрения придерживается и В. Шкловский (см. его «Заметки о прозе Пушкина», стр. 29). Однако подобное предположение не может быть полностью принято. Вполне возможна неудовлетворенность Пушкина своим романом, его переход к другим, представлявшимся ему более важными темам.

³³ Датировку работы над этим романом см. в примечаниях Ю. Г. Оксмана к «Полному собранию сочинений А. С. Пушкина», т. VII, стр. 944.

неизменно переплетается с его замыслами и начинаниями как художника.

Откликом на события Отечественной войны 1812 года явился незавершенный роман «Рославлев». Этот роман полемически направлен Пушкиным против одноименного романа Загоскина, в котором героиня, полюбившая французского офицера, казнится и осуждается автором, стоящим на охранительных позициях. Тенденциозно-отрицательному изображению Загоскиным героини романа Пушкин противопоставил иное понимание образа подлинной патриотки и в то же время женщины, способной на большое чувство, на самоотверженный подвиг, исполненной нравственного благородства и душевной красоты.

Трудно, конечно, судить, как предполагал Пушкин завершить свой роман³⁴. Но несомненно одно, что в этом романе Пушкин решительно противопоставил свои принципы историзма романтическому пониманию истории русского последователя Вальтера Скотта — Загоскина. «Рославлев» Пушкина возник как ответ на псевдопатриотический роман М. Загоскина «Рославлев, или русские в 1812 году», вышедший в 1831 г. Ознакомившись с этим романом, Пушкин сообщил Вяземскому в письме от 3 июля 1831 г.: ««Рославлева» прочел и очень желаю знать, каким образом ты бранишь его» (X, 362). Уже по этому вопросу можно судить об отрицательном отношении Пушкина к новому роману Загоскина, чей первый роман «Юрий Милославский» встречен был им доброжелательно. Пушкин солидаризировался с оценкой Вяземского, сообщавшего, что в «Рославле» Загоскина «нет истины ни в одной мысли, ни в одном чувстве, ни в одном положении». Отвечая ему 3 сентября 1831 г., Пушкин писал: «То, что ты говоришь о „Рославле“, сушая правда; мне смешно читать рецензии наших журналов, кто начинает с Гомера, кто с Моисея, кто с Вальтера Скотта; пишу книги о романе, который ты оценил в трех строчках совершенно полно, но к которым можно прибавить еще три строчки: что *положения, хотя и натянутые, занимательны; что разговоры, хотя и ложные, живы, и что все можно прочесть с удовольствием*» (X, 380—381).

Отрицательное отношение к роману Загоскина у Пушкина вызвано было прежде всего реакционно-монархической тенденцией, в угоду которой Загоскин приносил в жертву историческую правду и истину «положений». Ведь основная цель романа Загоскина, высказанная им в предисловии, — «доказать», что хотя «наружные формы» русской нации и изменились, но «не изменились вместе с ними наша непоколебимая верность к престолу, привязанность к вере, преданность и любовь к родной стране». В сущности это была пропаганда в художественной форме известной уваровской формулы — самодержавие, православие и народность.

³⁴ Можно предположить, что Пушкин с самого начала собирался ограничиться «отрывком», наметившим главное — образ Полены.

Естественно, что охранительно-реакционная тенденция романа Загоскина, сказавшаяся и в суровом осуждении его героини, ставшей подружкой французского офицера в разгар Отечественной войны, и в верноподданническом превознесении самодержавно-крепостнических порядков, вызвала негодование Пушкина, ответившего на роман Загоскина своим полемическим одноименным романом³⁵.

Не входя здесь в подробности полемики Пушкина с Загоскиным, нашедшей выражение в содержании пушкинского романа и прежде всего в образе его героини, следует отметить, что наряду с отрицательными оценками, упреками в «натянутости», т. е. неестественности, «положений» и «ложности» разговоров, Пушкин отметил и положительные моменты, свойственные роману Загоскина: «занимательность» и «живость». Для Пушкина то обстоятельство, что роман «можно прочесть с удовольствием», является немаловажным фактором.

Напечатанный в 1836 г. «Отрывок из неизданных записок дамы» знаменует иной подход к жанру исторического романа, чем в «Арапе Петра Великого». «Рославлев» Пушкина — это не повествование «от автора», а записки очевидца, мемуары современника, близкое к знанию героев описание событий, принимавшего в них непосредственное участие. Эта форма «записок», вообще близкая Пушкину, усиливала впечатление фактичности, правдивости. Именно эту форму мемуаров-«записок» изберет Пушкин и в «Капитанской дочке».

В отличие от Загоскина Пушкин сосредоточивает основное внимание на внутренних переживаниях своей героини. Раскрывая широкую картину нравов русского общества к началу войны 1812 года, он устами рассказчицы дает восторженную и в то же время психологически глубокую характеристику Полины как подлинной патриотки, в противовес крикливой псевдопатриотической браваде представителей окружающего ее общества.

Основной принцип исторической прозы Пушкина — максимальная точность и верность исторической правде. Пушкин не стремится к эффектному драматизму сюжетных коллизий, к исторической декоративности. Наоборот, все внимание он сосредоточивает на характерах, их верности эпохе, выражении через них основных исторических явлений. Не проводя принципиальной грани между историческим и современным романом, Пушкин не стремился к стилизации языка, к выписанности археологических деталей. Естественность, психологическая оправданность поведения и поступков героев прежде всего характеризуют его метод исторического романиста. Он не подчеркивает жанровые рамки, жанровую замкнутость своего произведения, а, наоборот, раздвигает их, делая неощутимой границу между историей и современностью. Освободившись от ар-

³⁵ Политическое содержание полемики пушкинского романа с «Рославлевым» Загоскина освещено в статье А. И. Грушкина «Рославлев» в сб. «Пушкин. Временник...», вып. 6, Л., 1941, стр. 323 и сл.

хеологического реквизита, Пушкин создал жанр психологически правдивого повествования, сжатого и исторически точного.

«Арап Петра Великого» и «Рославлев», несмотря на их незаконченность, являются замечательными образцами исторической прозы Пушкина. В них уже заложены те принципы исторического романа, которые с такой полнотой и совершенством осуществлены будут в «Капитанской дочке».

4

Обращение к историческому роману, работа над материалами о восстании Пугачева и Петре I, которыми занимался Пушкин в 30-е годы, означали не только новый этап во взглядах Пушкина на историю, но имели непосредственное отношение и к произведениям, посвященным современности. Углубление историзма знаменовало прежде всего понимание действительности как сложного, изменяющегося процесса, как взаимосвязи единичных явлений с общим развитием общества.

«Дубровский», наброски «Романа на Кавказских водах», «Русского Пелама» и другие произведения Пушкина этих лет свидетельствуют о расширении его тем, охвата действительности, о растущем внимании к социальным вопросам современности. Самая современность рассматривается им теперь в ее многообразии, в социальном аспекте.

На протяжении 30-х годов Пушкин настойчиво стремился к созданию романа, посвященного современности. Опыт исторического романа («Арап Петра Великого», «Рославлев») давал в руки Пушкина тот реалистический метод, который он стремился применить и к роману из современной жизни. Наброски и планы «Романа на Кавказских водах» и «Русского Пелама» приоткрывают нам эти неосуществленные замыслы.

Еще в «Евгении Онегине» Пушкин писал о будущем романе, в котором он изобразит жизнь провинциального дворянства:

Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства,
Любви пленительные сны
Да нравы нашей старины.
Перескажу простые речи
Отца иль дяди-старика,
Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка;
Несчастной ревности мученья...
Поссорю вновь, и наконец,
Я поведу их под венец...

(V. 61)

Эту программу «семейного романа» Пушкин осуществил частично в «Капитанской дочке», но полностью она так и не была реализована им.

П. В. Анненков в материалах для биографии Пушкина замечает: «Пушкин не переставал быть поэтом... но мысль о романе, которым хотел он завершить свою литературную деятельность, уже не оставляла его с 1827 года. Много начатков повестей и рассказов осталось в его бумагах, но исторический роман из русской жизни был в это время его любимым предположением. Он говорил друзьям: „Бог даст, мы напишем исторический роман, на который и чужие полюбуются“»³⁶.

Эти планы и замыслы Пушкина, о которых свидетельствует П. Анненков, отнюдь не ограничены были мыслью об историческом романе, в частности о «Капитанской дочке», которая в известной мере воскресила «преданья русского семейства». «Капитанской дочке» предшествовал «Дубровский» (1832 — начало 1833 г.), а также планы двух больших романов из современной жизни: «Роман на Кавказских водах» (1831) и «Русский Пелам» (1834—1835) (названия условны). Таким образом, основное место среди творческих поисков Пушкина в 30-х годах занимает современный социальный роман. За исключением «Дубровского», Пушкину так и не удалось осуществить свои поиски. «Роман на Кавказских водах» и «Русский Пелам» сохранились лишь в планах и небольших отрывках. Это не лишает, однако, их принципиального значения. Неосуществленные замыслы помогают уяснить направление творческих поисков Пушкина.

В отличие от многотомных и растянутых романов писателей XVIII века — Лесажа, Фильдинга, Ричардсона и др. — и даже в отличие от своих западных современников — В. Скотта, Бальзака, Стендаля, видевших в романе широко развернутое повествование, Пушкин необычайно сжат и краток. Даже наиболее объемные его произведения — «Дубровский», «Капитанская дочка» — во много короче, лаконичнее любого из романов Вальтера Скотта или Бальзака. И однако в понимании Пушкина они являлись именно романами, а не повестями. Так, например, по поводу «Дубровского» он сообщал жене в письме от 30 сентября 1832 г.: «Мне пришел в голову роман, и я, вероятно, за него примусь» (из дальнейшего видно, что речь шла о «Дубровском») (X, 421). Завершенная часть романа имеет обозначение «1-й том» (второй том, Пушкиным не написанный, сохранился в записях плана). «Капитанскую дочку» Пушкин в переписке своей неизменно именует романом. «Роман мой основан на предании, некогда слышанном мною...», — писал он П. Корсакову 25 октября 1836 г. (X, 599). Приступая к написанию «Капитанской дочки», Пушкин сообщал Бенкендорфу

³⁶ П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873, стр. 191.

30 июля 1833 г.: «Может быть, государю угодно знать, какую именно книгу хочу я дописать в деревне: это роман, коего большая часть действия происходит в Оренбурге и Казани...» (X, 435—436).

Поиски жанра современного романа идут у Пушкина в разных направлениях. В «Дубровском» он в основном следует традициям исторического, «вальтер-скоттовского» романа со сложной романической интригой и рядом политических событий, заставляя своих героев испытать драматические перипетии судьбы. В то же время в роман включается сатирическое изображение нравов и быта, реалистически точно и ярко выписаны фигуры типических персонажей.

В «Романе на Кавказских водах» и «Русском Пеламе» Пушкин обращается к жанру нравоописательного романа, также сюжетно насыщенного, рисующего широкий социальный фон. Следует отметить, что если первоначальные опыты Пушкина (его наброски повестей из жизни света в конце 20-х годов) знаменовали обращение к психологической новелле с ослабленным сюжетным действием, то в 30-е годы он стремится показать характеры, раскрыть социальные противоречия в остросюжетной форме.

Обостренный интерес к роману нравов, роману, дающему широкую панораму современного общества, сказался и в том горячем одобрении, с которым Пушкин отнесся к появлению романа Стендаля «Красное и черное». С особым вниманием встречен был Пушкиным и вышедший в 1828 г. роман Бульвер-Литтона «Пелэм, или приключения джентльмена» (сочинения Бульвера сохранились в библиотеке Пушкина в оригинале и французских переводах). «Русским Пеламом» Пушкин предполагал, возможно, назвать задуманный им в 1834—1835 гг. большой роман.

Поиски Пушкиным формы социального романа, романа современных нравов, столь настойчиво производившиеся им на протяжении 30-х годов, однако ничего общего не имели с теми наивно-нравоучительными шаблонами глубоко реакционных «нравственно-сатирических романов» из современной жизни, главным поставщиком которых выступал Булгарин. Пушкину были глубоко враждебны не только реакционно-верноподданнические взгляды автора «Ивана Выжигина», его филистерская, охранительная мораль, но и примитивно-приключенческий и в то же время дидактический характер его романов. Нравоописательный роман Булгарина, как указывал Пушкин, являлся продолжением старинных лубочных авантюрно-нравоописательных романов XVIII века: «Фаддей Венедиктович, — иронически писал Пушкин о Булгарине, — гений; ибо избрал имя *Выжигина*, и сим смелым нововведением оживил пошлые подражания „Совестдралу“ и „Английскому милорду“» (VII, 249 — 250). Не менее примитивно и наивно было и изображение героев в романах Булгарина, показанных в духе сатирических штампов XVIII века, ничего общего не имевших с современной действительностью.

Проблема создания современного романа решалась для Пушкина отнюдь не на этих путях. «Красное и черное» Стендаля, «Пелэм» Бульвер-Литтона, общее развитие западноевропейского романа подсказывали Пушкину совершенно иной путь, которым он в значительной мере и пошел. Но и здесь Пушкин не переносит механически готовые формы.

Вслед за «Повестями Белкина» в 1831 г. Пушкин набрасывает подробный план «Романа на Кавказских водах» и пишет начальную главу романа. В работе Н. В. Измайлова, посвященной расшифровке сохранившихся планов романа, сделана попытка реконструкции пушкинского замысла, прослежены основные сюжетные линии³⁷. Роман должен был представить широкую картину дворянского общества, съехавшегося на воды в Кисловодск и Пятигорск. В центре его автор предполагал показать московское аристократическое семейство Корсаковых, характеристике которого и посвящена написанная Пушкиным вступительная глава. К этой семье принадлежит и героиня романа Маша (или Алина: ее имя колеблется в разных планах). Главным действующим лицом романа является офицер Якубович, образ которого несомненно навеян реальным прототипом — известным бреттером и дуэлянтом Якубовичем, принявшим впоследствии участие в тайном декабристском обществе. В планах «Романа на Кавказских водах» (как и в планах «Русского Пелама») многие герои названы именами их подлинных прототипов, что вообще характерно для творческого метода Пушкина, создававшего типические образы на основе реальных, ему хорошо знакомых людей. Под вымышленными фамилиями генерала и генеральши Мерлини, майора Курилова и других скрывались подлинные лица, представители военного и аристократического общества на Кавказских водах, составлявшие широкий социальный фон романа.

Женихом Маши назван офицер Гранев, соперником которого выступает Якубович, организующий похищение героини черкесами. Характерно и упоминание еще одного действующего лица — брата героини, названного по имени главного героя романа Бульвер-Литтона Пеламом (Pelham). Конфликт романа основан на соперничестве Гранева и Якубовича из-за героини и завершается гибелью на дуэли одного из них. Как указывает Н. Измайлов, «самые характеры персонажей и обстановка, в которой действие протекает, способствуют осложнению сюжетной схемы»³⁸. Пушкин вводит ряд действующих лиц, хотя и второстепенных, но участвующих в действии или служащих фоном, на котором последнее развивается. В отличие от авантюрно-нравоописательного романа в «Романе на Кавказских

³⁷ Н. В. Измайлов. «Роман на Кавказских водах». Невыполненный замысел Пушкина. «Пушкин и его современники», вып. XXXVII, Л., 1928, стр. 68 и сл.

³⁸ Там же, стр. 98.

водах» на первое место выдвигается раскрытие характеров героев. Пушкин обращает основное внимание не на сюжетные перипетии, а на изображение социально-бытового фона в целом. Уже начало романа, первая сцена, посвященная описанию семейства Корсаковых, дает представление о той точной реалистической манере, в которой должны были быть изображены Пушкиным типические представители «грибоедовской Москвы». Перенесение в дальнейшем действия на Кавказ позволило Пушкину включить в свой роман романтические ситуации, показать характеры в сюжетной напряженности действия.

Сочетание романтического сюжета с широкой и реалистической картиной нравов и характеров определило жанровое своеобразие задуманного Пушкиным романа. Это был сатирический роман, в котором картины нравов светского общества, судя по первой главе, были бы показаны в ироническом аспекте. Упоминание о Пеламе в планах романа свидетельствует о том, что «авантюрная» тема должна была сочетаться с широким нравоописательным обрамлением, общественной сатирой.

Н. В. Измайлов указывает и на некоторую близость пушкинского замысла к роману В. Скотта «Сен-Ронанские воды». Но поскольку мы имеем здесь дело лишь с планом романа, то те параллели, на которые обратил внимание Измайлов, представляются слишком общими и потому малоубедительными.

Действие пушкинского романа развивается не в авантюрно-романтическом условном плане, а служит раскрытию характеров, реалистическому показу типичных представителей светского общества, развенчанию ультраромантического героя (Якубовича). В этом отношении замысел «Романа на Кавказских водах» предвещает «Героя нашего времени» Лермонтова. Дать психологический и социальный роман о жизни дворянского общества на фоне романтического Кавказа — такова задача, которую вслед за Пушкиным, хотя и не зная его неосуществленного замысла, поставил перед собой Лермонтов, изобразив в романе ту же обстановку Кавказских вод, даже близкие ситуации и развязку.

Пушкин так и не завершил задуманного романа, ограничившись лишь первой главой и несколькими подробно разработанными планами. Трудно определить причину отказа от завершения начатого романа: обращение ли писателя к новым замыслам («Дубровский», «Капитанская дочка», «Русский Пелам»), оттеснившим первоначальное намерение, портретность ли героев задуманного романа, прототипы которого легко могли бы себя узнать, или другие причины, но роман был оставлен. Отдельные элементы его, распавшись, вошли в позднейшие прозаические произведения. «Дубровский» вобрал в себя «разбойничьи» мотивы романа и романтический облик его героя (Якубовича), а также унаследовал широкий бытовой фон, только перенесенный в совершенно иную обстановку, лишенную всякого экзотизма. Упоминание о Пеламе и нравоописательный

материал «Романа на Кавказских водах» в дальнейшем переходит в новый (также неосуществленный) замысел Пушкина — в роман «Русский Пелам».

От неосуществившегося романа можно провести линию и к «Капитанской дочке»: борьба двух героев из-за героини, из которых Гринев соответствует Граневу «Романа на Кавказских водах», а Швабрин — Якубовичу; чета Мерлини (жена Мерлини командовала при нападении горцев артиллерией, — все это в какой-то мере связано с задуманным Пушкиным новым романом.

Наброски современного социального романа о «герое нашего времени» пригодились Пушкину в его дальнейшей работе над прозой, а самый замысел социально-психологического романа не оставляет его до конца, представляясь Пушкину одной из важнейших творческих задач.

Непосредственно вслед за «Повестями Белкина» и планами «Романа на Кавказских водах» с октября 1832 г. Пушкин обращается к осуществлению нового замысла — романа «Дубровский». По мнению Д. Якубовича, «Дубровский» является «новой попыткой (по отношению к «Арапу Петра Великого») большого исторического полотна»³⁹. Нам представляется неправомерным рассматривать «Дубровского» как исторический роман, а тем более «разбойничий», как это делает ряд исследователей. Например, П. Калецкий в статье «От „Дубровского“ к „Капитанской дочке“» пытался «прежде всего выяснить связи, соединяющие „Дубровского“ с популярными в начале века разбойничьими романами»⁴⁰.

Не приходится и говорить, насколько бесплодно сопоставлять «Дубровского» с условно-авантюжными, ничего общего не имеющими с действительностью старинными разбойничьими романами вроде «Ринальдо-Ринальдини» Вульпиуса. Ведь кроме мелодраматических ужасов и фантастических походов не менее фантастических разбойников в этих романах ничего не было, а тем более — жизненной правды.

Пушкинский роман отличается и от близких ему по теме романов западноевропейских романтических писателей. Достаточно сравнить «Дубровского» с таким «разбойничьим» романом романтической школы, как «Жан Сбогар» Нодье (1818). Роман Нодье в некоторой степени даже предвосхитил сюжетную ситуацию «Дубровского». Герой Нодье Жан Сбогар живет двойной жизнью: он возглавляет шайку разбойников и в то же время, влюбившись в девушку из знатной семьи, выдает себя за аристократа Лотарио. Более того, Жан Сбогар не просто разбойник: он сверхчеловек, возвышающийся над остальными, окруженный ореолом таинственности. В романе Нодье герои лишены реальных жизненных красок

³⁹ Д. Якубович. Незавершенный роман Пушкина. В сб. «Пушкин. 1833 год», Л., 1933, стр. 35.

⁴⁰ «Литературный современник», 1937, № 1, стр. 155.

и черт. События происходят здесь не под влиянием реальных причин, а в атмосфере искусственного, мелодраматического нагнетания ужасов, знаменуют осуществление некоего мистического предназначения. Характеры персонажей сугубо условны, стилизованы в ультраромантическом плане. Сам Жан Сбогар живет в атмосфере утопических иллюзий, считая себя носителем «духа обновления»; он мечтает о том, что всеми презираемые разбойники превратятся в «судей человечества».

Легко увидеть, что вся эта романтическая атмосфера и трактовка характеров, резкое и принципиальное противопоставление исключительности, романтической патетики — реальной жизни, типическому совершенно чужды Пушкину. У него в романе нет ни необычайных разбойников, ни героя-«сверхчеловека», ни всей таинственно-мистической обстановки романа Нодье. «Разбойники» Пушкина — самые обыкновенные крепостные крестьяне, герой романа Владимир — гордый непреклонный юноша, мститель за права отца. События в «Дубровском», хотя и несколько необычные, развиваются строго мотивированно, естественным порядком. При всем том романтическая тенденция в этом романе Пушкина чувствуется больше, чем в каком-либо другом его прозаическом произведении.

«Дубровского» нельзя считать историческим романом. В нем рисуются события и характеры, отнюдь не отодвинутые в глубь времен, а относящиеся к современности⁴¹. Уже первая фраза романа подчеркивает отнесение действия в нем к недавнему прошлому: «Несколько лет тому назад в одном из своих поместий жил старинный русский барин...» (VI, 217). Старик Дубровский получает приглашение явиться к земскому судье в феврале «18... года». Таким образом, события романа происходят скорее всего в период зарождения декабристского движения — в 1816—1820 гг.

«Дубровский» — не исторический «вальтер-скоттовский роман», а роман современный, посвященный не прошлому, а острейшим противоречиям современной жизни. Это отметил уже П. В. Анненков, указывая, что «наравне с историческим и роман современный с яркими, характерными чертами общества имел в нем, как и во всем другом, мощного представителя. Образец последнего, так многообещающий, дан был Пушкиным в 1832 году — известной повестью «Дубровский»»⁴².

⁴¹ Правда, хронологические данные в нем несколько противоречивы. Так, в первоначальном тексте имелось указание на «славный 1762 год» (год воцарения Екатерины II) как дату, когда старик Дубровский вышел в отставку. Но этот год вычеркнут, а остальные даты приурочены к началу XIX в. — ко времени после Отечественной войны 1812 года (мундир, в котором похоронен старый Дубровский, шит в 1797 г., упомянут портрет героя Отечественной войны 1812 года генерала Кульнева). Характерно, что и подлинный документ, который Пушкин включил в роман о тяжбе двух помещиков, датирован был в оригинале 1832 г.

⁴² П. В. Анненков. А. С. Пушкин..., стр. 192.

материал «Романа на Кавказских водах» в дальнейшем переходит в новый (также неосуществленный) замысел Пушкина — в роман «Русский Пелам».

От неосуществившегося романа можно провести линию и к «Капитанской дочке»: борьба двух героев из-за героини, из которых Гринев соответствует Граневу «Романа на Кавказских водах», а Швабрин — Якубовичу; чета Мерлини (жена Мерлини командовала при нападении горцев артиллерией, — все это в какой-то мере связано с задуманным Пушкиным новым романом.

Наброски современного социального романа о «герое нашего времени» пригодились Пушкину в его дальнейшей работе над прозой, а самый замысел социально-психологического романа не оставляет его до конца, представляясь Пушкину одной из важнейших творческих задач.

Непосредственно вслед за «Повестями Белкина» и планами «Романа на Кавказских водах» с октября 1832 г. Пушкин обращается к осуществлению нового замысла — романа «Дубровский». По мнению Д. Якубовича, «Дубровский» является «новой попыткой (по отношению к «Арапу Петра Великого») большого исторического полотна»³⁹. Нам представляется неправомерным рассматривать «Дубровского» как исторический роман, а тем более «разбойничий», как это делает ряд исследователей. Например, П. Калецкий в статье «От „Дубровского“ к „Капитанской дочке“» пытался «прежде всего выяснить связи, соединяющие „Дубровского“ с популярными в начале века разбойничьими романами»⁴⁰.

Не приходится и говорить, насколько бесплодно сопоставлять «Дубровского» с условно-авантюжными, ничего общего не имеющими с действительностью старинными разбойничьими романами вроде «Ринальдо-Ринальдини» Вульпиуса. Ведь кроме мелодраматических ужасов и фантастических походов не менее фантастических разбойников в этих романах ничего не было, а тем более — жизненной правды.

Пушкинский роман отличается и от близких ему по теме романов западноевропейских романтических писателей. Достаточно сравнить «Дубровского» с таким «разбойничьим» романом романтической школы, как «Жан Сбогар» Нодье (1818). Роман Нодье в некоторой степени даже предвосхитил сюжетную ситуацию «Дубровского». Герой Нодье Жан Сбогар живет двойной жизнью: он возглавляет шайку разбойников и в то же время, влюбившись в девушку из знатной семьи, выдает себя за аристократа Лотарио. Более того, Жан Сбогар не просто разбойник: он сверхчеловек, возвышающийся над остальными, окруженный ореолом таинственности. В романе Нодье герои лишены реальных жизненных красок

³⁹ Д. Якубович. Незавершенный роман Пушкина. В сб. «Пушкин. 1833 год», Л., 1933, стр. 35.

⁴⁰ «Литературный современник», 1937, № 1, стр. 155.

и черт. События происходят здесь не под влиянием реальных причин, а в атмосфере искусственного, мелодраматического нагнетания ужасов, знаменуют осуществление некоего мистического предназначения. Характеры персонажей сугубо условны, стилизованы в ультраромантическом плане. Сам Жан Сбогар живет в атмосфере утопических иллюзий, считая себя носителем «духа обновления»; он мечтает о том, что всеми презираемые разбойники превратятся в «судей человечества».

Легко увидеть, что вся эта романтическая атмосфера и трактовка характеров, резкое и принципиальное противопоставление исключительности, романтической патетики — реальной жизни, типическому совершенно чужды Пушкину. У него в романе нет ни необычайных разбойников, ни героя-«сверхчеловека», ни всей таинственно-мистической обстановки романа Нодье. «Разбойники» Пушкина — самые обыкновенные крепостные крестьяне, герой романа Владимир — гордый непреклонный юноша, мститель за права отца. События в «Дубровском», хотя и несколько необычные, развиваются строго мотивированно, естественным порядком. При всем том романтическая тенденция в этом романе Пушкина чувствуется больше, чем в каком-либо другом его прозаическом произведении.

«Дубровского» нельзя считать историческим романом. В нем рисуются события и характеры, отнюдь не отодвинутые в глубь времен, а относящиеся к современности⁴¹. Уже первая фраза романа подчеркивает отнесение действия в нем к недавнему прошлому: «Несколько лет тому назад в одном из своих поместий жил старинный русский барин...» (VI, 217). Старик Дубровский получает приглашение явиться к земскому судье в феврале «18... года». Таким образом, события романа происходят скорее всего в период зарождения декабристского движения — в 1816—1820 гг.

«Дубровский» — не исторический «вальтер-скоттовский роман», а роман современный, посвященный не прошлому, а острейшим противоречиям современной жизни. Это отметил уже П. В. Анненков, указывая, что «наравне с историческим и роман современный с яркими, характерными чертами общества имел в нем, как и во всем другом, мощного представителя. Образец последнего, так многообещающий, дан был Пушкиным в 1832 году — известной повестью «Дубровский»»⁴².

⁴¹ Правда, хронологические данные в нем несколько противоречивы. Так, в первоначальном тексте имелось указание на «славный 1762 год» (год воцарения Екатерины II) как дату, когда старик Дубровский вышел в отставку. Но этот год вычеркнут, а остальные даты приурочены к началу XIX в. — ко времени после Отечественной войны 1812 года (мундир, в котором похоронен старый Дубровский, шит в 1797 г., упомянут портрет героя Отечественной войны 1812 года генерала Кульнева). Характерно, что и подлинный документ, который Пушкин включил в роман о тяжбе двух помещиков, датирован был в оригинале 1832 г.

⁴² П. В. Анненков. А. С. Пушкин..., стр. 192.

Трудно, конечно, провести точную грань между историческим и современным романом. Наиболее отчетливым критерием является степень хронологической удаленности событий от современности. Но и здесь граница условна. «Рославлев» Загоскина, как и «Рославлев» Пушкина, рассматривается обычно в кругу исторических романов, тогда как повесть «Метель» Пушкина, хотя хронологически относится к тому же времени, никто не воспринимает как историческую. Для исторического жанра существенна «установка» на изображение эпохи, уже отошедшей в прошлое, выведение исторических лиц и деятелей (хотя бы и на втором плане), описание исторических событий и т. д. Всего этого в «Дубровском» нет.

Хотя самый принцип жанрового построения в «Дубровском» кое в чем близок к «вальтер-скоттовскому» роману, сохраняя характерную для него занимательность фабулы, однако центральное место в нем занимают вопросы социальные, проблема крепостного права. По своей социальной заостренности, по широте выдвинутой в нем проблематики, по реалистической разработке характеров «Дубровский», даже учитывая его незавершенность, являлся новым шагом по сравнению с «Повестями Белкина». Нельзя не согласиться с А. Л. Слонимским, который считает, что «Реализм Пушкина подымается здесь сравнительно с „Повестями Белкина“ на высшую ступень, принимает резко критическую окраску. Ярко подчеркиваются отрицательные черты феодально-крепостнического строя»⁴³. Гораздо полнее раскрываются социальные отношения, за характеристиками действующих лиц чувствуется весь породивший их социальный уклад.

В «Дубровском» Пушкин значительно расширил рамки своих наблюдений над действительностью и прежде всего обратился к основной проблеме эпохи — конфликту между народом и правящими классами, к теме крестьянского бунта. В сохранившихся планах второго тома романа круг жизненных и социальных явлений еще больше расширен. Но даже и в дошедших до нас двух первых частях «Дубровского» картина провинциальной помещицкой Руси показана чрезвычайно полно, представлены современные типы и характеры, дано изображение отдельных представителей крестьянства.

Крестьянский бунт в «Дубровском», однако, не раскрывается в своем подлинном, историческом содержании, как в «Капитанской дочке». В романе говорится о событиях, не попавших на страницы истории, называются имена, никому не известные (несмотря на фактическую и документальную основу событий, происходящих в романе). Если в «Капитанской дочке» крестьянское восстание показано как важное историческое событие, то в «Дубровском» расправа крепостных Дубровского с судейскими чиновниками, пере-

⁴³ А. С. Пушкин. Повести Белкина. Дубровский. М., 1955, стр. 186 (послесловие).

шедшая затем в открытую борьбу, в организацию «разбойничьего» крестьянского отряда, является лишь небольшим эпизодом современной действительности.

Стихийно возникший бунт крестьян Дубровского отнюдь не может сравниться с массовым, эпохальным масштабом пугачевского восстания в «Капитанской дочке», но он необычайно существен для понимания идейного содержания романа. Даже отдельные, разрозненные вспышки крестьянских волнений привлекали пристальное внимание Пушкина.

Романтическая фабула романа и образ Владимира Дубровского в известной мере заслонили в глазах исследователей реалистическую живопись Пушкина, изображение им типических картин помещичьей жизни той эпохи. Описание богатого поместья Троекурова, провинциальных помещиков, чиновников сделано точной кистью художника-реалиста. Достаточно напомнить несколько ярких портретов и сцен, при всей своей сжатости наглядно рисующих типические стороны действительности.

Таково, например, описание престольного праздника в селе Покровском, имени Троекурова: «В девять часов утра заблаговестили к обедне, и все потянулось к новой каменной церкви, построенной Кирилом Петровичем и ежегодно украшаемой его приношениями. Собралось такое множество почетных богомольцев, что простые крестьяне не могли поместиться в церкви и стояли на паперти и в ограде» (VI, 264). В этой сценке особенно наглядно сказалась реалистическая основа пушкинского романа. Точная, скупая манера изображения решительно противостоит романтическому лиризму и аффектированности романов Нодье и французских романтиков. В краткой жанровой зарисовке Пушкин оттеняет социальный аспект, резкое различие между господами и крепостными даже в церкви, щедроты Троекурова по отношению к духовенству. Это дополняет, типизирует картину помещичьей жизни, так правдиво показанную Пушкиным в описании имения Троекурова и царивших в нем порядков. Столь же решительно отличают «Дубровского» от традиции исторического романа типическая обобщенность и бытовая характерность персонажей. Троекуров, помещик Спицын и ряд других написаны в остросоциальной, сатирической манере.

Это реалистическое начало романа, социальная точность типических портретов были указаны уже П. В. Анненковым. Говоря о том, что «Дубровский» написан Пушкиным за три месяца, П. Анненков отмечает: «Эта быстрота сочинения объясняет некоторые перерывы и отчасти романтический конец ее (т. е. повести), который разноречит с сущностью всего остального содержания, замечательного своей верностью с действительным бытом и нравами описываемого общества. Пушкин нарисовал свою картину с особенной энергией, а в характере Троекурова явился глубоким психологом. Вся повесть его и теперь поражает соединением истины и

поэзии. В русской литературе мало рассказов, отличающихся таким твердым выражением физиономии: это живопись мастера»⁴⁴. И. С. Тургенев писал в 1853 г. П. В. Анненкову по поводу его биографии Пушкина: «Все, что Вы говорите о романе вообще — очень умно и верно, Пушкин одним созданием лица Троекурова в «Дубровском» показал, какие в нем были эпические силы»⁴⁵.

Мы не можем с достаточной уверенностью сказать, почему «Дубровский» не был закончен и Пушкин так и не написал второго тома романа, намеченного в планах. Скорее всего самая проблема крестьянского бунта и роли в нем дворянина, мстящего за свои личные обиды, оказалась отодвинутой более широким и историческим обоснованным замыслом «Капитанской дочки». По мнению Ю. Г. Оксмана, «политическая трактовка бунта Дубровского оказалась невозможной на том узком социально-бытовом фоне, который взят был Пушкиным для его романа. Вплотную подойдя в процессе работы над «Дубровским» к проблеме крестьянской революции и к истории дворянина, переходящего на позиции другого класса, Пушкин занимавшие его общественно-политические вопросы мог художественно осмыслить и разрешить только на большом историческом материале, к изучению которого он обратился в феврале 1833 года»⁴⁶.

Рамки традиционного вальтер-скоттовского романа оказались узкими для того широкого социального содержания, которое намечалось Пушкиным. Но возможно, что была и еще одна причина его отказа от окончания романа. Ведь тема народа, столь увлекавшая Пушкина, оказалась уже исчерпанной и в планах второго тома не фигурировала. Роман замыкался в пределах личных судеб Дубровского и Марьи Кириловны.

Планы второго тома свидетельствуют о том, что Пушкин хотел продолжить свой роман в духе романтического повествования. Бегство героя, тайна, из-за которой ему необходимо скрываться от бдительности властей, измена и предательство, арест — все это мотивы романтического порядка. Возможно, что именно эта традиционность интриги, сужение социального диапазона романа, который был широко намечен изображением крестьянского бунта, и привели к тому, что Пушкин отказался от завершения своего произведения.

Но и в том виде, в каком роман сохранился, он внутренне целен, закончен. Типы и характеры изображены в нем с исчерпывающей полнотой и совершенством. Следует, однако, отметить, что «Дубровский» во многом отличен от реалистической манеры изображения «Капитанской дочки», задуманной с ним одновременно.

⁴⁴ П. В. Анненков. А. С. Пушкин..., стр. 388.

⁴⁵ И. С. Тургенев. Письма, т. II. М.—Л., 1961, стр. 150.

⁴⁶ См. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VII. М., 1938, стр. 850.

В «Дубровском» сохранилась романтическая идеализация характера главного героя. Это не удовлетворило Пушкина не только в применении к роману из современной жизни, но и по отношению к историческому роману. Замысел «Русского Пелама» и написание «Капитанской дочки» лучше всего свидетельствуют о том пути, которым пошел дальше писатель.

Но это своеобразие «Дубровского» никак не ослабляет его значительности, его важности в художественном наследии Пушкина. Образ героя-протестанта дан в нем с подкупающей искренностью и поэтической цельностью. Пушкин в этом романе откликнулся на героическое содержание движения декабристов, которое выдвинуло цельные и благородные характеры людей; подобный характер намечался им и в образе Владимира Дубровского.

5

В 1834—1835 гг. (а возможно, несколько раньше) Пушкин приступил к работе над неосуществленным романом, известным под условным названием «Русский Пелам». Это должен был быть по замыслу Пушкина роман о «герое нашего времени», роман, включивший широкий социально-бытовой материал. Толчком к написанию этого романа (и в известной мере жанровым его образцом) послужил роман английского писателя Э. Бульвер-Литтона «Пелэм, или приключения джентльмена», вышедший в Англии в 1828 г.⁴⁷ Это произведение Бульвер-Литтона стало известно Пушкину еще в 1830—1831 гг., так как уже в «Романе в письмах» встречается на него ссылка.

В романе Бульвера Пушкин увидел удачный пример сатирического описания светского общества, изображение социальной галереи различных типических характеров. Привлек Пушкина и самый жанр «Пелэма», сочетавшего черты традиционного английского нравоописательно-сатирического романа с острыми сюжетными ситуациями и в то же время дающего психологически углубленные характеристики героев. По словам П. В. Анненкова, Пушкин «обратил на него (т. е. на роман Бульвера) свое внимание, заинтересованный его интригой, которая напоминала ему многое из того, что он сам видел на веку своем»⁴⁸.

Ю. Г. Оксман, развивая мысль П. Анненкова, пишет: «Связывая свой роман с романом Эдуарда Бульвера «Пелэм, или приключения джентльмена» (1828), Пушкин, вероятно, имел в виду типологическую близость своих героев центральным персонажам «Пелэма» и учитывал характерные для последнего методы использо-

⁴⁷ В библиотеке Пушкина сохранилось английское издание романа.

⁴⁸ П. В. Анненков. Литературные проекты А. С. Пушкина. «Вестник Европы», 1881, кн. VII, стр. 33.

вания «живой природы», перенесение в роман исторически примечательных лиц современного ему светского общества»⁴⁹.

П. В. Анненков первый обратил внимание на стремление Пушкина написать роман из жизни современного общества, связывая его с окончанием работы над «Евгением Онегиным». Объясняя наличие многочисленных планов и незавершенных фрагментов прозаических произведений Пушкина как поиски «реального» романа, наиболее важным и многообещающим из этих опытов Анненков считал работу Пушкина над «Русским Пеламом». «Вернуться снова к труду своей молодости (т. е. «Евгению Онегину») поэт уже не мог. Другие задачи и совсем иное настроение художника, — писал П. В. Анненков в статье «Литературные проекты А. С. Пушкина», — требовали уже и новых форм создания. Пушкин всецело предался мысли испробовать *реальный роман в прозе*, в котором поэтический элемент играл бы ту же роль, какую он играет в «Wahrheit und Dichtung» Гете.. нам осталось от Пушкина много повествовательных отрывков, романов и рассказов, прерванных на первых же главах своих. Если все эти попытки, обещавшие по тону и приемам своим вырасти в шедевры эпического искусства, были им брошены и забыты, то единственное объяснение такому пренебрежению заключается, по нашему мнению, в том обстоятельстве, что они недостаточно широки и не охватывали область явлений русской жизни в той полноте, какая нужна была поэту. Он мечтал в 1833 г. о романе, который отразил бы целиком многообразные стороны нашего общества за какую-либо часть его исторического существования, не исключая из него картин и низших слоев, на которых это общество покоилось»⁵⁰.

Таким романом и должен был стать для Пушкина «Русский Пелам» (название это условно дано сохранившимся планам и наброскам позднейшими исследователями). Роман Бульвер-Литтона являлся лишь указанием на жанровый принцип, отнюдь не связывая содержание и характер задуманного Пушкиным произведения. Широкая картина русского общества в разных его социальных слоях: декабристы, высшая знать, Петербург 1810—1820-х годов — таков тематический охват предполагаемого романа. Замысел «Русского Пелама» возник тогда, когда Пушкин основное внимание уделял работе над «Капитанской дочкой» и «Историей Петра», что свидетельствует особенно убедительно, насколько устойчив был интерес писателя к роману из современной жизни.

В основу романа легли как личные наблюдения и впечатления Пушкина, так и рассказы П. В. Нащокина, биография которого имеет много общего с событиями жизни задуманного героя — Пельмова. Ряд персонажей в плане назван подлинными фамилиями: граф Орлов, Грибоедов, граф Завадовский (сослуживец Пушкина по

⁴⁹ См. комментарии Ю. Г. Оксмана к «Полному собранию сочинений А. С. Пушкина», т. VII, стр. 931—932.

⁵⁰ «Вестник Европы», 1881, кн. VII, стр. 32.

Коллегии иностранных дел), граф Кочубей, поэт И. Козлов и т. д. Особый интерес представляет включение в роман описания «общества умных» (И. Долгоруков, С. Трубецкой, Никита Муравьев и др.), т. е. тайного общества декабристов — «Союза Благоденствия». Пушкин предполагал также показать здесь и жизнь светского общества, и жизнь русских помещиков, и дом Всеволожских (в котором собиралось общество «Зеленой лампы»), и «Мордвинова и его общество» — весь разнообразный круг передовой дворянской интеллигенции.

Центральное место в романе должны были занять судьбы двух главных героев — Пельмова и его «двоюродного брата», однако при известной жанровой переключке пушкинского замысла с романом Бульвера между их героями нет почти ничего общего. «Ни в характере обоих Пеламов, ни в фабуле романов, — свидетельствует исследовавший этот вопрос С. Поварнин, — мы не найдем существенных точек соприкосновения. Правда, и тут, и там рассказывается история жизни двух молодых людей; но сходство на этом и кончается. Там они друзья — здесь враги; там люди необычайные — здесь самые обыкновенные»⁵¹.

В своем романе Пушкин отнюдь не собирался подражать английскому образцу. Назвав центрального героя будущего романа Пельмовым, Пушкин использовал обычный для его планов прием — названия героев или по сходству с литературными персонажами или подлинными фамилиями их реальных прототипов (впоследствии эти фамилии заменялись другими, вымышленными).

Для Пушкина роман Бульвера служил прежде всего образцом, знаком того нового жанра, который он хотел создать, жанра, отличного и от интимно-камерного, психологического романа Б. Констанна, привлекавшего Пушкина в 20-х годах, и от романа В. Скотта и его последователей. Сочетание сложного, драматического сюжета с широкой сатирически подчеркнутой картиной нравов, с изображением типических характеров — таковы основные черты того жанра, который намечался Пушкиным.

Роман Бульвера во многом отличался от романов современных французских романистов. В нем острее сказался сатирический элемент, реалистическое начало, продолжавшее традиции английских реалистов XVIII века. В «Пелэме» речь идет о двух молодых представителях аристократического круга, которые при всей противоположности своих характеров сохраняют дружеские отношения. Лорд Гленвиль — байронический герой, человек могучих страстей, яркая и благородная натура. Он очень талантлив, но глубоко несчастлив и после множества необычайных происшествий, участником которых он является, умирает. Сам же Пелэм — сдержанный, холодно-эгоистический карьерист. Наблюдательный и расчетливый, он много

⁵¹ См. С. Поварнин «Русский Пелам» А. С. Пушкина. В сб. «Памяти А. С. Пушкина», СПб., 1900, стр. 339.

втайне работает над собой, хотя ведет жизнь легкомысленного кутилы, с тем, чтобы вернее осуществить свои честолюбивые планы. Несмотря на ряд срывов и неудач, он делает блестящую карьеру. Сложные сюжетные перипетии, обилие мелодраматических положений сочетаются в романе Бульвера с острыми сатирическими зарисовками нравов светского общества.

Пушкин успел в своем романе дать лишь описание детских лет Пельмова. В первой главе романа его герой, от имени которого ведется повествование, рассказывает о смерти матери и о своем отце, владельце пяти тысяч душ, большом московском барине. Любовница отца, после смерти матери героя поселившаяся вместе со своим сыном в доме, уговорила Пельмова-отца послать юношу в один из немецких университетов. Ничему там не выучившись, кроме фехтования и изготовления пунша, герой возвращается по вызову отца на родину. На этом кончается первая написанная глава. В дальнейшем сюжет романа основывается на конфликте между двумя сводными братьями и на описаниях судьбы каждого из них. Пожалуй, только этот композиционный прием и сближает роман Пушкина с «Пелэмом» Бульвера. Пушкинский герой Пельмов не похож ни на пылкого лорда Гленвиля, ни на эгоистически честолюбивого Пелэма.

«Пельмов — согласно наметкам плана — выходит в большой свет (влюбляется)». Этот план (второй) дает наиболее полно сюжетную основу задуманного романа. Остальные планы и записи дополняют его существенными подробностями. Так, особый перечень под заглавием «Характеры» содержит список лиц, хорошо знакомых Пушкину, которые должны были стать прототипами его героев: «Отец и его любовница. Выб.— ок.— Фрел. Фед. Орлов. Ал. Орлов. Кочубей, дочь его; Кн. Шаховской, Ежова. Истомина, Грибоедов, Завадовский. Дом Всеволожских. Котляревский. Мордвинов, его общество. Хрущов. Общество умных (Илья Долгоруков, Сергей Трубещкой, Никита Муравьев etc.).

Служба. юнкер гвардии, офицер гвардии, немец начальник, отставка, долги, Неелов, Шишкин.

Похороны отца etc. Привычка к роскоши. Обеды, литераторы. Ив. Козлов» (VI, 797).

Как видим, здесь перечислены и Мордвинов, и министр внутренних дел граф В. П. Кочубей, и его дочь Наталья Викторовна (героиня планов „Русского Пелама“), и декабристское тайное общество «умных», названные участники которого встречаются в зашифрованной X главе «Евгения Онегина», и завсегдаши тогдашних литературных и театральных салонов (Грибоедов, Шаховской, Козлов), и представители великосветской молодежи. Этот широкий столичный круг и думал показать Пушкин в своем романе.

В остальных планах приведены подробная разработка истории Ф. Орлова и перечень «эпизодов» истории «двоюродного брата» Пельмова, который, получив пощечину, тайно преследует своего

брата и женится на его невесте. Таким образом, история Пельмова — это история типичного «молодого человека» дворянского общества, привыкшего жить на широкую ногу и попавшего в дурное общество. Однако фигура Пельмова в то же время и несравненно сложнее: разочаровавшись в этом обществе, он, видимо, знакомится с декабристами — «обществом умных», но и здесь он — лишь случайный гость, а не их единомышленник⁵².

Однако, несмотря на свое падение, Пельмов не теряет внутреннего благородства, не становится циничным карьеристом, как его «двоюродный брат», который тоже попал в дурное общество, получил пощечину, оказался трусом на дуэли. Несмотря на все это, он становится старательным чиновником, преуспевает и даже женится на невесте Пельмова. Как видим, здесь намечены характеры, ничего общего не имеющие с персонажами романа Бульвера. «Пелэм» Бульвера заинтересовал Пушкина своеобразием жанра, близостью к тем замыслам, которые он хотел отразить в задуманном им романе широкого социального звучания.

Пушкина привлекали острые сюжетные коллизии, контрастные характеры, которые позволяли показать современное ему дворянское общество не в духе дидактически-«нравоописательных» романов, а в раскрытии типических характеров представителей этого общества, в их индивидуально-психологическом изображении. Тот точный, скупой анализ характеров, который свойствен прозе Пушкина, он хотел осуществить и в романе, изображавшем разные слои русского общества начала двадцатых годов. Пушкин предполагал развернуть разнообразную галерею людей двадцатых годов и наряду с представителями «большого света», Фамусовыми и Скалозубами, показать и беззаботных прожигателей жизни, бреттеров и игроков. Прототипами героев романа, названных фактическими фамилиями, должны были стать Федор Орлов, известный кутила и удалец, с которым Пушкин часто встречался в Кишиневе, граф А. В. Завадовский, сослуживец Пушкина по Коллегии иностранных дел, приятель Грибоедова и любовник балерины Истоминой, из-за которой Завадовский дрался на дуэли и убил графа Шереметьева. Выйдя после дуэли в отставку, Завадовский прожил несколько лет в Англии, а затем, вернувшись в 1826 г. в Петербург, устроил у себя на даче игорный притон. В плане назван и Кочубей, т. е. граф В. П. Кочубей, министр внутренних дел и его дочь — «Наталя К», которой посвящено было лицейское стихотворение Пушкина «Измены». Назван и «дом Всеволожских», с младшим сыном Всеволожского дружил Пушкин. Наряду с главными героями в романе большое место должна была занять история Ф. Орлова, который, спускаясь со ступеньки на ступеньку, становится шулером, а затем и убийцей.

⁵² Попытку реконструкции сюжета романа Пушкина см в статье С Поварнина ««Русский Пелэм» А С Пушкина», стр 336 и сл

Характерной чертой романа является повествование от лица самого героя, рассказывающего историю своей жизни. Этот рассказ начинается с семейной хроники, с описания детства героя, которое по реалистической силе и простоте повествования как бы предвосхищает первые страницы «Детства» Л. Толстого: «Я начинаю помнить себя с самого нежного младенчества, и вот сцена, которая живо сохранилась в моем воображении.

Нянька приносит меня в большую комнату, слабо освещенную свечою под зонтиком. На постеле, под зелеными занавесами лежит женщина, вся в белом: отец мой берет меня на руки. Она целует меня и плачет. Отец мой рыдает громко, я пугаюсь и кричу. Няня меня выносит, говоря: «Мама хочет бай, бай». Помню также большую суматоху, множество гостей, люди бегают из комнаты в комнату. Солнце светит во все окошки, и мне очень весело. Монах с золотым крестом на груди благословляет меня; в двери выносят длинный красный гроб. Вот все, что похороны матери оставили у меня в сердце» (VI, 594). Каждый штрих, каждая деталь создают здесь широкую картину действительности. Можно поэтому особенно сожалеть, что Пушкину так и не удалось осуществить свое намерение — создать роман современных нравов.

«Русский Пелам» задуман в совершенно ином жанре и духе, чем «Дубровский». Сатирически заостренное изображение нравов, реалистически точные картины различных социальных сфер тогдашней жизни, широкая историческая панорама, далеко выходящая за рамки любовных перипетий или внутреннего конфликта основных действующих лиц, знаменовали рождение новой для Пушкина формы — жанра современного романа. Однако и здесь он остается верен себе: не медлительно подробное повествование, не историческая хроника, а быстрота и разнообразие движения внутренних линий романа, характеры, выявляющиеся в действии, в столкновениях, — вот намечавшийся жанровый принцип этого романа.

6

По сравнению с «Арапом Петра Великого» «Капитанская дочка» являлась шагом вперед в развитии реалистического метода Пушкина, хотя художественные принципы ее те же. Как отметил П. Анненков, «несомненно, что по тону рассказа «Арап Петра Великого» и «Капитанская дочка» так схожи, как будто написаны вместе, хотя их разделяют целые десять лет. Так с первого раза нашел Пушкин свой оригинальный стиль, чего другие не находят всю жизнь, несмотря на множество усилий. Однако ж, если мы имеем право заключить, что последний период жизни пушкинской по всем вероятностям был бы занят романом, то, с другой стороны, уже нельзя утвердительно сказать, какого рода мог быть роман»⁵³.

⁵³ П. В. Анненков. А. С. Пушкин..., стр. 192.

Отличие «Капитанской дочки» от «Арапа Петра Великого», а в конечном счете и от романов Вальтера Скотта, в том, что Пушкин сделал здесь новый, дальнейший шаг в ознакомлении с историей «домашним образом». «Капитанская дочка» написана как роман о современной жизни, в ней нет никакой исторической декоративности, документальных или археологических примет. Герои романа даны в тех естественных, жизненных проявлениях своих характеров, с той «безыскусственностью» и «правдою», которые так восторженно оценил Гоголь. В этом отношении «Капитанская дочка» предваряет эпопею Л. Толстого «Война и мир».

Органическое переплетение семейной хроники, жизни и судеб простых, рядовых людей, попавших в водоворот бурных исторических событий, с широкой картиной народного восстания — отличительная черта романа Пушкина. Через судьбы рядовых людей раскрывается смысл и величие исторических событий. Пушкин со свойственной ему скупостью рисует исторические события, однако их масштаб, показ роли народных масс неизмеримо шире, чем в романах Гюго или А. де Виньи, сосредоточивших интерес действия вокруг основных исторических деятелей и заполнявших свои романы эффектными драматическими сценами, пышной исторической бутафорией.

По своему художественному совершенству и глубине содержания, исчерпывающей полноте характеров, верности в воспроизведении исторической эпохи «Капитанская дочка» занимает выдающееся место во всей мировой литературе. Понимание исторической обусловленности событий и судеб людей являлось одной из существеннейших особенностей художественного метода Пушкина, его реализма.

Историзм Пушкина в «Капитанской дочке» не только в верном изображении эпохи, глубоко изученной писателем, но и в понимании исторической закономерности явлений.

Как указывал Н. Н. Страхов, ««Капитанская дочка» имеет все внешние формы романов Вальтера Скотта: эпитафия, разделение на главы и т. п. (так внешняя форма «Истории государства Российского» взята у Юма). Но, вздумавши подражать, Пушкин написал произведение, в высшей степени оригинальное. Пугачев, например, выведен на сцену с такою удивительною осторожностью, какую можно найти только у гр. Л. Н. Толстого, когда он выводит перед нами Александра I, Сперанского и пр. Пушкин, очевидно, считал делом легкомысленным и не достойным поэтического труда малейшее уклонение от строгой исторической истины. Точно так же романическая история двух любящих сердец доведена у него до простоты, в которой исчезает все романическое»⁵⁴.

Это сопоставление с романами Вальтера Скотта легко можно дополнить и рядом других общих черт, свидетельствующих о

⁵⁴ Н. Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. Изд. 2. СПб., 1887, стр. 281.

близости «Капитанской дочки» к романам «шотландского чародея». Самый выбор Пушкиным в качестве центрального героя романа среднего, обыкновенного человека той эпохи, попадающего помимо своей воли в вихрь исторических событий и происшествий, стоящего между враждебными лагерями, напоминает такие романы В. Скотта, как «Роб-Рой» или «Вудсток». Широкий исторический фон, сюжетные конфликты, определяемые междоусобной войной, и в то же время неторопливый показ личных, семейных обстоятельств и судеб героев романа также роднит «Капитанскую дочку» с романами Вальтера Скотта.

Вопрос о соотношении Пушкина с романами В. Скотта был тщательно обследован Д. П. Якубовичем. В работе «„Капитанская дочка“ и романы В. Скотта»⁵⁵ на основе скрупулезного изучения он устанавливает сходство отдельных сюжетных мотивов «Капитанской дочки» с романами В. Скотта. Так, например, он указывает на «двойственность положения», в которое попадают Гринев и герой романа «Пуритане» («Old Mortality»), или на то, что в «Верверлей» герой, подобно Гриневу, становится жертвой якобы «приятельских» отношений с мятежниками. Однако все эти сопоставления имеют настолько общий и внешний характер, что наблюдения Д. Якубовича при всей их тщательности не проясняют действительных связей.

В этом сказалось бессилие компаративистского метода, отрывающего отдельные элементы, «мотивы» от целого. Дело не в сходстве сюжетных мотивов, а в жанровой близости, которая, однако, никак не предрешает сходства характеров персонажей или идейной общности романов В. Скотта и Пушкина. Как раз здесь и начинаются их расхождения. Именно в сопоставлении «Капитанской дочки» с романами В. Скотта особенно явственно обнаруживается зрелость пушкинского реализма, преодоление им романтической условности В. Скотта.

Не менее существен и отказ от тех подробных описаний, экскурсов, рассуждений, которые загромождают романы В. Скотта и придают им столь объемный характер. Героиня незавершенного пушкинского «Романа в письмах» в сущности выразила мнение самого Пушкина, говоря: «Я и в Вальтере Скотте нахожу лишние страницы» (VI, 65). Как писал Н. Черняев, «в „Капитанской дочке“ нет и тени вальтер-скоттовской словоохотливости и растянутости. В «Капитанской дочке» Пушкин дал образец художественного лаконизма, прекрасно обрисовав целую эпоху и длинный ряд ее представителей на каких-нибудь ста страницах с небольшим. Если бы «Капитанскую дочку» вздумал написать Вальтер Скотт, у него вышел бы массивный том»⁵⁶.

⁵⁵ «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 4—5, М.—Л., 1939, стр. 165—211.

⁵⁶ Н. И. Черняев. «Капитанская дочка» Пушкина. М., 1897, стр. 46.

Эта сжатость, лаконизм, свойственные пушкинской прозе вообще, в «Капитанской дочке» особенно способствуют концентрации действия, максимальной выразительности каждой детали, каждого характера. «Некоторые из комментаторов и критиков Пушкина, — отмечает Н. Черняев, — называют «Капитанскую дочку», очевидно, ввиду ее сжатости, повестью, но название повесть не подходит к ней. «Капитанская дочка» — в полном смысле слова исторический роман, но роман, очищенный от археологических отступлений и всякой научной и словесной шелухи и в то же время прекрасно обрисовывающий изображаемую эпоху. Говоря иначе, «Капитанская дочка» — идеал исторического романа, идеал, к которому Вальтер Скотт только стремился, но которого удалось достигнуть только Пушкину»⁵⁷. В этих словах верно подмечено принципиальное отличие романа Пушкина от романов Вальтера Скотта, и не одного В. Скотта, но и других исторических романистов, таких, как де Виньи, Манцони, Гюго и др. «Капитанская дочка» намечала ту традицию русского исторического романа, которая нашла свое дальнейшее развитие и гениальное воплощение в «Войне и мире» Л. Толстого.

Белинский особенно высоко оценил «Капитанскую дочку», назвав ее «„Онегиным“ в прозе», подразумевая под этим как реалистическую ее верность действительности, так и эпическую широту содержания. «Поэт изображает в ней нравы русского общества в царствование Екатерины, — писал Белинский. — Многие картины по верности, истине содержания и мастерству изложения — чудо совершенства»⁵⁸.

Пушкин сочетал в «Капитанской дочке» широту охвата исторических событий с семейной хроникой, тесно переплетая судьбы своих героев, их семейную, будничную жизнь с величайшими историческими катаклизмами.

Н. Страхов считал роман Пушкина «семейной хроникой» семейств Гриневых и Мироновых, видя в ней совершенно особый жанр. «Этот своеобразный род, — писал Н. Страхов, — которого нет в других словесностях и идея которого долго тревожила Пушкина и, наконец, была осуществлена им, может быть характеризован двумя особенностями, на которые указывает его название. Во-первых, это — хроника, то есть простой, бесхитростный рассказ, без всяких завязок и запутанных приключений, без наружного единства и связи. Эта форма, очевидно, проще, чем роман, — ближе к действительности, к правде; она хочет, чтобы ее принимали за быль, а не за простую возможность. Во-вторых, это — была семейная, то есть не похождения отдельного лица, на котором должно сосредоточиваться внимание читателя, а события, так или иначе важные для целого семейства»⁵⁹. Это мнение Страхова, при всей своей

⁵⁷ Н. И. Черняев. «Капитанская дочка» Пушкина, стр. 47

⁵⁸ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII. стр. 577.

⁵⁹ Н. Н. Страхов. Критические статьи..., стр. 280.

односторонности и тенденции сузить общий охват исторических событий романа до пределов семейной хроники, отмечает существенную особенность пушкинского исторического романа — изборажение истории и событий широкого социального плана в передаче судеб простых, рядовых людей, показанных в их домашнем, «семейном» аспекте.

Хотя жанровое своеобразие «Капитанской дочки» определяется во многом тем, что исторические события заключены в ней в сюжетные рамки семейной хроники, однако никак нельзя согласиться с точкой зрения Н. Страхова, считавшего, что «Капитанская дочка» — не исторический роман, а семейная хроника, так как в ней мало места уделено описанию исторических деятелей: «Пугачев, Екатерина, — говорит Страхов, — являются у Пушкина мелком и то в немногих сценах. Главное внимание сосредоточено на событиях частной жизни Гриневых и Мироновых; исторические события описаны лишь в той мере, в какой они прикасались к жизни этих простых людей. «Капитанская дочка» есть, собственно говоря, хроника семейства Гриневых»⁶⁰. Н. Страхову нельзя отказать в том, что он подметил многие особенности жанра «Капитанской дочки», но сделал он ошибочные выводы.

В том и подлинность историзма Пушкина, реализм его метода изображения, что исторические события и деятели включаются в тот общий процесс, который определяет и судьбы «простых людей», а «семейная хроника» оказывается настолько емкой и типической, что охватывает основные явления и закономерности истории. Поэтому Страхов не прав, когда утверждает, что «Капитанская дочка» есть «рассказ о том, как Петр Гринев женился на дочери капитана Миронова». Роман Пушкина меньше всего — история женитьбы Петруши Гринева. Он охватывает широкий круг событий и лиц, раскрывает характер социальных конфликтов, передает пафос крестьянской революции. Обращение же Пушкина к «семейной хронике», к малозначительным, на первый взгляд, событиям, изображению «простых людей» лишь способствует реалистическому отображению прошлого, показу исторической обусловленности событий. В этом и было то углубление историзма, которое отличает «Капитанскую дочку». «Дух времени» выражен в ней прежде всего в особенностях повседневной жизни, в передаче всего своеобразия сознания людей той эпохи. Самая фабула, сюжет романа естественно входили в исторические рамки, не создавая ощущения искусственного соединения романической интриги с историческим фоном.

В «Капитанской дочке» Пушкиным осуществлены принципы подлинного историзма, которые нашли свое выражение в показе частной жизни, ее зависимости от исторического процесса, в социальной типичности характеров. Пушкин пошел гораздо дальше В. Скотта по пути реализма. «Капитанская дочка» написана столь

⁶⁰ Н. Н. Страхов. Критические статьи..., стр. 278.

же просто и естественно, как и произведения Пушкина о современности; в ней показаны простые русские люди, их характеры без всякой романтической рисовки.

В «Капитанской дочке» Пушкин отказался от всякой идеализации истории, от какого-либо украшения событий. Это роман, как сказал П. Анненков, «несущий теплоту и прелесть исторических записок»⁶¹. Мемуарная форма, повествование от лица свидетеля и участника событий неоднократно применялись и В. Скоттом, в частности в «Роб-Рое», но у В. Скотта повествователь находится в кругу необычайных, романтически исключительных событий, происшествий и характеров, тогда как пушкинский герой рассказывает о происшествиях и событиях, участником или свидетелем которых ему довелось быть, как о чем-то обыкновенном, относящемся прежде всего к его собственной судьбе. Исторический смысл происходящих в романе событий, их подлинные масштабы раскрываются как бы сами собой, помимо воли рассказчика, который не в силах понять их значение. Глубокое проникновение самого автора во внутренний мир героев, понимание им их идейной ограниченности позволяет передать в рамках семейной хроники исторический смысл событий, не прибегая к авторскому вмешательству. В этом отличие «Капитанской дочки» от романов Вальтера Скотта. «Никто более его (т. е. Пушкина), — писал П. В. Анненков, — не был способен к созданию такого романа: его ровный, невозмутимый спокойный рассказ, в котором без всякого усилия являются на сцену лица и происшествия, вполне живые и законченные; твердые стопы, какими ведет он происшествия, не замазывая пустых мест, не изукрашая и не пестря подробностей, что уже стало ныне необходимым условием успеха, — все это упрочивало за Пушкиным полного достижения задуманной им цели»⁶².

Говоря о жанровых особенностях «Капитанской дочки», следует вспомнить высказывания Л. Толстого о своеобразии его «Войны и мира», в которых он упоминает и Пушкина: «Что такое „Война и мир“? — спрашивал Л. Толстой в заметке «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“». — Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного»⁶³.

Пушкин не пошел так далеко, как Л. Толстой, по линии пересмотра жанра, сохранив и единство сюжетной интриги, и элементы

⁶¹ П. В. Анненков. А. С. Пушкин..., стр. 354.

⁶² Там же, стр. 19.

⁶³ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 16. М., 1955, стр. 7.

занимательности, и композиционное единство своего романа. Но в то же время в самом сочетании «войны» и «мира», исторического эпоса с семейной хроникой, в изображении исторических событий и происшествий сквозь призму обычного, «домашнего» их восприятия героями романа он явился непосредственным предшественником Льва Толстого.

За семейной хроникой, за событиями в жизни Гринева стоит все время широкая картина крестьянского восстания. Пушкин в ряде сцен и в отдельных точно схваченных чертах эпохи показывает причины, вызвавшие восстание: широкое недовольство яичких казаков стеснением и ограничением их прав и льгот, угнетение башкир, ненависть народа к крепостному праву, — вылившиеся в мощный и беспощадный народный бунт. Указывая на социально-политические причины крестьянского восстания, рисуя его стихийный характер, Пушкин подымается на высокую ступень историзма. Сочувствуя непоказному, лишенному внешней бравады и позы героизму капитана Миронова и его жены, Пушкин в то же время рисует и сцену приготовления к жестокой пытке капитаном Мироновым захваченного в плен башкирца. Осуждая «изменника» аристократа Швабрина, перешедшего на сторону мятежников, Пушкин создает могучий богатырский образ Пугачева, показывает приверженность к нему народных масс. Но и здесь Пушкин далек от какой-либо идеализации крестьянской революции, сочетавшейся с верой в «царя-батюшку». Пушкин понимал историческую неизбежность поражения стихийного крестьянского восстания. Словами Гринева (в пропущенной главе) «не приведи бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный» (VI, 556) — он определил свое отношение к противоречивому и стихийному крестьянскому восстанию, свидетельствующему о незрелости политического сознания крестьянских масс, то стихийно выступавших против помещиков и властей, то снова покорно сносивших невыносимый гнет. В образе Савельича им показана как раз эта смиренная, покорная сторона психологии крепостного крестьянина.

Г. А. Гуковский в исследовании о реализме Пушкина подчеркивал эту точность социальной дифференциации в романе «Капитанская дочка» (как и в других произведениях Пушкина тридцатых годов): «...Самый конфликт, даже самый сюжет, как и характеристика действующих лиц и их взаимоотношения между собой, определены социально-дифференцированной культурой, породившей и воспитавшей их. Сама же эта социальная дифференциация понятия не только как различие социальных слоев данной нации, но и как борьба их, как вражда социальных противников — классов общества. Так в борьбе противостоят друг другу помещики-дворяне и крестьяне, богатые помещики-магнаты, созданные деспотией, и небогатые дворяне, чуждые нравам двора, сохраняющие патриархальные понятия чести ...авторским сочувствием или обаянием могучей внутренней правды овеваны только люди «низов» — сам Пугачев,

вся семья Мироновых (капитан Миронов, „вышедший в офицеры из солдатских детей, был человек необразованный и простой“), Савельич и даже Хлопуша. При этом люди „низов“ освещены светом сочувствия независимо от того, в каком они лагере — повстанческом или борющемся против него: в обоих случаях они несут в себе начала правды...»⁶⁴. Верно отметив как основную демократическую тенденцию Пушкина, так и глубину понимания им социального характера «конфликта», отнюдь не замкнутого в пределах «семейной хроники», Г. А. Гуковский чрезмерно социологизирует творчество Пушкина и в то же время фактически отказывает ему в историзме, подменяя конкретный исторический анализ, реальную расстановку сил, верно понятую Пушкиным и показанную им в типических и в то же время индивидуализированных образах, противопоставлением «верхов» и «низов», упрощающим и сглаживающим конкретную историческую дифференциацию, показанную в романе.

Хотя Пушкин не смог до конца раскрыть классовые корни восстания Пугачева, тем не менее его глубокое понимание характера исторических событий помогло ему создать произведение, подлинно реалистическое, показать судьбы людей в их соотносительности с историей.

Говоря о трагедии, Пушкин писал в 1830 г.: «Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ, судьба человеческая, судьба народная» (VII, 625). В известной мере к этой же проблеме пришел писатель и в своем наиболее значительном произведении — «Капитанская дочка», в котором судьбы героев органически переплетаются с народным движением. История Гриневы и семьи капитана Миронова в условиях бурных событий тех лет приобретает широкую историческую типичность, позволяет Пушкину показать основные движущие силы эпохи.

Частная жизнь Гриневых и Мироновых неотъемлема от общественных катаклизмов и больших исторических событий, которые тем правдивее, реалистичнее раскрываются, что даны не как исторический фон, а непосредственно входят в жизненные судьбы героев. Не приходится уже и говорить о роли образа Пугачева, отнюдь не уместяющегося в пределах семейного романа. Существенной особенностью «Капитанской дочки» является и включение в нее фольклорного элемента. Уже наличие эпиграфов, взятых из народных песен (как записанных самим Пушкиным, так и заимствованных им из тогдашних песенников), включение песен и башкирского сказания в текст повести знаменовали это обращение к фольклору⁶⁵. Следует указать, что и положительный образ Пугачева, противопоставленный его официально-правительственной трактовке как «злодея», создан на основе народных преданий и песен. Но в

⁶⁴ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 368 и 373.

⁶⁵ А. Орлов. Народные песни в «Капитанской дочке» Пушкина. «Художественный фольклор», 1927, вып. II—III, стр. 80—99.

отличие от гоголевского «Тараса Бульбы», вся стилевая система которого основана на фольклорно-эпической стихии, фольклорные элементы в повести Пушкина не выходят за пределы повествовательной манеры рассказчика — Петруши Гринева. Этот фольклорно-эпический элемент наиболее явно выступает там, где Пушкин обращается к описанию Пугачева и казацкой вольницы, в сценах народного мятежа.

Пушкин внес не только в русскую, но и в мировую литературу принцип изображения личности как порождения определенной, исторически развивающейся общественной среды. Это явилось величайшим завоеванием русского реализма. В «Капитанской дочке» Пушкин выступает как историк, давая объективную картину бурных событий, показывая в рамках художественного произведения, в живых образах его героев основные, типические стороны эпохи.

В «Капитанской дочке» Пушкин выступал во всеоружии исторического материала, который был им проработан в связи с написанием «Истории Пугачева». Изучение русских и иностранных источников, архивных материалов, донесений и следственных дел, собиравшие и запись рассказов о Пугачеве и крестьянском восстании во время поездки в Оренбург — все это дало Пушкину обширный и разнообразный материал. По словам Ю. Г. Оксмана, «характерное для всех исторических композиций Пушкина стремление опереться на документальный материал осложняется в „Капитанской дочке“ работой по первоисточникам, отчасти впервые введенным в литературный оборот самим Пушкиным в его „Истории Пугачева“, отчасти им специально подготовленным для романа. Особенно близка и непосредственна была связь с „Историей Пугачева“ центральных глав „Капитанской дочки“. Так, развернутым, историческим комментарием для шестой („Пугачевщина“) и десятой („Осада города“) глав романа явились первые три главы „Истории“; к ней же (главы третья и четвертая) восходили основные сценные и образы глав седьмой („Приступ“), восьмой („Незванный гость“) и частью одиннадцатой („Мятежная слобода“)»⁶⁶.

Отличительная и замечательная особенность «Капитанской дочки» — это удивительная свобода владения историческим материалом. Обладая обширным запасом сведений, документов, мемуаров, Пушкин нигде не перегружает и не отяжеляет ими свой роман. Владение материалом, осведомленность историка придают уверенную точность в деталях, глубокое понимание эпохи, достоверность в описании исторических событий. Пушкин не выделяет исторического материала, не любит его, а, наоборот, как бы «растворяет» его в своем повествовании.

Жанровая новизна, новаторство пушкинского романа именно в подходе к историческому материалу как к материалу, «современ-

⁶⁶ См. комментарии Ю. Г. Оксмана к «Полному собранию сочинений А. С. Пушкина», т. VII, стр. 888.

ному» автору, что достигается и ведением рассказа от лица участника событий. Пушкин нигде не подчеркивает историческую архаику, не стилизует языка своих героев, хотя необычайно тонко передает его исторический колорит.

Историзм Пушкина (и новизна жанра) — не во внешних исторических описаниях и подробностях, не в стилизации языка, а в глубине проникновения в исторический смысл событий, в «дух эпохи», в зависимость судеб героев от общих явлений социальной жизни.

Этой свободной естественностью и простотой роман Пушкина и сейчас может служить образцом исторического повествования в отличие от многочисленных романов, перегруженных историческими деталями, археологией, языковой стилизацией (В. Язвицкий — «Иван III», В. Костылев — «Иван Грозный», А. Злобин — «Разин Степан» и др.).

7

Пушкин не ограничивал свое понимание «прозы» художественными жанрами. Самый термин «проза» для него включал широкий круг произведений «учености, политики, философии». На протяжении всего творческого пути Пушкин обращался к самым разнообразным видам прозы, как художественной, так и исторической, очерковой, критической, мемуарной. Трудно провести здесь границы «художественности», так как всё, что им было написано, имело настолько совершенный характер, носило отпечаток пушкинской манеры, его высокого стилистического мастерства, что такие произведения, как «Путешествие в Арзрум», «Джон Теннер», «История Пугачева» при всем своем очерковом или научно-историческом характере в то же время являются образцами художественной прозы.

Даже обращаясь к публикации фактического и исторического материала, к его обработке и переложению, Пушкин придавал ему художественную выразительность. Напомним хотя бы опубликованные Пушкиным «Записки бригадира Моро-де-Бразе». В самом начале Пушкин дает характеристику автора «записок»: «В числе иноземцев, писавших о России, Моро-де-Бразе заслуживает особенное внимание. Он принадлежал к толпе тех наемных храбрецов, которыми Европа была наводнена еще в начале XVIII столетия и которыми Вальтер Скотт так гениально изобразил в лице своего капитана Dalgetty» (VIII, 399). Этот «портрет» француза-кондотьера начала XVIII столетия написан с тем же лаконизмом и выразительностью, что и характеристика персонажей в «Арапе Петра Великого» или в «Пиковой даме». Метод описания, стилистическая манера остаются у Пушкина неизменными.

Так, например, «Опыты» Монтеня были для Пушкина одной из неоднократно читаемых книг, и самая манера, жанр коротких историй и отдельных мыслей и рассуждений, культивируемый

Монтенем, во многом близки к заметкам Пушкина. Характерно, что к своим «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям», помещенным в альманахе «Северные цветы на 1828 год», Пушкин предполагал дать предисловие, начинавшееся так: «Дядя мой однажды занемог Приятель посетил его. Мне скучно,— сказал дядя,— хотел бы я писать, но не знаю о чем.— Пиши всё, что ни попало, отвечал приятель,— мысли, замечания литературные и политические, сатирические портреты и т. п. Это очень легко. Так писывали Сенека и Монтань» (VII, 63). В этом ироническом предисловии Пушкин подчеркивает свой интерес к жанру философско-публицистического фрагмента, и в частности к Монтеню. Сам Пушкин широко воспользовался этим жанром фрагмента, афоризмом, анекдотом, идущим из XVII—XVIII вв., охотно обращаясь к этой лапидарной форме, к многозначительной философической наполненности фрагмента

Не только Пушкин, но и его современники неоднократно отмечали отсутствие принципиальной разницы между художественной прозой и другими видами прозы: исторической, мемуарной и т. п. В «Обзрении российской словесности за вторую половину 1829 и первую половину 1830 года» О. Сомов писал в «Северных цветах на 1831 год»: «Перейдем к прозе литературной, которую иные из наших журналистов, неведомо, для какого отличия, называли *изящной прозой*, хотя название сие часто бывает в их журналах истинным *солецизмом*: ибо придается прозе вялой, пухлой и безжизненной, прозе в самом прозаическом смысле сего слова»⁶⁷.

В последние годы жизни (1833—1837) Пушкин все чаще и охотнее обращается к таким видам и жанрам прозы, которые, казалось бы, далеко отстоят от его художественной деятельности. Особенно настойчиво работает он на протяжении трех-четырёх лет над монументальными историческими монографиями — «Историей Пугачева» и незавершенной «Историей Петра».

Историзм мышления Пушкина, его стремление объяснить явления действительности в их закономерности прежде всего вызывали это обращение к жанру исторической монографии. Но были этому и чисто литературные причины. Достоверность исторического исследования, документов, материалов привлекала Пушкина, стремившегося преодолеть традиционные литературные схемы и штампы, найти реалистически точный и правдивый метод изображения.

В своем выступлении на юбилейных пушкинских торжествах академик С. И. Вавилов особо подчеркнул важность для Пушкина научного метода. «Пушкин был не только поэтом и литератором,— говорил С. И. Вавилов.— До сих пор не все знают, что Пушкин был выдающимся ученым, прежде всего историком... Исторические исследования Пушкина, касающиеся восстания Пугачева и царствования Петра I, ставят его в первые ряды наших отечественных историков. Научный метод был врожденным и близким Пушкину.

⁶⁷ «Северные цветы на 1831 год», СПб, 1830, стр. 53

«Узы строгие наук», о которых он говорит в «Воспоминаниях в Царском Селе», были не чужды, а, наоборот, близки Пушкину. Об этом в частности, свидетельствует строгость планов его произведений, поразительная хронологическая стройность «Онегина»⁶⁸. С. И. Вавилов верно подметил эту переключку художественных принципов с научным методом познания действительности, столь характерную для Пушкина. В содержательной статье М. П. Алексеева «Пушкин и наука его времени» приведен обширный материал, доказывающий не только неизменный и пристальный интерес Пушкина к научным вопросам, но и тесную связь многих его произведений с научной литературой его эпохи⁶⁹. В особенности эта близость сказалась в пушкинской прозе, в ее стремлении к историческому объяснению явлений действительности («Пиковая дама», «Капитанская дочка») и, в первую очередь, в обращении к исторической прозе («История Пугачева», «История Петра»).

Историческая проза Пушкина, и прежде всего «История Пугачева», представляет собой не только образец тщательного исторического исследования, но и образец художественного по своему стилю изложения. В «Истории Пугачева» и в «Истории Петра» проявились те же черты, что и в художественной прозе Пушкина, — сжатость, точность характеристики, выразительность языка.

Далеко не случайно, что Пушкин при создании «Истории Пугачева» широко пользовался собранными им самим документами, записями рассказов современников Пугачевского бунта, фольклорными материалами, мемуарами и т. п. Все это способствовало богатству и художественной полноценности его стиля.

Вспоминая о впечатлении, произведенном на него выходом восьми томов «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, Пушкин писал: «Я прочел их в моей постеле с жадностью и со вниманием. Появление сей книги... наделало много шума и произвело сильное впечатление... Все, даже светские женщины, бросились читать историю своего отечества, дотоле им не известную. Она была для них новым открытием. Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка — Колумбом» (VIII, 66—67). Эти слова характеризуют и отношение самого Пушкина к историческому исследованию.

В «Истории Пугачева» и «Истории Петра» Пушкин, конечно, не прибегает к выдумке, к сюжетному повествованию — он остается в пределах научного жанра. Но характеристики исторических деятелей, метод изложения и передачи событий — все это связано с основными особенностями пушкинской прозы. Великолепны и многогранны образы самого Пугачева и Петра.

⁶⁸ «А. С. Пушкин (1799—1949). Материалы юбилейных торжеств». М.—Л., 1951, стр. 31.

⁶⁹ «Пушкин. Исследования и материалы», т. I М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956.

Образ Пугачева в «Истории» мало чем уступает по своей художественной завершенности его изображению в «Капитанской дочке». Даже описание внешнего облика Пугачева в «Истории» сделано с присущим Пушкину-художнику скупым и точным мастерством: «Незнакомец,— пишет он о Пугачеве,— был росту среднего, широкоплеч и худошав. Черная борода его начинала седеть. Он был в верблюжьем армяке, в голубой калмыцкой шапке и вооружен винтовкою» (VIII, 164)⁷⁰.

Напомним и описание взятия мятежниками крепости Нижне-Озерской. Здесь тот же лаконизм, та же выразительность слога, что и в «Капитанской дочке». Из скупых и точно отобранных Пушкиным подробностей возникает яркий, запоминающийся образ: «Утром Пугачев показался перед крепостью. Он ехал впереди своего войска. „Берегись, государь,— сказал ему старый казак,— неравно из пушки убьют“.— „Старый ты человек,— отвечал самозванец,— разве пушки лютуют на царей?“ — Харлов (комендант Нижне-Озерской крепости) бегал от одного солдата к другому и приказывал стрелять. Никто не слушался. Он схватил фитиль, выпалил из одной пушки и кинулся к другой. В сие время бунтовщики заняли крепость, бросились на единственного ее защитника и изранили его» (VIII, 171). Даже такие подробности о взятом в плен и доставленном к Пугачеву Харлове, что глаз его, «вышибленный копьем, висел у него на щеке», по существу совершенно не обязательные для научного труда, обнаруживают руку художника.

Исследователь пушкинской «Истории Петра» И. Фейнберг считает, что в «Истории Петра» наметился синтез исторической прозы и прозы художественно-исторической. Этот синтез отвечал требованиям развития новой, создаваемой великим писателем-реалистом классической русской литературы: «Тема „Пушкин в работе над Историей Петра“ не может быть сведена к проблеме Пушкин-историк, она включает в себя историко-литературную проблему: Пушкин историк-художник. „История Петра“ должна была явиться новым словом в развитии жанра художественной истории; в ней сказались реализм исторического мышления Пушкина и глубоко раскрывающее действительность реалистическое искусство, создателем которого явился великий русский поэт»⁷¹.

Эта характеристика исторической прозы Пушкина в меньшей мере относится и к «Истории Пугачева» и к ряду других про-

⁷⁰ Сопоставим этот портрет Пугачева с его изображением в «Капитанской дочке»: «Наружность его показалась мне замечательна: он был лет сорока, росту среднего, худошав и широкоплеч. В черной бороде его показывалась проседь; живые большие глаза так и бегали... на нем был оборванный армяк и татарские шаровары» (VI, 410). Как видим, описание совпадает и по существу и по своей художественной манере. Можно привести еще много аналогичных параллелей между «Историей Пугачева» и «Капитанской дочкой», доказывающих близкое сходство стилистической манеры художественной и исторической прозы у Пушкина.

⁷¹ И. Фейнберг. Незавершенные работы Пушкина. М., «Советский писатель», 1955, стр. 57.

изведений, в которых писатель выступает одновременно и как историк, и как художник. Однако не следует забывать и о том, что, создав «Историю Пугачева», Пушкин сразу же вслед за ней написал «Капитанскую дочку», подчеркнув этим различие между беллетристическим и документально-историческим произведением. «Арап Петра Великого» и незаконченная «История Петра» также являются разными «жанрами»: первый относится к жанру романа, а «История Петра» — к научному исследованию, хотя бы и художественно написанному. Стирать границы между ними нет никакой надобности.

Исторические монографии Пушкина о Пугачеве и Петре являлись свидетельством нового жанра документально-художественной прозы. Они отличаются от карамзинской «Истории государства Российского» не только своей политической концепцией, ясным сознанием исторической обусловленности развития событий, глубоким пониманием роли народных масс (в «Истории Пугачева»), но и своей сжатостью, столь характерной для пушкинской прозы, прозрачностью и точностью словесной структуры. Пушкин устраняет длинные цитаты, документы, ссылки из самого повествования, перенося их в раздел примечаний. Он стремится не только к обоснованности и логичности своих суждений, к убедительности приводимого материала, но и к художественной выразительности, легкости, занимательности изложения.

Конечно, исторические работы Пушкина не следует безоговорочно зачислять в число художественных его произведений. Это не романы, не повести. Но в то же время нельзя забывать, что Пушкин в последние годы жизни особенно охотно обращался не к чисто беллетристическим жанрам, а жанрам, пограничным с ними,— мемуарам, запискам, анекдоту.

Стремление Пушкина к документальности, фактической достоверности прозы, к охвату разнообразных явлений действительности настойчиво влекло его к выходу за пределы уже сложившихся традиционно-художественных жанров. Он обращается к судебной хронике (откуда взята была фабула «Дубровского» и в особенности фабула романа «Марья Шонинг»), к историческому анекдоту, к путевым заметкам, очерку («Путешествие в Арзрум», «Кирджали»), анекдоту («Table-talk»), которые выходили за пределы чисто художественной литературы. «Это стремление,— как справедливо писал Д. Благой,— к полной объективности в передаче действительности, все усиливаясь, последовательно выводит Пушкина и за пределы художественной прозы, всегда неизбежно заключающей в себе некоторый элемент „выдумки“...»⁷².

В ряду таких произведений Пушкина, которые стоят на грани художественной и документальной прозы, следует прежде всего назвать начатый им в 1835 г. социально-исторический роман «Марья

⁷² «Литературная учеба», 1930, № 4, стр. 28

Шонинг». Этот роман представляет исключительный интерес как по смелости и социальной остроте своей темы, обращению к изображению положения рабочего класса в Германии конца XVIII века, так и по своему жанру скупой судебной хроники, чередуемой с письмами героинь.

В «Марье Шонинг» Пушкин рассказывает о трагической судьбе дочери нюрнбергского рабочего, которая, оставшись в полной нищете после смерти отца, вынуждена была обвинить себя в преступлении, ею не совершенном. Не вынеся тяжести и ужасов голодной жизни и желая помочь своей подруге, также обреченной на нищенское прозябание с ребенком, она объявляет себя и ее виновными в детоубийстве. Их обоих осуждают на смертную казнь. Такова фабула задуманного произведения.

Пушкин в свойственной ему скупой манере написал начало романа, в котором успел только дать первую, экспозиционную сцену смерти отца Марьи и аукциона по распродаже его имущества. Дальнейшее развитие сюжета романа может быть прослежено по конспекту на французском языке «Marie Schoning et Anna Harlin jugées en 1787 à Nurenberg». Этот конспект является пересказом истории процесса Марии Шонинг, помещенной в издании «Causes célèbres étrangères, publiques en France», Paris, 1827, t. II, p. 200—213.

Пушкин предполагал, следуя за материалами уголовного процесса, воссоздать драму работницы во всей ее трагической и страшной в своих подробностях жизненной правде. Д. П. Якубович, указавший документальный источник романа Пушкина, в статье «„Марья Шонинг“ как этап историко-социального романа Пушкина» справедливо видел в этих подготовительных работах Пушкина опыт в новом жанре историко-социального, уголовного романа, в котором Пушкин собирался использовать материалы процесса Марии Шонинг.

Подробное изложение этого процесса на основании сборника «Causes célèbres» является в то же время и планом романа. «Мы можем,— писал Д. Якубович,— наконец дать ответ на вопрос: что же сделал Пушкин с найденным им материалом. Он набросал по-французски же его конспект, опустив все тормозящее действие, все сентиментальное, религиозное и дидактическое, все метафизическое, мешающее высокой и строгой *simplicité*»⁷³.

«Марья Шонинг» — замечательный, хотя и незавершенный, опыт социально-исторического романа. В нем нет ни эффектно-романтических сцен, ни захватывающего сюжета, ни патетических героев. Действие романа строго подчинено скупой судебной хронике, которая своей суровой правдивостью способствует усилению жизненной правды, рисует ужасающую картину нищеты и бесправия

⁷³ «Звенья» Сборник материалов и документов, III—IV, М.—Л., 1934, стр. 161.

рабочей среды. Эта скупость и правдивость судебной хроники еще острее оттеняют трагическую судьбу простых обездоленных людей — Марьи Шонинг и ее приятельницы Анны Гарлин. Можно лишь пожалеть, что Пушкин не завершил этого романа, по остроте социального обличения, реалистической силе своих картин не имевшего равных в современной ему литературе.

Историзм Пушкина дает ему возможность перевоплощения в различные национальные культуры. «Протеизм», который отмечали современники как одно из основных свойств пушкинского гения, сказался и в его прозаических произведениях. Замыслы и наброски неосуществленных повестей — «Цезарь путешествовал...», «Марья Шонинг», «Египетские ночи» — полностью подтверждают слова Достоевского о том, что «не было поэта с такою всемирною отзывчивостью, как Пушкин», способного к «ревоплощению своего духа в дух чужих народов»⁷⁴.

В 1833—1835 гг. Пушкин начинает работу над исторической повестью о смерти автора «Сатирикона» Петрония на основе материалов, извлеченных из «Анналов» Тацита. Наброски этой повести, известные под названием «Цезарь путешествовал...», а также сохранившийся план повести свидетельствуют о разнообразии творческих интересов и принципов Пушкина.

В задуманной и начатой им повести Пушкин переносит в русскую литературу жанровое своеобразие античной прозы, в частности «Сатирикона» Петрония, в котором проза сочетается со стихами (так называемая «мениппея»)⁷⁵. Пушкин использовал в наброске повести некоторые из своих переводов Анакреона, Горация.

И. И. Толстой, говоря об обращении Пушкина в 30-е годы к миру античности, отмечал его глубокий историзм, новый этап в развитии отношения писателя к античности. Повесть «Цезарь путешествовал...» приобретает здесь особенно важное значение, показывая, насколько совершенно Пушкин воссоздал характер римской прозы: «Повесть из времен Рима, рассказываемая римлянином, — пишет И. И. Толстой, — должна была звучать по-римски: для такой повести нужна была соответствующая речевая форма... перед нами, безусловно, сознательная попытка приблизиться к экономной сжатости слога римских писателей того литературного направления, одним из крупнейших и оригинальнейших представителей которого являлся, заметим, и Тацит»⁷⁶.

Внутреннее сродство прозы Пушкина с античной прозой, сказавшееся в стремлении к краткости, к точности слова, к изобразительной пластичности периода, в объективности позиции

⁷⁴ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 10 томах, т. 10. М., 1958, стр. 456.

⁷⁵ Эта жанровая форма сочетания стихов и прозы в одном произведении несомненно подсказала и жанр «Египетских ночей».

⁷⁶ И. И. Толстой. Пушкин и античность. «Ученые записки Гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена», т. XIV, Л., 1938, стр. 80—81.

автора-историка, нашло свое выражение в неоднократных обращениях Пушкина к античности.

Конечно, «Цезарь путешествовал...» и «Капитанская дочка» мало имеют общего между собой. Для нас их соседство в творческом движении Пушкина представляет интерес прежде всего с точки зрения тенденции развития исторического жанра.

Жанр исторического романа, обращение к прошлому в его разнообразных проявлениях и эпохах остается для Пушкина актуальной проблемой до конца его писательского пути. Воскрешение прошлого «домашним образом», без нарочитой исторической декоративности является главным для него принципом исторического жанра. Героическое в истории раскрывается через обыденное. Человеческие чувства и характеры в их историческом проявлении, а не эффектные костюмы и мелодраматические страсти — вот что составляет специфику исторического жанра Пушкина.

Интерес Пушкина к истории (и к историческому роману в частности) объясняется отнюдь не желанием уйти от современности в прошлое, а, наоборот, стремлением понять современность в свете закономерностей исторического развития, найти в прошлом ответ на наиболее жгучие вопросы современности. Этим прежде всего отличался Пушкин как исторический романист от Вальтера Скотта. Тем самым историческая проза Пушкина не была противопоставлена его произведениям о современности — в основе и той и другой лежало понимание закономерности в развитии общества, тесной связи между человеком и средой.

Говоря об историзме творчества Пушкина 30-х годов, Б. В. Томашевский отмечает: «Для Пушкина критерий историзма уже не определяется более исторической отдаленностью событий прошлого. Поэтому историческая точка зрения одинаково присутствует как в изображении прошлого, так и в изображении настоящего»⁷⁷.

⁷⁷ Б. В. Томашевский. Историзм Пушкина. «Ученые записки Ленинградского ун-та», т. 173, серия филол. наук, вып. 20, 1954, стр. 35.

Глава четвертая

ИЗОБРАЖЕНИЕ ХАРАКТЕРОВ

1

Проза Пушкина знаменовала начало расцвета русской реалистической прозы XIX века. В ней уже намечается многое из того, что в дальнейшем раскроется и в социально-обличительной прозе Гоголя и в тончайшей аналитике душевной жизни человека у Лермонтова и Л. Толстого, и в остроте политической проблематики романов Тургенева и Чернышевского, и в сдержанной скупости прозы Чехова.

Переход Пушкина к прозе далеко не случайно совпал с формированием его реалистического художественного метода. К прозе поэт обратился тогда, когда романтический этап в его творчестве в основном уже был завершен. «Борис Годунов» и в особенности «Евгений Онегин» явились вехой между романтическим и реалистическим этапами творчества Пушкина. Преодолев ограниченность романтизма, его антиисторизм в первую очередь, Пушкин пришел к реализму, к раскрытию явлений действительности в их многосторонности и противоречивости, в их исторической обусловленности и движении.

В первую очередь это сказалось в изображении характеров, в изображении человека.

Уже в «Евгении Онегине» был найден тот реалистический принцип изображения характеров, который использован Пушкиным и в его прозаических произведениях. Это прежде всего показ человека в его социальной типичности и психологической углубленности его внутреннего облика, в раскрытии «шекспировской» сложности характера. В то же время Пушкин избегает всякого подчеркивания, внешней гротескности, давая тонкий рисунок образа, включая его в будничную среду.

Соотношение человека и среды у Пушкина — не противопоставление личности среде, а сложное взаимодействие, зависимость

человека от среды, от окружающей его социальной и культурной обстановки.

Бальзак, Стендаль, Гюго и другие великие современники Пушкина делают центром произведения исключительную личность, противопоставляя ее обществу. Пушкин чаще всего изображает простого, заурядного человека (Самсон Вырин, Петруша Гринев, капитан Миронов); обращаясь же к выдающейся личности (Пугачев, Кирджали), показывает ее как носителя народных качеств, национального характера.

За исключением Германна в «Пиковой даме» и персонажей, явно отрицательных (Троекуров, Швабрин), герои Пушкина, в отличие от разочарованных и циничных, раздираемых внутренними противоречиями героев Бальзака, являются носителями положительного начала, сохраняют внутреннюю цельность, веру в свои идеалы.

Идея ценности человеческой личности, ценности ее положительного, гуманного начала независимо от социального положения человека лежит в основе творчества Пушкина, в основе изображения им героев.

В «Станционном смотрителе» раскрыта душевная драма, горькая судьба Самсона Вырина, оскорбленного в своем отцовском чувстве. Выражение этой драмы, верное жизненной правде (в чем его и глубокая сила!), принимает обыденно-бытовой характер: смотритель спивается, опускается, утратив смысл и радость жизни, но именно утрата этого скромного счастья и делает образ Вырина таким человечным, привлекает сочувствие читателя.

По-иному поставлена проблема благородного, доброго начала в человеке в «Выстреле». В образе загадочного и сурового Сильвио показано, как гуманное, человеческое начало торжествует, побеждает чувство обиды и мести.

Достоевский указал то главное, новое, что внес в литературу Пушкин. По его словам, Пушкин «провел перед нами... целый ряд положительно прекрасных русских типов, найдя их в народе русском. Главная красота этих типов в их правде, правде бесспорной и осязательной, так что отрицать их уже нельзя, они стоят, как изваянные»¹. Но мы не можем согласиться с Достоевским, когда он видит эту «правду» в «смирении», являющемся якобы свойством русского человека. Пытаясь определить основной пафос произведений Пушкина как пафос смирения, как утверждение «белкинского» начала, Достоевский глубоко ошибался. Пугачев и Кирджали, Сильвио и Владимир Дубровский никак не подходят под определение смирившихся. Ни в капитане Миронове, ни в Гриневе также нет этой смиренности, нет ничего «белкинского». Даже станционный смотритель и тот протестует против нанесенной ему обиды.

¹ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 10 томах, т. 10. М., 1958, стр. 452.

По отношению к пушкинским персонажам следует говорить о другом: о той внутренней гармонии, душевном здоровье, целостности натуры, которая их отличает.

Герои «Шагренево́й кожи», «Утраченных иллюзий» Бальзака безудержно гонятся за счастьем, за избытком материальных благ, они до мозга костей эгоистичны, обуреваемы честолюбивыми мечтами, жаждой власти и наслаждений. Люсьен де Рюампре, Рафаэль, Растиньяк стремятся завоевать себе положение, «пробить себе дорогу в свете», как говорит герой «Шагренево́й кожи». Они безжалостны не только к своим конкурентам, но и к друзьям. В погоне за наслаждениями, деньгами, властью они утрачивают человеческие качества. Это тот «гордый человек», которого Пушкин осудил еще в «Цыганах», индивидуалист и эгоист, рожденный наступлением буржуазно-капиталистического уклада, провозгласивший личность альфой и омегой общественного порядка. Достоевский верно указывал, что «гордый человек» у нас в первый раз «схвачен» был Пушкиным. Глубокой критике подвергается этот новый «герой» современности в «Пиково́й даме». Германн сродни героям Бальзака и Стендаля. Его жажда богатства, его авантюризм глубоко чужды автору. Пушкин не только показывает аморальность стремлений своего героя, но и безоговорочно осуждает его, рисует его печальную участь. Если бальзаковский герой во многом импонирует самому автору, а Жюльен Сорель в глазах Стендаля является подлинным трагическим героем современности, то Германн не вызывает никаких авторских симпатий.

В основу своего творчества Пушкин положил принцип гуманизма, поставил в центре человека, с его слабостями и страданиями, с его нравственной силой и человеческим достоинством. В этом его отличие от писателей Запада, в произведениях которых уже в то время сказалось неверие в нравственную силу, в высокую миссию человека. Герою-одиночке, его индивидуалистическому сознанию он противопоставил людей, готовых пожертвовать своими личными интересами во имя общего блага, во имя гуманных, человеческих целей.

Гегель, говоря о романтической литературе, указывал, что «...в современной романтической поэзии преимущественным сюжетом является личная страсть, удовлетворение которой может преодолеть лишь субъективную цель, вообще судьба особого индивида и характера в специальных условиях»². В известной мере это определение приложимо и к романам Стендаля и Бальзака, сохраняющих «субъективную цель» своих героев и тем самым привносящих и в метод художественного изображения романтический принцип характеристики. Для Пушкина важны прежде всего не субъективные цели героев, не «личная страсть» (хотя она тоже занимает важное место в его произведениях), а соотношение героя с социальной средой,

² Гегель В. Сочинения, т. XIV. М., 1958, стр. 372—373.

герой как часть этой среды, как ее типическое выражение. Поэтому индивидуальность не приобретает у него абсолютного значения, не становится самодовлеющей ценностью, а раскрывается как типическое начало. Профессия, социальная принадлежность героя, его индивидуальные свойства являются в то же время формой выражения этого общего начала, свойственного определенной социальной среде. Однако Пушкин далек от той типологичности образов, которая отличает произведения Гоголя. Характеры у Пушкина сохраняют свои индивидуальные особенности, «общее» в них не подчеркнуто, не усилено гиперболизацией.

Пушкин преодолел условность и односторонность в изображении характеров, являвшиеся отличительным свойством литературы XVIII века, герои которой были олицетворением страстей и пороков. Не менее решительно Пушкин отошел и от романтической идеализации героя, показа его вне времени и пространства, от выражения в нем собственного «я» автора. Еще в 1825 г., в период работы над «Борисом Годуновым», Пушкин осудил этот романтический, субъективистский принцип изображения характеров, сказав о Байроне (в данном случае авторе трагедий), что он «создал всего-навсего один характер» (именно свой собственный) и «распределил» его между своими героями: «одному он придал свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою тоску и т. д., и таким путем из одного цельного характера, мрачного и энергичного, создал несколько ничтожных...» (письмо к Н. Н. Раевскому от июля 1825 г., X, 162). В дальнейшем Пушкин неоднократно отрицательно отзывался об изображении характеров в произведениях писателей-романтиков (Гюго, Виньи, Сю и др.).

Выше всего он ценил изображение характера у Шекспира: «...Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов» (VII, 164), — писал Пушкин в наброске предисловия к «Борису Годунову» (1830). В характерах, созданных Шекспиром, Пушкин прежде всего отмечал их жизненную полноту, естественность: «Каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется, но каждый на свой образец — читайте Шекспира», — писал он Раевскому в 1825 г.³ «Шекспиризм» для Пушкина по существу соответствовал реализму, изображению типического в его индивидуальном проявлении. И именно этого-то не хватало ни просветительскому изображению характеров (у Вольтера, Дидро, Фонвизина), ни литературе романтизма (Байрон, Гюго). Для Пушкина неприемлема односторонняя, бытовая «характерность», плоскость изображения английских романистов, таких, как Фильдинг, реалистическое начало у которых ограничено моральной схемой, эмпирическим описанием быта. Приводя в пример Фильдинга, Пушкин отмечал, что «когда

³ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 томах, т. XIII, стр. 407.

писатель задумал характер какого-нибудь лица, то что бы он ни заставлял его говорить, хотя бы самые посторонние вещи, все носит отпечаток данного характера (таковы педанты и моряки в старых романах Фильдинга)» (X, 163).

Пушкин стремился показать внутренний мир человека в его исторической определенности и конкретности. Ему чужды как эмпиризм и дидактичность художественного метода просветительского «реализма», так и преувеличенность, односторонность и неисторичность изображения характера у романтиков. Естественность и правдивость характеров, историческая конкретность героев, облик которых лишен отвлеченности и условности, должны раскрываться в жизненной игре страстей и чувств.

Противопоставляя изображение характеров у Шекспира однопланнным героям комедий Мольера, Пушкин писал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочитя за женою своего благодетеля, лицемера... У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он ободряет невинность сильными, увлекательными софизмами, несмешною смесью набожности и волокитства. Анжело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» (VIII, 90—91).

Эта высокая оценка характеров, созданных Шекспиром, отрицание прямолинейной моралистической направленности, свойственной литературе классицизма, во многом объясняют принципы создания характеров не только в драматургии, но и в прозе Пушкина. Таков, например, подлинно «шекспировский» образ Пугачева в «Капитанской дочке». Пугачев — «злодей», учинивший жестокую расправу над офицерами и помещиками, без колебания казнящий своих врагов. В то же время он способен к благородным и великодушным поступкам, помнит добро, ему оказанное, заступает за «сироту». Безграмотный, беглый казак, он талантливый и опытный военачальник, человек широкого размаха, недюжинного природного ума.

Об этой «шекспиризации» характеров у Пушкина справедливо говорит А. В. Чичерин: «Пушкин твердо шел по тому пути, который он сам назвал „шекспировским“ и который он противопоставлял „мольеровскому“ пути. Его Троекуров не только самодур, изверг и дикарь (хотя он то и другое и третья!), но и человек с задатками большого, подлинно человеческого характера, с задатками, загнанными вглубь и только порой вырывающимися. В этом смысле

сложно, конкретно, со стремлением раскрыть живые противоречия самой жизни задуманы и осуществлены и Пугачев, и Самсон Вырин, и Владимир Дубровский. Пушкин, конечно, создает нечто совершенно новое в сравнении с Шекспиром; он создает новое в смысле простоты и народности и в сравнении со Стендалем. Он утверждает основу для того понимания человека и жизни, которое у Толстого достигается своей вершиной»⁴.

Человек в изображении Пушкина всегда соотнесен со средой, с эпохой, а не абстрактен или эмпирически принижен, как это было в прозе его предшественников. В статье 1836 г. «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной» Пушкин решительно осудил и сентиментально-моралистическое истолкование характера и преувеличенное изображение страстей в «неистойной словесности» романтизма. «Прежние романисты,— писал Пушкин,— представляли человеческую природу в какой-то жеманной напыщенности; награда добродетели и наказание порока были непременно условием всякого их вымысла; нынешние, напротив, любят выставлять порок всегда и везде торжествующим и в сердце человеческого обретают только две струны: эгоизм и тщеславие. Таковой поверхностный взгляд на природу человеческую обличает, конечно, мелкомыслие, и вскоре так же будет смешон и приторен, как чопорность и торжественность романов Арно и г-жи Котен. Покамест он еще нов, и публика, т. е. большинство читателей, с непривычки, видит в нынешних романистах глубочайших знатоков природы человеческой» (VII, 404—405).

Следует отметить здесь и этический момент, стремление Пушкина выдвинуть в человеческом характере лучшие, положительные черты и стороны в противовес аморализму романистов «неистойной словесности», чернивших самую природу человека.

Для Бальзака человек являлся «продуктом» его эпохи, он, подобно естествоиспытателю, выясняет те особенности общественной среды, которые порождали характеры и склонности людей. «Он „брал“ страсти в том виде,— писал о Бальзаке Г. Плеханов,— какой давало им современное ему буржуазное общество; он со вниманием естествоиспытателя следил за тем, как они растут и развиваются в данной общественной среде»⁵.

Пушкин отличается от Бальзака прежде всего тем, что его интересует не судьба отдельного индивидуума, не борение «страстей» представителей вновь нарождающегося буржуазного общества, их столкновения с отживающей феодальной аристократией, а судьба народа, отношение его героя к народным массам. «...Если на Западе буржуазная революция имела своей конечной, пускай и не вполне осознанной, целью развязать инициативу частного человека, в России, где человек был до предела угнетен и унижен, революци-

⁴ А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. М., «Советский писатель», 1958, стр. 67.

⁵ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 2. М., 1958, стр. 598.

онный переворот ставил своей ближайшей и непосредственной задачей пробуждение и возрождение человека»⁶. Это определило не только пристальный интерес Пушкина к самой теме крестьянских восстаний («Капитанская дочка», «Дубровский», «Кирджали» и др.), но и утверждение в человеке прежде всего тех свойств, которые близки национальному характеру, воплощенному с наибольшей полнотой в народе.

2

Проблема изображения характера и типизации — основная для реалистического художественного метода. В отличие от предшествующих направлений — классицизма, сентиментализма, романтизма, изображавших характер отвлеченно или односторонне, не сумевших показать человека в его взаимодействии со средой, — реализм раскрывает характеры в их сложности и зависимости от социальной среды. Ф. Энгельс в 1888 г. в письме к Маргарите Гаркнесс по поводу ее романа дал исчерпывающее определение реалистических принципов изображения характера, ставшее классическим в марксистском литературоведении: «Если я что-либо и могу подвергнуть критике, — писал Энгельс, — то разве только то, что рассказ все же недостаточно реалистичен. На мой взгляд, реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах. Характеры у Вас достаточно типичны в тех пределах, в каких они действуют, но нельзя того же сказать об обстоятельствах, которые их окружают и заставляют их действовать»⁷. Пушкин в своей прозе осуществил оба эти условия реалистического метода изображения характера — их типичность и показ героев в зависимости от окружающей среды, от исторических условий, стимулирующих их действия и поступки. Пугачев, Гринев, Троекуров, капитан Миронов, Самсон Вырин, Германн — все они выражают не только типические черты, свойственные разным социальным группам, но и их психология, поступки определяются историческими условиями. Пушкин не подчеркивает, не укрупняет черты социальной типичности, как это делал Гоголь. Для Пушкина важна тонкая индивидуальная особенность рисунка, необычная скупость деталей.

Проблема создания образа современного героя встала перед Пушкиным еще задолго до того, как он обратился к прозе. Уже в первой своей «южной», «романтической» поэме «Кавказский пленник» Пушкин пытался создать характер современного человека, воспроизвести в образе «пленника» типические черты современного героя: «...Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века»

⁶ Б. И. Бурсов. Писатель как творческая индивидуальность. М., 1959, стр. 22—23.

⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXVIII, стр. 27.

(X, 49),— писал Пушкин Горчакову в 1822 г. В то же время Пушкин уже по завершении поэмы со свойственной ему чуткостью понял, что средствами романтической поэтики этот сложный и противоречивый характер не может быть в достаточной мере полно передан. «Характер главного лица,— замечал он в черновике письма к Гнедичу того же 1822 г.,—...приличен более роману, нежели поэме...»⁸. Таким образом, попытка показать современного героя романтическими средствами была признана самим Пушкиным во многом неудавшейся. «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения» (X, 49),— писал Пушкин.

В дальнейшем Пушкин приходит к реалистическому показу характера во всей его психологической сложности. Уже в «Борисе Годунове» он обратился к «вольному и широкому изображению характеров», подсказанному ему Шекспиром. Но в данном случае (как, впрочем, и в «Полтаве» и в «Арапе Петра Великого») речь шла о характерах, отодвинутых в историю, в прошлое, а не о характере современного героя. Лишь в «Евгении Онегине» Пушкин возвращается к давно привлекавшему его замыслу создания образа современного героя, одновременно типического для своей эпохи и в то же время наделенного сложной и противоречивой психологией.

В «Евгении Онегине» Пушкин создает такого героя в его исторической обусловленности. «Новый подход Пушкина в «Евгении Онегине» к проблеме героя,— отмечает Б. Мейлах,— заключался прежде всего в том, что герои, их образ мышления, чувства, действия, поступки мотивированы не как результат своеволия страстей, а как обусловленные историческими обстоятельствами, временем, средой, показаны как вытекающие с безусловной необходимостью из конкретных ситуаций, как связанные с коренными особенностями типических и вместе с тем индивидуальных характеров»⁹.

Таким образом «роман в стихах» помог Пушкину в переходе к «смирненной прозе», способствовал созданию характера героя в его противоречивости и социальной обусловленности.

Естественно, что в прозаическом романе и повести многое из того, что было достигнуто в «Евгении Онегине», приобрело иной вид, осложнилось и изменилось в силу жанровых особенностей. Но ряд существенных принципов, найденных автором в «Евгении Онегине», сохранился. И прежде всего в прозу перешел метод изображения характера, раскрытие героя в действии, в сюжетных ситуациях.

Пушкин показывает внутреннюю мотивированность поступков своих героев, но в то же время он в отличие от Бальзака или Стен-

⁸ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 томах, т. XIII, стр. 371.

⁹ Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха. М., Гослитиздат, 1958, стр. 561—562.

даля не останавливается на раскрытии их психологии, на самоанализе. В изображении характеров Пушкин далек как от подробной, исчерпывающей социальной «паспортизации» Бальзака, так и от скрупулезного анализа душевных переживаний, отличающих изображение героев у Стендаля. Бальзак уже в романах и повестях 30-х годов, в «Гобсеке», «Шагреновой коже» и др., дает подробную социальную биографию героев, детально описывает их экономическое положение, профессию, весь жизненный уклад, подчеркивая тем самым их социальную прикреплённость, типичность поведения. Стендаль, тщательно передавая социальную обстановку, основной упор делает на раскрытии чувств, душевного состояния героя. Подчеркивая в статье о «Красном и черном» «правдивость» в изображении характера Жюльена, Стендаль указывает, что «автор изображает Жюльена не как героя романа для горничных; он показывает все его недостатки, все дурные чувства его души...».

Тем не менее герои Пушкина при всей скупости в изображении их внутреннего мира жизненно правдивы: читатель верит в их реальное бытие, в оправданность их поступков. Это потому, что поведение героя естественно, чуждо литературной условности.

Типизация в произведениях писателей — основоположников критического реализма XIX века — предполагает не только обобщение существенных явлений действительности, но и создание жизненно-индивидуального образа. Формула Ф. Энгельса о типических характерах, представленных в типических обстоятельствах, дополнена была им самим указанием на то, что «каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, „этот“...»¹⁰. Образы писателей XVIII века обладали нередко типическими чертами, правдиво отражали явления жизни, но они лишены были «характера», индивидуального своеобразия личности. Пушкин создает индивидуальные характеры, которые в то же время передают типические черты эпохи. Еще Белинский, говоря о типическом, указывал, что «в типе заключается торжество органического слияния двух крайностей — *общего* и *особного*. Типическое лицо есть представитель целого рода лиц, есть нарицательное имя многих предметов, выражаемое, однако же, собственным именем»¹¹. Пушкин точно прикрепляет своих героев ко времени, к эпохе, стремится к исторической и психологической правдивости характеров. В заметках о драме М. Погодина «Марфа Посадница» Пушкин писал: «Таково изображение Иоанна, изображение, согласное с историей, почти везде выдержанное. В нем трагик не ниже своего предмета. Он его понимает ясно, верно, знает коротко и представляет нам без театрального преувеличения, без противусмыслия, без шарлатанства» (VII, 221).

Уже в «Арапе Петра Великого», первом опыте исторического романа, Пушкин пришел к этой реалистической конкретности ха-

¹⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXVII, стр. 505.

¹¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 318—319.

рактера, наделив своих героев различным миропониманием в зависимости от их социального положения, культурного развития.

Петр, Ибрагим, боярин Ржевский, молодой Корсаков — все это живые, конкретно-исторические образы, далекие от схемы или романтической условности и односторонности. Принципиально новым было уже самое изображение Петра, показанного не в традиционно-возвышенном аспекте, принятом в литературе классицизма, и не в романтической эффектности и необычности, отличающих героев романов Виньи и Гюго, а в реальном, подчеркнуто-бытовом плане. Петр в «Арапе Петра Великого» показан «домашним образом». Встреча Ибрагима с Петром в ямской избе под Петербургом рисует его в будничном виде: «В углу человек высокого роста, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту, облокотясь на стол, читал гамбургские газеты» (VI, 20). Уже эта краткая характеристика внешности Петра выделяет в нем простоту, всегдашнюю деловитость, в дальнейшем раскрываемые во всем его поведении. Пушкин убедительно передает его пронизательный ум, постоянную озабоченность государственными делами, его могучую волю, власть характера.

С исторической полнотой и конкретностью изображен и боярин Ржевский, этот «коренной русский барин», с его спесью, упрямством, приверженностью старым обычаям и в то же время желанием приноровиться к новым порядкам, утверждаемым Петром. Еще более сложный характер — сам «арап» Ибрагим, в котором совместились и африканское происхождение, и суровое воспитание, данное ему Петром, и годы, проведенные во Франции, где под влиянием утонченной культуры аристократических салонов и свободомыслия всей обстановки времен регентства развился ум Ибрагима. Пушкин меньше всего склонен делать из «арапа» экзотическую фигуру, романтического героя. По своему уму, образованию, способностям Ибрагим — достойный соратник Петра в его прогрессивных начинаниях.

После условных, наивно-чувствительных персонажей Карамзина, ходульных и восторженно-романтических героев Марлинского или Полевого пушкинские герои поражают той глубиной и вместе с тем сдержанностью, реалистической точностью изображения, которой так не хватало его предшественникам. Требуя фактической правдивости в показе исторических деятелей, Пушкин в 1836 г. резко выступил против романтической трактовки героя в драме В. Гюго «Кромвель»: «В течение всей трагедии, кроме насмешек и ругательства, ничего иного Мильтон не слышит; правда и то, что и сам он во все время ни разу не вымолвит делного слова...» (VII, 492). Возражая против антиисторической трактовки этого великого деятеля автором, Пушкин писал: «Нет, г. Юго! не таков был Джон Мильтон, друг и сподвижник Кромвеля, суровый фанатик, строгий творец «Иконокласта» и книги «Defensio populi!» (VII, 492). Не менее резко он осуждает антиисторизм характеров и в романе

А. Виньи «Сен-Мар», упрекая его в «нелепых несообразностях» и «удивительных вымыслах».

Пушкину был принципиально чужд субъективизм художественного метода романтиков, гиперболизированное изображение личности героя, противостоящего окружающему обществу. Для романтической прозы в русской литературе 20—30-х годов наиболее ярко и последовательно представленной А. Бестужевым-Марлинским, существенно гиперболически подчеркнутая эмоциональная приподнятость стиля, система патетических средств выражения характера, непосредственное высказывание авторского отношения.

Герои Марлинского — его горцы Аммалат-бек, Мулла-Нур — исполнены огнедышащих страстей, произносят патетические тирады наподобие героев Шиллера. Недаром Белинский называл Аммалат-бека «кавказским Карлом Моором». «Да, я буду жить для мести им, — восклицал он (Аммалат-бек), — для мести тайной и явной. Верь, Султан-Ахмет-хан, лишь для этого я принимаю твое великодушие!... Отныне я твой... клянусь гробом отца: я твой! Руководи моими шагами, направляй удары моей руки, и если я, потонув в неге, забуду клятву свою, напомни мне эту минуту, эту вершину: Аммалат-бек пробудится, и кинжал его будет молния!»¹²

Пушкин решительно выступил против внешней эффектности и зрительной яркости в рисовке портрета, раскрытия характеров в необычных мелодраматических ситуациях. Характеры у Пушкина определяются жизненной и психологической правдой, соотносением со средой. Эту важнейшую особенность творческого метода Пушкина, его реализма исчерпывающе определил Гоголь, противопоставив изображение повседневного, простого, «истинного» романтической эффектности и преувеличенности.

«Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный как воля, сам себе и судья и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя, и несмотря на то, что он зарезал своего врага, притаясь в ущелье, или выжег целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом, посредством справок и выправок, пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ»¹³. Возможно, что Гоголь имел здесь в виду Аммалат-бека Марлинского и подьячего Шабашкина в «Дубровском» Пушкина («Дубровский» напечатан в 1841 г., но Гоголь мог быть знаком с рукописью романа, относящейся к 1832—1833 гг.).

Герои повестей Пушкина отличаются от условно-односторонних, искусственных героев романтической новеллы своей реалистической

¹² А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах, т. I. М., 1958, стр. 443.

¹³ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII М.—Л., 1952, стр. 53.

трактовкой, жизненной естественностью. Пушкин избегает преувеличенного и неестественного жеста или подчеркнутого проявления чувств своих героев, иронически развенчивая или добродушно посмеиваясь над их склонностью к внешней рисовке, к романтической загадочности и эффектности. С шутливой иронией он говорит в «Барышне-крестьянке» об «уездных барышнях», «воспитанных на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь», которые знание света и жизни черпают из книжек. Алексей Берестов показан как типический образ современного молодого человека — одновременно и расчетливого, и самовлюбленного, и рисующегося своим модным «романтизмом». Налет столичной моды, таинственная романтическая переписка, наигранное «мрачное разочарование», черное кольцо с изображением черепа и даже кличка собаки Сбогар (в честь модной романтической повести Нодье) — все это делает образ Алексея Берестова живым, убедительным. Иронически высмеивая в нем дань романтической моде, Пушкин показывает, что и весь смешной, наивный маскарад, вся сентиментально-идиллическая история его ухаживанья за крестьянской девушкой Акулиной, оказавшейся дочерью богатого помещика Муромского, — такое же проявление «романтического» воображения Алексея Берестова, как и кольцо с черепом. За условно-романтической позой он рисует подлинную жизнь, реальные характеры.

Пушкин создал разнообразную галерею характеров, различных по своей социальной природе, по своему идейному содержанию. Но при всей точности индивидуального рисунка всегда ощутимо типическое значение его героев, чувства и мысли их передают социально-исторические черты, соответствуют обстоятельствам и условиям их жизни. Белинский требовал от художественного образа сочетания индивидуального, характерности героя с общим, социально-типическим: «Если художник изображает в своем произведении людей, то, во-первых, каждый из них должен быть человеком, а не призраком, должен иметь физиономию, характер, нрав, свои привычки, словом, все индивидуальные признаки, какими каждая личность отличается в действительности от всякой другой личности. Потом каждый из них должен принадлежать к известной нации и к известной эпохе, ибо человек вне национальности есть не действительное существо, а отвлеченное понятие»¹⁴.

Принцип типизации — это принцип отбора наиболее существенных явлений действительности. Однако это существенное не является каким-то абстрактным, общим, а представляет собой вполне определенные конкретные, взятые из жизни черты. В таком отборе и обобщении неизбежно заключена авторская оценка, отношение автора к действительности, благодаря чему типический образ является не простым суммированием фактов, а выражает мировоззрение писателя. Отделяя существенное от наносного, случайного, пи-

¹⁴ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 317.

сатель утверждает свое понимание действительности и в то же время создает неповторимый художественный образ. Именно поэтому столь различны самые принципы типизации, художественная манера в изображении характера.

Уже в «Повестях Белкина» намечается широкий круг представителей различных социальных слоев. Армейский офицер Сильвио, провинциальная барышня-помещица Марья Гавриловна, ремесленник-гробовщик Адриан Прохоров, станционный смотритель из отставных солдат Вырин, аристократ — гусарский ротмистр Минский, помещик-англоман Муромский — все они люди своего времени, своего класса. В дальнейшем этот круг неизменно расширяется: военный инженер Германн, помещик-феодал Троекуров, князь Верейский, вождь крестьянского восстания Пугачев, намечается разнообразная социальная галерея в «Русском Пеламе» и «Романе на Кавказских водах».

Как отметил Г. А. Гуковский, в прозе Пушкина уже в «Повестях Белкина» появились «тенденции к социологизации понимания человека и общества»: «И здесь, как в стихах, дело заключается разумеется, вовсе не в том, что социальный признак *назван* при изображении того или иного героя или той или иной среды, а в том, что он *есть* в существовании самого изображения, в том, что он строит облик изображаемой культуры, определяет всю атмосферу изображаемого мира людей и отношений, в том, что он обосновывает и объясняет психику людей, героев произведения, их *характер*»¹⁵.

Так, например, в «Пиковой даме» Пушкин сталкивает две антагонистические социальные сферы: круг аристократии, светского общества и «безродного» Германна, выходца из промежуточных слоев. Даже бедная воспитанница Лизавета Ивановна, вызывающая вначале сочувствие читателей своей горькой участью, своими разбитыми надеждами, в конце повести показана как принадлежащая к тому же миру богатства и внешней респектабельности, что и остальные герои повести. Представители светского общества раскрываются в их пустой, себялюбивой жизни. Внешний блеск и парадность не могут скрыть внутреннюю опустошенность общества, которому противостоит Германн. Германн и сам отчетливо понимает отличие своего социального положения. Своё стремление к овладению тайной графини он высказывает в разговоре с нею: «Для кого вам беречь вашу тайну? Для внуков? Они богаты и без того; они же не знают цены деньгам. Моту не помогут ваши три карты. Кто не умеет беречь отцовское наследство, тот все-таки умрет в нищете, несмотря ни на какие демонские усилия. Я не мот; я знаю цену деньгам» (VI, 340). «Деньги,— вот чего алкала его душа!»,— говорится о нем. Но Пушкин отнюдь не на стороне Германна. Германн не только неприемлем для него своей холодной

¹⁵ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 294.

расчетливостью, авантюризмом, но и тем, что он столь же аморален и бессердечен, как и тот мир, в который он вторгается. Германн лишен идеала, он не способен к положительным действиям. В скупой характеристике Германна Пушкин прежде всего оттеняет его отрицательные свойства.

В повести «Метель» с самого начала дается точное указание на социальное положение и бытовое окружение героини повести, объясняющее ее характер, ее психологию и поступки: «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную, жил в своем поместье Ненарадове добрый Гаврила Гаврилович Р**». Он славился во всей округе гостеприимством и радушием; соседи поминутно ездили к нему поесть, попить, поиграть по пяти копеек в бостон с его женою, Прасковьей Петровною, а некоторые для того, чтоб поглядеть на дочку их, Марью Гавриловну, стройную, бледную и семнадцатилетнюю девицу. Она считалась богатой невестою, и многие прочили ее за себя или за сыновей» (VI, 102). Подобная характеристика сразу же погружает читателя в патриархальный неподвижный быт помещиков средней руки, атмосферу однообразного существования, где так легко возникали романтические мечтания и фантазии скукающих провинциальных девиц. Не приходится и говорить о значении социального фона в обрисовке героев в «Станционном смотрителе» и «Гробовщике», явившихся подготовительным этапом на пути к Гоголю и «натуральной школе».

Пушкин создает не однолинейные, а сложные, психологически оправданные характеры. Вместе с тем особенность Пушкина в том, что он раскрывает противоречивость своих героев, не углубляясь в их психологический самоанализ, а показывая подлинную жизненную полноту и сложность человеческих переживаний через действия, поступки героев. Так, в Сильвио сочетается романтическое бретерство с душевным благородством и свободолобием. Капитан Миронов — скромный и мягкий человек, в то же время солдат, свято преданный своему долгу. В Пугачеве суровость вождя восставшего казачества уживается с великодушием и широтой натуры. В Германне страстность азартного игрока и авантюриста соединяется с мещанской расчетливостью.

Проявления чувства, поступки, жесты персонажей настолько выразительны, что уже по ним читатель создает свое представление о характере героя. Так, «изменник» Швабрин вовсе не нарицателен мелодраматическим злодеем. При первой встрече с Гриневым он производит очень благоприятное впечатление: «Швабрин был очень не глуп. Разговор его был остер и занимателен» (VI, 420). Швабрин образованнее Гринева, опытнее его в житейских делах. Но вот в той же третьей главе упоминается, что Швабрин «описал» Гриневу Машу Миронову «совершенною дурочкою». В дальнейшем эта характеристика Маши не только не подтверждается, а становится ясно, что Швабрин оклеветал капитанскую дочку. Поэтому, когда Швабрин, угадав чувство Гринева к Маше, уже

открыто клеветает на нее, его циничский и бесчестный облик становится ясен и полностью мотивировано его дальнейшее поведение.

Холодный и честолюбивый характер Германна с особенной отчетливостью раскрывается в сцене смерти графини, когда Германн равнодушно оставляет плачущую, встревоженную Лизавету Ивановну. «Одно его ужасало,— замечает Пушкин,— невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения» (VI, 345). Пушкин нигде не обличает Германна. Более того, его упорство в достижении цели, его стремление противопоставить себя знатному аристократическому обществу вызывают даже известную симпатию. Однако холодный расчетливый авантюризм, эгоистическая жажда обогащения выражают истинную сущность его характера.

Тонкой, акварельной техникой нарисованы Пушкиным женские характеры — Маши Мироновой, Лизаветы Ивановны, Полины в «Рославле». Чистая, скромная и в то же время героическая Маша Миронова, сохранившая живую непосредственность деревенской девушки из народа, обаяние женственности, силу чувства, душевное мужество,— один из прекраснейших образов, созданных Пушкиным. Маша также раскрывается не сразу, а в тяжести испытаний и страданий, принесенных бурными событиями стихийного мятежа. Одним из замечательных женских образов должен был стать у Пушкина и образ Полины в «Рославле» — подлинной патриотки, увлеченной искренним чувством к врагу своей родины. Пушкин, полемизируя с упрощенным решением этой коллизии Загоскиным, намечал глубокий и многогранный женский характер, до конца им так и не осуществленный.

3

Пушкинской прозе свойственна строгая фактичность, образы его героев чаще всего восходят к реальным прототипам. Не говоря уже об образах исторических деятелей — Петра I, Ганнибала, Пугачева, Пушкин, создавая даже фигуры современных ему персонажей, нередко имеет в виду определенных лиц. Показательны в этом отношении планы задуманного Пушкиным романа «Русский Пелам», в которых (как уже указывалось) действующие лица названы фамилиями известных современников, в том числе декабристов.

В своих произведениях Пушкин документален, фактически точен, в особенности при изображении реально существовавших исторических лиц. Так, образ Пугачева возник в результате тщательного изучения печатных и архивных материалов, устных преданий и рассказов о нем, собранных и записанных самим Пушкиным. «Я прочел со вниманием все, что было напечатано о Пугачеве, и сверх того 18 толстых томов in folio разных рукописей, указов, донесений и проч.,— засвидетельствовал сам Пушкин в ответе Броневскому.— Я посетил места, где произошли главные события эпохи, мною

описанной, поверяя мертвые документы словами еще живых, но уже престарелых очевидцев...» (VIII, 392).

Создавая образы Швабрина, Гринева, Пушкин также опирался на реальные факты, использовав исторические документы и свидетельства разных лиц. Так, «изменник» Швабрин имеет реального исторического прототипа — Шванвича. В бумагах Пушкина сохранился ряд заметок, восходящих (как свидетельствует ссылка самого поэта: «Слышал от Н. Свечина») к совершенно конкретным рассказам: «Показание некоторых историков,— писал Пушкин,— утверждающих, что ни один из дворян не был замешан в пугачевском бунте, совершенно несправедливо. Множество офицеров (по чину своему сделавшихся дворянами) служили в рядах Пугачева, не считая тех, которые из робости пристали к нему. ...Шванвич был сын кронштадтского коменданта, разрубившего некогда палашом, в трактирной ссоре щеку Алексея Орлова (Чесменского)». В другой заметке Пушкин упоминает: «Сын Шванвича, находившийся в команде Чернышева, имел малодушие пристать к Пугачеву и глупость служить ему со всеусердием. Гр. А. Орлов выпросил у государыни смягчение приговора»¹⁶.

В особо ответственных местах своего романа в рисовке характеров его главных героев (Пугачева, капитана Миронова) Пушкин опирался на исторические документы, мемуарные источники. Так, например, архивные материалы о занятии мятежниками 29 ноября 1773 г. крепости Ильинской позволили Пушкину воссоздать сцену суда и расправы Пугачева в «Истории Пугачева», перешедшую затем в седьмую главу «Капитанской дочки». В этой сцене уже заложены основы характера капитана Миронова и Пугачева: «Ему представили капитана Камешкова и прапорщика Воронова. История должна сохранить сии смиренные имена. «Зачем вы шли на меня, на вашего государя?» — спросил победитель. — «Ты нам не государь, — отвечали пленники, — у нас в России государыня императрица Екатерина Алексеевна и государь цесаревич Павел Петрович, а ты вор и самозванец». Они тут же были повешены. — Потом привели капитана Башарина¹⁷. Пугачев, не сказав уже ему ни слова, велел было вешать и его. Но взятые в плен солдаты стали за него просить. «Коли он был до вас добр, — сказал самозванец, — то я его прощаю». И велел его, так же как и солдат, остричь по-казацки, а раненых отвезти в крепость» (VIII, 199).

В «Капитанской дочке» этот эпизод передан так: «На площади ставили наскоро виселицу. Когда мы приближались, башкирцы разогнали народ и нас представили Пугачеву. Колокольный звон

¹⁶ См. Ю. Г. Оксман. Пушкин в работе над «Историей Пугачева» и повестью «Капитанская дочка». В его книге «От „Капитанской дочки“ Пушкина до „Записок охотника“ И. С. Тургенева», Саратов, 1959.

¹⁷ В набросках «Капитанской дочки» Гринев носил фамилию Башарин, взятую Пушкиным из подлинных материалов.

утих; настала глубокая тишина. «Который комендант?» — спросил самозванец. Наш урядник выступил из толпы и указал на Ивана Кузмича. Пугачев грозно глянул на старика и сказал ему: «Как ты смел противиться мне, своему государю?» Комендант, изнемогая от раны, собрал последние силы и отвечал твердым голосом: «Ты мне не государь, ты вор и самозванец, слышь ты!» Пугачев мрачно махмурился и махнул белым платком. Несколько казаков подхватили старого капитана и потащили к виселице» (VI, 464—465). Сцена с Гриневым также предварена этим эпизодом, с той только разницей, что жизнь его спасает не заступничество солдат, как в эпизоде с капитаном Башариным, а появление Савельича, бросившегося к ногам Пугачева.

Во всяком случае важные черты в трактовке характеров капитана Миронова и Пугачева восходят к этой сцене «Истории Пугачева», в свою очередь основанной на фактическом документальном материале. Здесь с особенной полнотой проявились и своевольно суровый и в то же время справедливый характер Пугачева и самоотверженная преданность своему долгу капитана Миронова.

Вопрос о прототипах отнюдь не исчерпывается историческими произведениями Пушкина («Арапом Петра Великого», «Капитанской дочкой»). В «Выстреле», «Пиковой даме», не говоря уже о «Кирджали», Пушкин создавал своих героев на основе конкретных жизненных наблюдений, пользуясь биографическими фактами и внешними данными знакомых ему лиц. Прототипом героя «Выстрела» Сильвио явился один из кишиневских знакомцев Пушкина, автор известных мемуаров о нем, И. П. Липранди. Подполковник И. П. Липранди был в начале 20-х годов заметной и во многом загадочной фигурой. Участник Отечественной войны 1812 года, близкий друг «первого декабриста» В. Ф. Раевского, по свидетельству С. Волконского, член тайного общества, во всяком случае, человек, весьма близко стоявший к декабристским кругам. В 1821 г. Липранди был отставлен с военной службы за выражение своего сочувствия к итальянским «карбонариям»-инсургентам и желание поехать сражаться в их рядах. Л. П. Гроссман, тщательно проанализировав все фактические данные в статье «Исторический фон «Выстрела», считает, что именно Липранди явился прототипом Сильвио. «Образ Липранди не мог не привлечь к себе художественного внимания Пушкина,— пишет Л. Гроссман.— Потомок испанских грандов, участник наполеоновских походов, независимый противник существующей власти, байронически сочувствующий... европейской вольнице; при этом бесстрашный дуэлист, знаток экзотических стран юго-востока, стратег и историк, ...герой знаменитых сражений, отличенный уже на двадцатом году золотой шпагой, чтоб затем неожиданно выйти из полка за причастность к тайному политическому обществу, человек загадочных контрастов — роскоши и нужды, кутежей и пасмурных раздумий, кровавых подвигов и сосредоточенной мысли; хладнокровный мастер пистолета, участвующий

во всех поединках...»¹⁸. К этому остается добавить лишь, что Липранди был тайным правительственным агентом, о чем Пушкин, естественно, не знал, поскольку как полицейский агент Липранди обнаружил себя лишь в 40-х годах в связи с делом петрашевцев.

Во всяком случае ореол таинственности и необычности, слава политического «карбонария» в бытность Пушкина в Кишиневе выделяли Липранди на фоне тогдашнего кишиневского общества, привлекли к нему внимание Пушкина. Недаром их общий знакомый Горчаков писал в воспоминаниях, что Липранди «своею особенностью не мог не привлекать Пушкина. В приемах, действиях, рассказах и образе жизни подполковника много было чего-то поэтического, не говоря уже о его способностях, остроте ума и сведениях»¹⁹.

В «Выстреле» присутствуют все элементы, отличающие поэтику романтизма: таинственный ореол вокруг центрального героя, неожиданность сюжетных ситуаций, острота конфликта,— все это черты, характерные для романтической новеллы. Но едва ли можно согласиться с теми авторами, которые считают, что Пушкин в этой повести разоблачил традиционный идеализированный образ храброго дуэлянта, столь излюбленный у Марлинского. Повесть Пушкина решительно отличается от тех условностей, искусственных ситуаций, преувеличенности в изображении страстей, которые характерны для романтических повестей Марлинского. В основу пушкинской новеллы положены реальные события, факты, во многом связанные с биографией самого Пушкина, переосмысленные и обобщенные им в драматической истории Сильвио. По свидетельству современников, эпизод с дуэлью во многом восходит к дуэли Пушкина с офицером генерального штаба Зубовым. Бартенев со слов В. П. Горчакова рассказывает, что на поединок «Пушкин явился с черешнями и завтракал ими, пока тот стрелял»²⁰. В своих замечаниях на статью Бартенева И. П. Липранди, которому Бартенев приписал ознакомление Пушкина с историей, рассказанной в «Выстреле», писал: «Когда он (Пушкин) имел встречу с Зубовым, меня в Кишиневе не было... По возвращении моем в Кишинев мне рассказывали что-то вроде того, как в статье дуэль эта описывается...» И хотя Липранди отмечал неточность в приурочении происшествия к концу 1821 г., однако по существу он подтвердил фактичность данного происшествия: «Описываемое присутствие духа Пушкина на этом поединке меня не удивило: я знал Александра Сергеевича вспыльчивым, иногда до иступления; но в минуту опасности, словом, когда он становился лицом к лицу со смертью, когда человек обнаруживает себя вполне, Пушкин обладал в высшей степени невозмутимостью...»²¹.

¹⁸ См. Л. Гроссман. Цех пера. М., 1930, стр. 229—230.

¹⁹ «Москвитянин», 1850, № 7, отд. I, стр. 197.

²⁰ П. И. Бартенев. Пушкин в Южной России. М., 1914, стр. 103.

²¹ «Русский архив», 1866, стр. 1412

Фактическая основа образов Пушкина, наличие «прототипов» отнюдь не преуменьшает их обобщенного, типического значения. Конкретные прототипы пушкинских героев свидетельствуют о тесной связи с жизнью, об обращении писателя к действительности. Столь же конкретны персонажи в ряде других повестей Пушкина.

«Документализм» Пушкина не является механическим следованием за материалом, а говорит о стремлении писателя к максимальной правдивости образов, к их жизненной конкретности. Факты и документальные данные, реальные прототипы придают образам Пушкина жизненную достоверность, но не делают их лишь фактографическими иллюстрациями. Пушкин по-своему отбирает, заостряет те черты, которые встречается в действительности, придает своим «прототипам» то обобщающее значение, то истолкование, которое превращает его героев в образы большой художественной значимости и типичности.

4

Вопрос изображения внутреннего мира человека является центральным для всей литературы XIX и XX вв. В противовес типологии характеров литература XIX в. выдвигает принцип раскрытия индивидуального психологического содержания героя, изображения его духовной жизни.

Наряду с такими великими тайноведцами души человека, как Стендаль и Бальзак, Пушкин выступает одним из зачинателей этого реалистического изображения человека. Однако он сосредоточивает свое внимание не на детальном раскрытии психологии, как это делали Бальзак и Стендаль, а намечает путь точного и скупого раскрытия внутреннего содержания духовной жизни через предельно экономное изображение поступков и действий своих героев.

Бальзак тщательно выписывает социальную характеристику своих персонажей, как бы раскрывая перед читателем лабораторию своего анализа, показывая самый генезис явлений и характеров. В предисловии к собранию рассказов 1838 г. Бальзак говорил о задаче писателя: «У автора недостает мужества сознаться, что он скорее историк, чем романист, тем более что критика не преминет упрекнуть его этим, словно он высказал похвалу самому себе. Он может только добавить, что в наше время, когда все обсуждается и все критикуется, когда не верят больше ни священнику, ни поэту, когда сегодня отрекаются от того, что вчера превозносили, — в такое время поэзия невозможна. Автор полагает, что не осталось больше ничего, достойного внимания, помимо описания грозной социальной болезни, а она может быть изображена лишь вместе с обществом, ибо больной и есть сама болезнь»²².

²² О. Бальзак. Собрание сочинений в 15 томах, т. 15. М., Гослитиздат, 1955, стр. 488—489.

Пушкин также остро чувствовал значение социальной обстановки для формирования характера человека, но в отличие от Бальзака он обращался не к анализу всех экономических и общественных взаимосвязей, а давал скупую, сжатую картину.

Пушкин понимал, что психология человека исторична, тесно связана с эпохой, с социальной средой, которая его окружает. Поэтому так не похожи его герои между собой: Гринев и Германн, Ибрагим и Дубровский, боярин Ржевский и Троекуров, Вырин и Пугачев — в каждом из них прежде всего ощутимо время, эпоха, их принадлежность к определенной общественной, культурной, сословной, профессиональной среде.

Романы Б. Констана, Бальзака, Стендаля давали изображение сложного, двойственного сознания человека, включенного в систему противоречий действительности, напряженных социальных конфликтов. В западноевропейском романе к этому времени уже наметилось то противопоставление личности и общества, которое в дальнейшем определяет многие явления в его развитии. Поставив в центре романа личность, отказавшись от изображения народных масс, от изображения героики их борьбы, западноевропейский роман перенес социальные конфликты в узкую сферу индивидуального сознания.

Пушкин пошел иным путем, сохранив веру в человека, в высокие идеалы гуманизма, обратившись к судьбам народа. Герои его свободны от рефлексии, от самопогружения в свой внутренний мир.

Поступки героя у Пушкина подчинены в конечном итоге воздействию исторического процесса. Этим объясняется строгая объективность в изображении внутреннего мира, определяющая лаконизм и конкретность пушкинской прозы. Пушкин редко обращается к описанию душевного состояния своих героев, к их внутренним монологам, избегая преувеличенности в изображении чувств, напряженности. Им преодолена та эмоциональная взвинченность, которая привлекла его в свое время в «Адольфе» Бенжамена Констана и сказалась в ранних опытах прозы 20-х годов («Гости съезжались на дачу...», «На углу маленькой площади...» и др.). В «Повестях Белкина», а тем более в «Капитанской дочке» Пушкин решительно отходит от эмоционального раскрытия своих героев, создавая их объективное изображение. Психологическая правдивость и углубленность раскрытия характеров достигается предельной точностью внешнего описания, скупым изображением их жестов, манеры поведения и т. д.

Основной принцип прозы Пушкина — ничего лишнего. Поэтому столь скуп он в описании окружающей героя обстановки и подробностей его душевной жизни.

Автор книги о стиле пушкинской прозы А. Лежнев отмечает: «В том, что Гринев явлен нам со всей живостью и четкостью типической фигуры, торжество действенного и быстрого пушкинского метода. Но Савельич, Миронов, капитанша, Пугачев, но Германн,

графиня, Троекуров, станционный'смотритель даны с еще большей четкостью рисунка, и пушкинский метод в них сказывается еще более резкими и определенными чертами. Всюду та же действенность и быстрота. Человек представлен через свое поведение». Это не следует понимать в том смысле, что Пушкин наблюдает человека со стороны, подобно ученому-рефлексологу, регистрируя поступки и начисто отвлекаясь от психологии. А. Лежнев подчеркивает, что для писателя такой метод вообще невозможен и что Пушкин не игнорирует внутреннего мира своих героев, но «дает лишь самую общую психологическую мотивировку, уточняя и конкретизируя ее действием. Она у него не развернута, а только намечена»²³.

Пушкин не сразу пришел к реалистически точному изображению характера. В «Повестях Белкина» и «Дубровском» еще далеко не все характеры раскрыты в их жизненной простоте, естественности поведения. И Сильвио и молодой Владимир Дубровский во многом показаны еще средствами романтического стиля, уступая в своей жизненной достоверности остальным пушкинским персонажам. Но уже в «Станционном смотрителе», не говоря о «Капитанской дочке», характеры подлинно жизненны, естественны, свободны от каких-либо романтических преувеличений.

Характер Самсона Вырина при всей точности его индивидуального рисунка типичен. Пушкин необычайно экономно, несколькими крупными деталями рисует внешность своего героя. Сообщая о второй встрече со смотрителем, рассказчик отмечает: «Покамест собирался он переписать мою дорожную, я смотрел на его седину, на глубокие морщины давно небритого лица, на сгорбленную спину — и не мог надивиться, как три или четыре года могли превратить бодрого мужчину в хилого старика» (VI, 134). Эти черты внешности Вырина нужны Пушкину для того, чтобы показать его душевное состояние, его сломленность горем.

Пушкин не идеализирует Вырина: Вырин — слабый человек. Он не дошел еще до понимания сознательного протеста. Несправедливость общественных отношений задевает его лишь в той мере, в какой он сам становится ее жертвой. Характерна, казалось бы, незначительная сценка, на деле глубоко раскрывающая внутренний облик Вырина. Оскорбленный в отцовских чувствах, в своем человеческом достоинстве Минским, смотритель, уходя от него, находит за обшлагом рукава несколько пятидесятирублевых ассигнаций: «Он сжал бумажки в комок, бросил их наземь, притоптал каблучком, и пошел... Отошед несколько шагов, он остановился, подумал... и воротился... но ассигнаций уже не было» (VI, 140). Эти колебания, этот эпизод с ассигнациями раскрывают характер Вырина. И то, что смотритель не погнался за хорошо одетым молодым человеком, взявшим ассигнации, и то, что он не протестовал, когда лакей «грудью вытеснил его из передней и хлопнул двери ему под нос»,

²³ А. Лежнев. Проза Пушкина. М., 1937, стр. 296—297.

рисует душевную сломленность Вырина, его пассивность, неспособность к активному протесту.

Точными, живыми штрихами, предвосхищающими чеховское изображение характеров, показал Пушкин провинциальную барышню Марью Гавриловну в «Метели». Жизненная правда и в то же время графическая легкость рисунка нигде не нарушаются. Типические черты провинциальной барышни, воспитанной в глухой дворянской усадьбе, романтически настроенной, знающей жизнь лишь по чувствительным романам и повестям, превосходно показаны: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следовательно, была влюблена» (VI, 102), — иронически отмечает Пушкин. Именно эти чтения, романтическая настроенность, провинциальная скука и толкают Марью Гавриловну на побег из дома и тайное венчанье с бедным армейским прапорщиком. Но и девическая влюбленность, и потрясение, вызванное неожиданным венчаньем с незнакомым офицером, в конце концов уступают место новому увлечению полковником Бурминым, вернувшимся с войны с Георгием в петлице и с «интересной бледностью, как говорили тамошние барышни». Пусть волею судеб Бурмин оказывается именно тем, с кем в результате его нелепой шутки была Марья Гавриловна обвенчана, — это не меняет характера влюбчивой и наивной провинциалки.

Характеры героев «Дубровского» и в особенности «Капитанской дочки» раскрыты значительно полнее, чем в «Повестях Белкина». Так, великолепны портреты Троекурова, старика Дубровского, князя Верейского. В них Пушкину удается схватить и передать социально-типические черты и в то же время воссоздать их психологический облик. Троекуров — «старинный русский барин», крепостник-феодал, своенравный самодур, чванящийся своим богатством и влиянием. Но Троекуров у Пушкина отнюдь не похож на традиционных провинциальных помещиков, изображавшихся Фонвизинным или Нарезным. Это прежде всего русский барин, развращенный своей безграничной властью. «Избалованный всем, что только окружало его, он привык давать полную волю всем порывам пылкого своего нрава и всем затеям довольно ограниченного ума» (VI, 217). Крепостной гарем, огромная псарня, толпы приживальщиков и дворовых — таков жизненный уклад этого вельможи на покое, жестокого и ограниченного деспота и самодура.

Старик Дубровский, столь же исторически конкретный образ фрондирующего дворянина, который вышел в отставку в годы всеильной деспотии самодержавной власти и фаворитизма, сохранил свои патриархальные убеждения. Пушкин симпатизирует Дубровскому, однако он не романтизирует его поведения, не скрывает его непомерную гордость и упрямство, бессмысленность его «фронды». Троекуров и Верейский показаны сатирически, хотя отнюдь не в духе «сатирического направления» XVIII века, окарикатуривавшего своих героев.

Владимир Дубровский представлен в другом стилевом аспекте, идущем от романтической традиции. В нем подчеркнута патетическая приподнятость, эмоциональная напряженность. На фоне точной реалистической картины похорон старика Дубровского кажется подчеркнута романтической поза Владимира: «Молодой Дубровский встал у клироса; он не плакал и не молился, но лицо его было страшно». В объяснении с Марьей Кириловной Владимир пользуется книжной фразеологией, переходит к высокой патетике: «Я не трону его (кн. Верейского), воля ваша для меня священна. Вам обязан он жизни. Никогда злодейство не будет совершено во имя ваше. Вы должны быть чисты даже и в моих преступлениях. Но как же спасу вас от жестокого отца?» (VI, 297). В образе Владимира Дубровского Пушкин запечатлел черты и особенности характера, типичные для передовой дворянской молодежи двадцатых годов, той молодежи, из рядов которой выходили декабристы. Молодой Дубровский благороден, смел, самоотвержен. Он особенно болезненно переживает несправедливость. Недостойное обращение Троекурова с его отцом, наглый произвол приказного Шабашкина и исправника — все это возмущает в нем не только личное чувство, но воспринимается как социальная несправедливость (он говорит Архипу: «Не приказные виноваты»).

Владимира Дубровского, «бунтующего» по личным причинам, никак нельзя отождествлять с декабристами. У него нет политической программы, он не пытается осмыслить свою судьбу в зависимости от общего положения вещей, а становится на путь индивидуальной мести, разбойничества. Возможно, что в дальнейшем, во второй части романа Пушкин углубил бы этот образ, придал бы ему большую социальную значимость и типичность, но в пределах первой части Дубровский остается во многом романтическим героем, наделенным смелыми и прекраснодушными чертами характера.

Некоторые исследователи объясняли «романтический характер» молодого Дубровского тем, что Пушкин избрал для своего романа «нетипическое» положение, нехарактерный случай, когда во главе крестьянского бунта становится помещик-дворянин, ставящий себе иные цели, чем восставшие крестьяне²⁴. Несмотря на то, что известная доля истины есть в подобном утверждении, так как исторически передовое дворянство не смогло и не сумело возглавить крестьянскую революцию в России (и в этом была трагедия декабристов), однако оно слишком прямолинейно-«социологично», а главное, во многом недоучитывает содержания пушкинского романа. Ведь в «Дубровском» основным стержнем романа, его темой является не крестьянское восстание, как в «Капитанской дочке», а личная судьба Дубровского, его мщение за нанесенную ему несправедливость. Он и не призывает крестьян к восстанию против помещиков и крепостного права, а видит в них лишь пособников к

²⁴ См. И. Сергиевский. А. С. Пушкин. Изд. 2. М., 1955, стр. 144—145.

осуществлению своей мести за несправедливость, учиненную с его отцом. Пушкин отнюдь не делает его вождем крестьянских масс. В том и сказался такт писателя, что он не стремился показать этот случай как типический, как исторически закономерный²⁵.

Пушкину равно чужды и идеализация и моралистическая схема. Герой подчинен истории, среде. Он действует в пределах своего круга идей и представлений.

С другой стороны, нового героя эпохи — Германна Пушкин показывает как явление отрицательное, негативное (однако, также воздерживаясь от прямого его осуждения). Пушкинская оценка и здесь оказалась спрятанной так глубоко, что некоторые исследователи его прозы (Д. Якубович, Г. Гуковский, А. Слонимский) восприняли Германна чуть ли не как положительного героя. Так, в книге Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля» Германн сравнивается с Евгением Онегиным, хотя Гуковский и отмечает, что в «Пиковой даме» отношение Германна и породившей его среды сложнее и оно несет в себе диалектическое противоречие: «С одной стороны, он — порождение этой среды, с другой — он восстает против нее, бунтует и борется с нею, однако имея ни силы, ни перспективы выскочить из нее»²⁶. Но бунт Германна — это «бунт» индивидуалиста, человека аморального, готового во имя обогащения на любое преступление. Он в сущности не восстает против аристократического общества, против Томских и Нарумовых, а стремится занять место в этом обществе, добиться в нем признания и влияния. И хотя в конфликте Германна с аристократическим миром нашел выражение антагонизм между новыми буржуазными тенденциями исторического развития и старыми феодально-дворянскими порядками, однако Пушкин акцентирует свою повесть не столько на этом конфликте, сколько на разоблачении авантюристической сущности и аморальности своего героя.

Пушкин обычно подробно не останавливается на биографии своих действующих лиц, не дает детального описания обстановки, той «сферы», которая их окружает. В отличие от Бальзака и Гоголя, которые тщательно воссоздают окружение героя, Пушкин необычайно скупно освещает прошлое своих персонажей, бытовую и социальную обстановку. Так, например, о Германне мы узнаем

²⁵ Неубедительны поэтому попытки «революционизировать» молодого Дубровского, представить его защитником интересов бунтующих крестьян. Так, в статье Т. Соболевой «Крестьянство и крестьянский бунт в повести Пушкина «Дубровский» утверждается «единодушие и единство» Дубровского с крепостными крестьянами: «Единогодушие и сплочение особенно ярко обнаруживаются в последнем эпизоде второго тома — сражение «разбойников» против правительственных войск, что окончательно отделает Дубровского от дворянского класса и ставит его вместе с крепостными в оппозицию уже и правительству» (см. «Ученые записки Московского гос. пед. ин-та», т. 115, кафедра русской литературы, вып. 7, 1957, стр. 59).

²⁶ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1958, стр. 353. См. также послесловие Д. Якубовича в кн. «Пиковая дама». Л., Гослитиздат, 1936, стр. 69.

только, что «Германн был сын обрусевшего немца, оставившего ему маленький капитал. Будучи твердо убежден в необходимости упрочить свою независимость, Германн не касался и процентов, жил одним жалованьем, не позволял себе малейшей прихоти» (VI, 330—331). Вот и все. Нет ни описания жилища Германна (имеется лишь беглое упоминание об его комнате и вечно пьяном денщике), ни окружавшей его обстановки, ни бытовых подробностей жизни.

Пушкину достаточно указать, что Германн — сын обрусевшего немца и не позволял себе ни малейшей прихоти. «Германн немец: он расчетлив, вот и все!» (VI, 320) — бросает реплику Томский в самом начале повести. Тем самым Пушкин уже дал многому объяснение, наметил социальный и психологический облик своего героя. То, что Германн — «немец», весьма существенная черта. В Германне сказались не свойственные русскому офицеру черты мелочности, бережливости, затаенного расчета.

В то же время в Германне живет яростное честолюбие, бушуют подавленные страсти: «Впрочем, он был скрытен и честолюбив, и товарищи его редко имели случай посмеяться над его излишней бережливостью. Он имел сильные страсти и огненное воображение...» (VI, 331).

Германн — один из наиболее сложных характеров у Пушкина. Этот пушкинский герой во многом перекликается с Жюльеном Сорелем из «Красного и черного» Стендаля. Образ честолюбца, мечтающего любой ценой добиться власти и богатства, — это новый герой всей европейской литературы XIX века, выдвинутый самой жизнью, отразивший процесс становления капитализма.

Он честолюбив не менее Жюльена Сореля, он так же вынужден скрывать целиком поглощающую его страсть, жажду власти. Дважды упоминает Пушкин о внешнем сходстве Германна с Наполеоном: «Этот Германн», — говорит Томский, — «лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля» (VI, 343). Эта шутовская характеристика, однако, очень точно определяет Германна: и его честолюбие, и затаенную страсть авантюриста. Пушкин считает нужным вторично упомянуть об этом многозначительном сходстве Германна. Когда Лизавета Ивановна утром, после смерти старой графини, поглядела на Германна: «он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну» (VI, 345). Настойчивость Пушкина понятна. Он стремится этим сходством подчеркнуть не только холодную расчетливость Германна, его авантюризм, но и показать *типичность* такого характера, его принципиальную важность для эпохи. Так одна лишь подробность придает глубокий смысл, раскрывает сущность образа.

Для прозы Пушкина важна философическая многозначительность. образу старой графини как типичной представительницы

уже ушедшего века, с его эпикурейским отношением к жизни, скептическим рационализмом и беззаботной куртуазностью, он противопоставил иное отношение к жизни, иную психологию человека новой социальной формации. Обреченному историей миру старой графини он противопоставил Германна как носителя нового индивидуалистического буржуазного сознания как антагониста феодально-аристократического общества, но в то же время не способного на его разрушение. Идеал Германна для этого слишком эгоистичен и мелок. Ему чужды нравственные законы, подлинно гуманные человеческие чувства. Даже его ухаживание за Лизаветой Ивановной являлось лишь средством к достижению цели, циничным обманом и притворством. Недаром бедная воспитанница с таким ужасом слушает его признания, вызванные неожиданной смертью графини: «Лизавета Ивановна выслушала его с ужасом. Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование — все это было не любовь! Деньги — вот чего алкала его душа!» (VI, 345). Германн не чувствует угрызений совести, его «суровая душа» равнодушна и к смерти старухи, причиной которой он явился, и к слезам бедной девушки. Лишь скупое упоминание о том, что когда мимо него прошла Лизавета Ивановна: «В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести и снова умолкло. Он окаменел» (VI, 338). Таким образом, о переживаниях Германна мы догадываемся лишь по этим точным, словно пунктиром намеченным подробностям.

Но из них складывается духовный облик Германна, полностью выявляется его характер. Пушкин не осуждает своего героя, не морализирует. Он с объективностью врача показывает историю болезни, превращение стремления к богатству в манию, в душевную болезнь. Однако его интересуют при этом не патология, не психологическое состояние героя, а социальная обусловленность, общественный смысл его поведения. Германн для него — герой своего времени, верно и прозорливо угаданный человек XIX века, справедливо названный Достоевским «колоссальным лицом», «типом из петербургского периода».

Мотив неумеренного честолюбия Германна, его одержимости идеей обогащения неоднократно подчеркнут Пушкиным. Под сдержанной расчетливостью поведения Германна скрываются кипение страстей, необузданность стремлений. Говоря о письмах, которые Германн посылает Лизавете Ивановне, автор замечает: «Они уже не были переведены с немецкого. Германн их писал, вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным: в них выражались и непреклонность его желаний и беспорядок необузданного воображения» (VI, 335—336).

Точность психологического анализа, мотивированность поступков Германна сохраняются Пушкиным и при объяснении таинственного видения Германном умершей графини, открывающей ему тайну трех карт. Сообщая о его состоянии после смерти старухи,

Пушкин замечает: «Не чувствуя раскаяния, он не мог, однако, совершенно заглушить голос совести, твердившей ему: ты убийца старухи! Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков. Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь, и решился явиться на ее похороны» (VI, 347). В этой сжатой авторской ремарке Германн выступает как человек, склонный к суевериям и предрассудкам, что как раз характерно для людей авантюристического склада. Тем самым мотивировался и его обморок у гроба графини, когда ему показалось, что она насмешливо на него взглянула, и дальнейшее явление призрака. Пушкин объясняет появление призрака графини не только душевным состоянием Германна, но и его опьянением: «Целый день Германн был чрезвычайно расстроен. Обедая в уединенном трактире, он, против обыкновения своего, *пил очень много* (курсив наш.— Н. С.), в надежде заглушить внутреннее волнение. Но вино еще более горячило его воображение» (VI, 349). Эта система скупых авторских ремарок, к которым прибегает Пушкин, намечает внутреннюю тему: бурную борьбу между чувством и разумом героя.

В «Пиковой даме» характеры персонажей даны с предельной экономией, и, однако, все, даже второстепенные лица, точно и психологически правдиво выписаны. Не приходится уже говорить о старой графине, этом мастерски выполненном образе представительницы ушедшего в прошлое поколения. «Графиня***, конечно, не имела злой души; но была своенравна, как женщина, избалованная светом, скупа и погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлюбившие в свой век и чуждые настоящему. Она участвовала во всех суетностях большого света, таскалась на балы, где сидела в углу раздумянная и одетая по старинной моде, как уродливое и необходимое украшение бальной залы...» (VI, 328). Это описание раскрывает характер графини, подчеркивает типичность ее образа. На протяжении всей повести облик графини обогащается все новыми подробностями, уточняется и углубляется психологически. Мы узнаем, что старая графиня не только скупа, но и тиранка в доме, безжалостно мучившая свою бедную воспитанницу. Графиня показана как обломок минувшего века, уродливая кукла.

Особенность Пушкина в том, что он изображает своих героев с глубоким пониманием их душевной жизни, их положительных и отрицательных качеств, в то же время не навязывая читателю оценки, а со всей объективностью рисуя их поступки и поведение. Пушкинская проза неизменно сохраняет трезвость и ясность. Даже в «Пиковой даме», там, где смятенное сознание героя граничит с патологической напряженностью психики, Пушкин столь же логичен и сдержан.

Пушкин обладал необычайным даром перевоплощения — его герои не являются авторскими рупорами, как это было у писателей-романтиков, а выражают объективно существующие, реальные характеры.

«Капитанская дочка» — вершина пушкинского историзма. Действующие лица романа изображены писателем в социальной конкретности и в то же время как живые, правдивые характеры. Пушкин нигде не подчеркивает социальной обусловленности героев, но показывает их психологию, поведение, мысли, поступки как результат воздействия социальной среды, исторически неизбежных закономерностей.

Петруша Гринев — дворянский «недоросль» («Я жил недорослем, гоня голубей и играя в чехарду...»), выросший в патриархальной дворянской семье. Отец его, вышедший в отставку при воцарении Екатерины II (в рукописи указан точно 1762 год), — представитель «фрондирующего» дворянства, враждебного новой знати екатерининского царствования, придворному фаворитизму. Пушкин, рисуя воспитание Гринева, окружающую его патриархальную среду, углубляет типизм его изображения, показывает, как прочно закрепились в нем понятие дворянской чести и в то же время наивная поместная патриархальность, столь отличающая его от столичной аристократической молодежи, представителем которой выступает в романе Швабрин.

В «Капитанской дочке» Пушкин достигает предельного совершенства в изображении характеров, точности в соблюдении исторической правды. Он ни на минуту не забывает, что речь идет о людях конца XVIII века, со своими взглядами, предрассудками мировоззрением, сложившимися именно в эту эпоху. Гринев, капитан Миронов, Пугачев — все они показаны как представители определенной социальной среды, со своими сильными и слабыми сторонами.

Пушкин сочувственно рисует простоту, честность и героизм Ивана Кузмича и его супруги, достойно выполнивших свой долг. И в то же время он изображает могучий размах натуры донского казака Емельяна Пугачева, назвавшегося российским императором Петром III и поднявшего на борьбу с помещичьим государством казачество, рабочих людей Урала, крестьян, башкир и киргиз. Прекрасно понимает писатель и наивную ограниченность Петруши Гринева, и бунтарскую стихийность Пугачева, который вынужден прикрывать защиту обездоленных, трудящихся масс именем царя Петра III, и героизм капитана Миронова, считающего своим долгом усмирять «разбойников» и служить «государыне». Каждый из них несет свою «правду», правду той социальной группы, интересы и чувства которой он выражает.

Пугачев является для Пушкина таким же «поэтическим лицом», как и Степан Разин. Напомним просьбу Пушкина в письме к брату из Михайловского в 1824 г. прислать ему «историческое, сухое известие о Сеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории» (X, 108). Писателя подкупала в нем широта народной

натуры, природный ум и талантливость. Это отнюдь не означало принятия Пушкиным идеи крестьянской революции, оправдания стихийного народного восстания, «бунта бессмысленного и беспощадного», каким он являлся не только в глазах Гринева, но и самого Пушкина. Как отмечает Б. Мейлах в исследовании «Пушкин и его эпоха», в изображении личности Пугачева, несмотря на наименование его «извергом», «преобладает положительная эстетическая оценка, подходящая в некоторых местах повести до любования духовной красотой, мощным характером этого талантливого представителя народа, доведенного дикой жестокостью помещиков до крайнего ожесточения»²⁷. Нельзя, однако, согласиться с Б. Мейлахом в том, что восприятие образа Пугачева было у Пушкина «эстетическим», что в нем заключен «эстетический идеал» повести.

Выделяя в Пугачеве народное начало, его демократичность, внутреннюю силу, Пушкин в то же время отмечает и его лукавство, и разбойную удасть, и жестокость. Уже взятый из разбойничьей песни эпиграф ко второй главе («Вожатый»), в которой впервые появляется Пугачев, подчеркивает народный «мужицкий» облик вождя восстания, былинную силу и «удасть» «добра молодца»:

Сторона ль моя, сторонушка,
Сторона незнакомая!
Что не сам ли я на тебя зашел,
Что не добрый ли да меня конь завез:
Завезла меня, доброго молодца,
Прыткость, бодрость молодецкая
И хмелинушка кабацкая.

(VI, 404)

В описании наружности Пугачева при его первой встрече с Гриневым также выделяется эта «мужицкая» сущность в Пугачеве, «плутовское» начало в его характере.

На протяжении всего романа Пушкин подчеркивает незаурядность, значительность Пугачева, его широту и одаренность.

Характер Пугачева раскрывается у Пушкина постепенно, в результате изображения его с нескольких точек зрения. Во второй главе «Капитанской дочки» Пугачев выступает перед читателем как бродяга, разбойник. Но уже здесь проскальзывают существенные черты его характера: острая смекалка, независимость поведения. Тем ярче, в ином совершенно аспекте выступает облик Пугачева в седьмой главе («Приступ»). Здесь Пугачев — грозный мститель, народный вождь, «великий государь». Эта перемена в нем не только поразила Гринева, но она вообще необычайно существенна, так как раскрывает Пугачева в совершенно новом свете. В следующей главе («Незванный гость») Пугачев показан среди своих соратников, на

²⁷ Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха. М., Гослитиздат, 1958, стр. 640.

мрачном хмельном пиру. В главе девятой («Мятежная слобода») он предстает в сложных душевных переживаниях, в темном предчувствии надвигающейся гибели. Каждая глава раскрывает и углубляет характер Пугачева, показывая его в важнейшие моменты жизни. Характер Пугачева, не статичен, он движется, изменяется на глазах читателя, раскрывается перед ним все новыми гранями своей богатой, противоречивой натуры.

Пушкин изображает Пугачева с сочувствием и восхищением перед теми чертами, которые делают его выразителем народного характера, народных чаяний. Даже в самом облике Пугачева, поносимого тогдашними дворянскими публицистами и историографами, называвшими его не иначе как «злодеем», «извергом»²⁸, Пушкин отнюдь не видит «злодея»: «черты лица его, правильные и довольно приятные, не изъявляли ничего свирепого» (VI, 473). Это, правда, сказано от лица Гринева, но и все поведение Пугачева по отношению к Петруше Гриневу, его стремление к справедливости, защита «сироты» от обидчика подчеркивают, что Пугачев не обыкновенный «разбойник», а вождь угнетенных масс. Пугачев рассказывает сказку об орле и вороне, аллегорически прославляющую вольную, свободную, хотя и короткую жизнь, которую он противопоставляет длительному прозябанию и рабству. Как отмечает Д. Благой, «...в Пугачеве развернуты типичные стороны русского национального характера. Пугачев в «Капитанской дочке» отличается вольным и мятежным духом, героическими хладнокровием и удалью...». Следует, однако, подчеркнуть слова самого Д. Благого, что «образ Пугачева дан Пушкиным без тени какой бы то ни было фальшивой идеализации, во всей его суровой, больше того,— жестокой реальности»²⁹.

Если Пушкин, стремясь к исторической правдивости образа Пугачева, решительно осудил попытку реакционной фальсификации изображения вождя народного восстания в виде какого-то «изверга» рода человеческого, то не менее решительно он выступал и против попытки идеализировать Пугачева в духе романтического, байроновского героя. В письме к И. И. Дмитриеву от 26 апреля 1835 г. он ядовито замечает: «Что касается до тех мыслителей, которые негодуют на меня за то, что Пугачев представлен у меня Емелькою Пугачевым, а не байроновым Ларою, то охотно отсылаю их к г. Полевому, который, вероятно, за сходную цену возьмется идеализировать это лицо по самому последнему фасону...» (X, 529). Пушкин избегает как нарочитой тенденциозности в изображении Пуга-

²⁸ Так, официальный историк, автор «Истории войска Донского» В. Броневский видел в Пугачеве лишь «изверга рода человеческого», «вне закона природы», «свирепого, как тигр». Именно по поводу этого и подобных высказываний Пушкин замечал: «Политические и нравоучительные размышления, коими г. Броневский украсил свое повествование, слабы и пошлы...» (VIII, 396—397).

²⁹ Д. Д. Благой. А. С. Пушкин. М., 1949, стр. 89.

чева, так и романтической идеализации, стремясь к исторической правдивости, показывая облик вождя народного восстания, который сложился в конкретной исторической обстановке второй половины XVIII века в России, в условиях стихийной крестьянской революции и отнюдь не походил на литературного романтического героя. Подлинную демократичность этого образа, его живой, реальный характер отметил сам Пушкин в шутовском обращении к Денису Давыдову (1836), посылая ему свою «Историю»:

Вот мой Пугач: при первом взгляде
Он виден — плут, казак прямой;
В передовом твоём отряде
Урядник был бы он лихой.

(III, 364)

Манера изображения образа Пугачева во многом отлична от изображения Гринёва или капитана Миронова. Широкие, эпические черты характера Пугачева восходят к фольклору, народным песням. Пугачев появляется в главах, предваренных эпиграфами из народных и разбойничьих песен, которые подчеркивают народность его образа. Рисует облик вождя крестьянского восстания, Пушкин нигде не прибегает к стилизации или утрированию. В этом его отличие от Гоголя, который в «Тарасе Бульбе» делает своих героев былинными богатырями, пользуется эпитетами и гиперболоми, идущими от народных песен и былин. Но как сам Пугачев не вмещается в рамки обычного восприятия, выступая в глазах Гринёва то простым казаком, то «злодеем», то «государем», так и словесная палитра при изображении Пугачева разнообразна и богата по своим краскам. После взятия Белогорской крепости он присутствует на казни в кафтане, обшитом галунами, в высокой соболей шапке, со «сверкающими глазами» — все это не только колоритное зрительное изображение, но и детали, хорошо оттеняющие внутреннюю сущность, широкий размах натуры, грубую внутреннюю силу и тщеславное молодечество крестьянского вождя.

Сообразно общему принципу показа внутреннего мира человека, его характера через внешние проявления, в прозе Пушкина особенно значительную роль приобретает портрет персонажа. Пушкинские портреты при всей своей сжатости необычайно точны. Ничего лишнего, ничего несущественного Пушкин не дает в них. Каждая деталь портрета значима, важна для понимания характера, хотя гиперболически не выделена, как у Гоголя. Пушкинские портреты перекликаются с реалистической портретной живописью его современников — Тропинина, Венецианова, Кипренского, также избегавших утрировки. Одним из наиболее ярких портретов у Пушкина является описание внешности Пугачева. Здесь и красный кафтан, и надвинутая на сверкающие глаза меховая шапка передают сочетание дикого величия и мужицкого демократизма.

В портрете Пугачева, пирующего с товарищами, полемически подчеркнута отсутствие в нем «злодейского» («ничего свирепого») в противовес официально-правительственной историографии.

Социальные, исторически обусловленные черты характера всегда точно отмечены Пушкиным. В Пугачеве показаны ненависть к помещичье-крепостническому гнету, стихийная сила и историческая ограниченность, свойственные крестьянским массам. В образе Савельича запечатлена примиренность, самозабвенная привязанность к барину, отличавшие часть дворовых. Однако патриархальная преданность старика Савельича своему барину объясняется не только этим, но и тем, что Петруша Гринев являлся воспитанником Савельича, питавшего к нему отцовские чувства.

Наряду с исторической конкретностью своих героев, их социальной типичностью, Пушкин раскрывает в них общечеловеческие черты, подчас искаженные их классовой принадлежностью, пред-рассудками. В этом ключ к пониманию положительного начала в таких, казалось бы, взаимопротивостоящих образах, как Пугачев и капитан Миронов, стационарный смотритель и Дубровский, Гринев и Сильвио. В каждом из них Пушкин стремится показать человеческое начало, раскрыть за их исторической, социальной ограниченностью то прекрасное и доброе, что возвеличивает человека.

Этим объясняется, что и в Пугачеве и в капитане Миронове (порозному) заложено положительное начало, которому симпатизируют и автор и читатель. Наряду с жестокостью и своеволием в Пугачеве огромная внутренняя сила, яркая талантливость природы, сознание значения своей миссии. Все это сочетается с той исторически неизбежной оболочкой — грубостью, невежеством, жестокостью, которые сложились в условиях угнетения и непросвещенности народных масс. Точно так же простота, демократичность, самоотверженное чувство долга у капитана Миронова сочетаются с его классовой ограниченностью, даже с жестокостью, проявляемой им к взятому в плен башкирцу. Иван Кузмич с тем же спокойствием, с каким он говорит о самых простых, будничных делах, дает распоряжение принести плетей для допроса и пытки пленника. Пушкин сопровождает этот эпизод рассуждением Гринева, оправдывающего пытку «духом времени»: «Даже и ныне случается мне слышать старых судей, жалеющих об уничтожении варварского обычая. В наше же время никто не сомневался в необходимости пытки, ни судьи, ни подсудимые. Итак, приказание коменданта никого из нас не удивило и не встревожило» (VI, 454). Не считая нужным приукрашивать добрейшего Ивана Кузмича, Пушкин проявляет добросовестность историка, отказывающегося от предвзятости моралиста, оценивающего явления в их историческом значении.

Капитан Миронов показан первоначально кротким, скромным человеком, казалось бы, не способным на какое-либо решительное действие, не то что на героический поступок. Уже с первой встречи с ним подчеркнута его милая, немного комичная домашность, безобидность.

Всеми делами в крепости заправляет комендантша Василиса Егоровна: она и под арест сажает Гринева и Швабрина и безоговорочно командует и Иваном Кузмичем и всем гарнизоном. К воинским занятиям капитана она относится со снисходительной насмешливостью: «Только слава, что солдат учишь: ни им служба не дается, ни ты в ней толку не ведаешь. Сидел бы дома да богу молился; так было бы лучше» (VI, 421). Словами Гринева Пушкин точно определяет социальный и моральный облик скромного коменданта Белогорской крепости: «Иван Кузмич, вышедший в офицеры из солдатских детей, был человек необразованный и простой, но самый честный и добрый» (VI, 424).

На первое место Пушкин выдвигает моральную стойкость капитана Миронова, его верность «присяге», своему воинскому долгу. В минуту грозной опасности мирный, безобидный облик коменданта резко меняется. Из кроткого добряка, находящегося под башмаком своей супруги, Иван Кузмич превращается в деятельного, мужественного защитника осажденной крепости.

Зрелость реалистического метода в «Капитанской дочке» как раз и сказывается в том, что самые характеры показаны в их развитии. При всей насыщенности действием и предельной лапидарности повествования в этом пушкинском романе герои даны в их жизненной обстановке, в их «домашнем» аспекте.

О самых важных вещах Пушкин говорит особенно скупом, предоставляя самому читателю догадываться о переживаниях героя. Так, например, в «Дубровском», рассказывая об отношениях Маши и молодого Дубровского, Пушкин подробно останавливается на эпизоде с убийством Дубровским медведя, поразившем воображение Маши, и очень кратко упоминает о том, что она влюбилась в учителя-француза, за которого выдавал себя Владимир Дубровский: «Между ими основались некоторые отношения. Маша имела прекрасный голос и большие музыкальные способности; Дефорж вывзвался давать ей уроки. После того читателю уже не трудно догадаться, что Маша в него влюбилась, сама еще в том себе не признаваясь» (VI, 263). Переживания влюбленной Маши Пушкин просто опускает, не считая нужным вдаваться в подробности.

Точно так же в «Капитанской дочке» центральная сцена объяснения в любви между Гриневым и Машей Мироновой необычайно кратка. Их цельные, простые характеры предстают особенно наглядно в этой сцене, подготовленной всем предшествующим развитием их отношений. После дуэли со Швабриным, раненый, выздоравливающий Гринева остается наедине с ухаживающей за ним во время болезни Машей и сразу же объясняется ей в любви: «Проснувшись, подозвал я Савельича и вместо его увидел перед собою Марию Ивановну; ангельский голос ее меня приветствовал. Не могу выразить сладостного чувства, овладевшего мною в эту минуту. Я схватил ее руку и прильнул к ней, обливая слезами умиленья. Маша не отрывала ее... и вдруг ее губки коснулись моей щеки,

и я почувствовал их жаркий и свежий поцелуй. Огонь пробежал по мне. «Милая, добрая Марья Ивановна,— сказал я ей,— будь моею женою, согласишься на мое счастье». — Она опомнилась. «Ради бога, успокойтесь,— сказала она, отняв у меня свою руку.— Вы еще в опасности: рана может открыться. Поберегите себя хоть для меня». С этим словом она ушла, оставив меня в упоении восторга. Счастье воскресило меня. Она будет моя! Она меня любит! Эта мысль наполняла все мое существование» (VI, 437, 438). Это краткое и целомудренное объяснение исчерпывающе раскрывает характеры Гринева и Маши, ее искреннее, лишенное всякого кокетства чувство. Да и Петруша Гринев следует голосу сердца, сразу же раскрывается в своей честной простоте и непосредственности.

Пушкин не идеализирует Гринева, не стремится наделить его романтическим ореолом, как это он сделал в отношении Владимира Дубровского. Гринев — обычный, средний человек, сын помещика старого патриархального уклада. Его кругозор очень узок, он не знает ни жизни, ни людей. Эта житейская неопытность Гринева еще больше подчеркнута назойливыми заботами о нем дядьки Савельича.

Рассказывая историю своей жизни, Гринев, казалось бы, мог подробно остановиться на собственных переживаниях и мыслях. Однако он прежде всего и больше всего обращается к описанию событий, свидетелем которых являлся, и рассказу о тех людях, с которыми его сталкивали обстоятельства, очень скупно и скромно упоминая о себе.

Простодушие и искренность Гринева, его неискушенность в жизненных обстоятельствах придают его суждениям подлинность объективного свидетельства даже тогда, когда он рассказывает о себе. Гринев очень просто и откровенно говорит о своих побуждениях и поступках. Так, передавая свой разговор с Пугачевым, потребовавшим от него обещания «служить ему с усердием», Гринев не скрывает ни охватившего его смущения, ни вынужденной небольшой хитрости, на которую ему пришлось пойти. На вопрос Пугачева: «Или ты не веришь, что я великий государь? Отвечай прямо» — Гринев отвечает: «Я смутился: признать бродягу государем был я не в состоянии: это казалось мне малодушием непростительным. Назвать его в глаза обманщиком — было подвергнуть себя гибели; и то, на что был я готов под виселицею в глазах всего народа и в первом пылу негодования, теперь казалось мне бесполезной хвастливостью. Я колебался. Пугачев мрачно ждал моего ответа. Наконец (и еще ныне с самодовольствием поминаю, эту минуту) чувство долга восторжествовало во мне над слабостию человеческою. Я отвечал Пугачеву: «Слушай: скажу тебе всю правду. Рассуди, могу ли я признать в тебе государя? Ты человек смывляемый: ты сам увидел бы, что я лукавствую».

— Кто же я таков, по твоему разумению?

— Бог тебя знает; но, кто бы ты ни был, ты шутишь опасную шутку» (VI, 475).

В этом кратком диалоге, завершившемся отказом Гринева служить Пугачеву «верой и правдой», передан и характер самого Гринева — одновременно и принципиальный, мужественный, и осмот- рительный и мягкий. Вместе с тем в этом эпизоде с наибольшей определенностью выразилось и социальное самоопределение Гринева, заявляющего: «Нет,— отвечал я с твердостью.— Я природ- ный дворянин; я присягал государыне императрице: тебе служить не могу» (VI, 476). В ответе Гринева исчерпывающе выражена его идейная позиция и взгляды, воспитанные в нем с малолетства окружающей средой.

Гринева, как и прочие герои романа, показан не статически, а в неизменном развитии, в движении. В огне и буре народного восста- ния он не только вырастает и мужает, но из дворянского «недорос- ля» становится своего рода «летописцем» грозных исторических со- бытий. Он многое увидел, многому научился и в последних главах романа уже во многом иной, чем вначале.

Характер героя раскрывается Пушкиным в обычной будничной обстановке даже тогда, когда сам герой поставлен в исключитель- ные, драматические обстоятельства. Героизм капитана Миронова проявляется при защите крепости, в сцене казни.

Напомним облик коменданта крепости: «Впереди стоял комен- дант, старик бодрый и высокого росту, в колпаке и в китайчатом халате» (VI, 420). Уже этот домашний наряд, не вяжущийся с представлением о начальнике крепостного гарнизона, да еще обу- чающего военному делу солдат, сразу же подчеркивает мирный, скромный нрав капитана, отнюдь не гонящегося за военной славой. Тем показательнее впоследствии выступит в сцене защиты кре- пости его истинная воинская доблесть. Столь же экономно показана и Маша Миронова. Первая встреча с нею не оставляет даже впе- чатления у Гринева, предубежденного против нее Швабриным: «Тут вошла девушка лет осьмнадцати, круглолицая, румяная с светло-русыми волосами, гладко зачесанными за уши, которые у ней так и горели. С первого взгляда она не очень мне понравилась» (VI, 421). Тут передана скромная внешность Маши. Ее обаяние, ее душевная сила раскроются в дальнейшем. Но даже и в этом край- не скупом описании подмечены весьма существенные подробности. Во всей наружности Маши чувствуется безыскусственность, черты народной красоты («круглолицая», «светло-русые волосы»), скром- ность и застенчивость («горевшие от смущения уши»).

Нередко внешность персонажа передана лишь одним штрихом, лишь упоминанием о его позе, но и этот штрих не случаен, а весьма важен для понимания характера. Таково первое упоминание о «ка- питанше» Василисе Егоровне и кривом поручике, которых Гринева застает за самым мирным занятием: «У окна сидела старушка в телогрейке и с платком на голове. Она разматывала нитки, кото- рые держал, распялив на руках, кривой старичок в офицерском мун- дире» (VI, 417). И самая обыденная наружность, и несколько

комическая домашняя поза персонажей подчеркивают простой, патриархальный уклад, душевную бесхитрость обитателей Белогорской крепости.

Иногда Пушкин несколько подробнее останавливается на внешности своих героев, в особенности там, где они лишены дальнейшего раскрытия. Таков, например, портрет генерала Р., начальника Оренбургского военного округа: «Я увидел мужчину росту высокого, но уже сторбленного старостию. Длинные волосы его были совсем белы. Старый полинялый мундир напоминал война времен Анны Иоанновны, а в его речи сильно отзывался немецкий выговор» (VI, 413). И здесь та же основная для Пушкина тенденция — снять всякую «парадность», искусственность, показать своих героев в их самом обычном, повседневном виде. В портрете генерала подчеркнута и его беспомощная дряхлость и немецкая педантическая скупость («полинялый мундир»). Все эти черты в дальнейшем раскрываются в его поведении и речах.

Такая манера портрета не только в «Капитанской дочке», где речь идет от лица рассказчика Гринева, но и когда повествование ведется от лица самого автора. Даже в наиболее «романтическом» из произведений Пушкина — в «Дубровском» — манера рисовки портрета остается той же. Вот, например, описание наружности старика Дубровского: «В эту минуту в залу вошел, насилу передвигая ноги, старик высокого роста, бледный и худой, в халате и колпаке» (VI, 240). Здесь прежде всего подчеркнута болезненное состояние Дубровского. Сам Троекуров в сцене появления в суде показан еще экономнее: «Члены встретили его с изъявлениями глубокого подобострастия, придвинули ему кресла из уважения к его чину, летам и дородности» (VI, 227). Здесь лишь мельком сказано о «летах» и «дородности», но и это рисует портрет Троекурова достаточно полно.

6

Пушкин не описывает всего «материального» окружения своего героя. Он лишь скупно упоминает о «бедной и расточительной» жизни Сильвио, ходившего в изношенном черном сюртуке, но в то же время державшего открытый стол для офицеров своего полка («Выстрел»). Об обстановке, окружающей станционного смотрителя, сказано только как о «смирной, но опрятной обители». Кратко охарактеризовано имущественное положение помещиков Берестова и Муромского в «Барышне-крестьянке». О первом из них сообщается, что он вышел в отставку и завел у себя в имении суконную фабрику, утроив тем самым свои доходы. Несколько обстоятельнее охарактеризован мещанский быт гробовщика Прохорова. Дело, однако, не только в этих лаконичных «ремарках», хотя их точность также имеет немалое значение для уяснения социального облика героев. Самый уклад их жизни, круг представлений, мане-

ра разговора — все это с необычайной тщательностью и полной воспроизводит окружающую героя социальную атмосферу и его характер.

При скупой манере повествования деталь приобретает тем большее значение, с исключительной наглядностью раскрывая наиболее существенные черты образа.

Следует отметить примечательную особенность пушкинских характеристик героев, которую условно можно было бы назвать «цитатною». Пушкин любит определять характеры своих героев сравнениями с литературными образцами, уточнять свое отношение к этим героям посредством литературных аналогий.

Вот как характеризуется рассказ старого зрителя о своем горе: «...рассказ, неоднократно прерываемый слезами, которые живописно отирал он своею полою, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева. Слезы сии отчасти возбуждаемы были пуншем, коего вытянул он пять стаканов в продолжение своего повествования...» (VI, 142). Сравнение Вырина с героем баллады Дмитриева «Карикатура» — отставным солдатом, который, возвращаясь со службы на родное пепелище, не нашел уже никого из своих близких и с горя хлебнул зелена-вина, подчеркивает одиночество зрителя, его разбитую жизнь и в то же время напоминает о сентиментальной книжной традиции.

Так, например, характеристика Германна как романтического злодея, данная Томским, запала в воображение Лизаветы Ивановны: «Портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и *благодаря новейшим романам* это, уже пошлое лицо пугало и пленяло ее воображение» (VI, 343, курсив наш. — Н. С.). Пушкин, видимо, имел здесь в виду романы Жанена, Е. Сю и некоторых других французских писателей «романтически-ужасной» школы, изображавших таинственных злодеев.

Давая характеристику Марьи Гавриловны в «Метели», Пушкин иронически упоминает, что она «была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена». Тем самым ее чувство показано как поверхностное, наносное, внушенное литературными образцами. Влюбленный в Марью Гавриловну Бурмин в своем объяснении с нею говорит почти что цитатами из «Новой Элоизы» Руссо, как поясняет Пушкин: «Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.-Preux» (VI, 115). Даже второстепенные персонажи нередко характеризуются литературными ассоциациями. Гувернантка Лизы Муромской, англичанка мисс Жаксон — «сорокалетняя чопорная девица, которая белилась и сурмила себе брови, два раза в год перечитывала „Памелу“» (VI, 149). Упоминание о старомодном романе Ричардсона достаточно точно характеризует духовный мир чопорной старой девы.

Эти литературные сопоставления позволяют Пушкину точно и кратко характеризовать своих героев и в то же время иронически

показать условность и «книжность» их чувств и переживаний.

Пушкина отличает умение в будничном, повседневном найти трагическое и прекрасное, раскрыть характер человека и его внутреннюю сущность через обыденные, естественные ее проявления. Его героям чужда какая-либо поза, ходульность, рисовка (за исключением, конечно, тех персонажей, для которых эта рисовка, поза являлись их сущностью). Посредством естественного, психологически пронизательного раскрытия душевных движений своих героев Пушкин передавал внутренние конфликты, не боясь самых острых и неожиданных сюжетных ситуаций.

Исчерпывающе охарактеризовал художественную манеру изображения героев Пушкиным Гоголь, сказав о характерах в «Капитанской дочке»: «Сравнительно с „Капитанской дочкой“ все наши романы и повести кажутся приторной размазней. Чистота и безыскусственность взошли в ней на такую высокую ступень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной. В первый раз выступили истинно русские характеры: простой комендант крепости, капитанша, поручик, сама крепость с единственной пушкой, бестолковщина времени и простое величие простых людей, все — не только самая правда, но еще как бы лучше ее»³⁰.

Это и есть высшее достижение реализма Пушкина, проложившего пути развитию реализма в русской литературе XIX века.

³⁰ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 384.



Глава пятая

СЮЖЕТ И КОМПОЗИЦИЯ

1

Проза Пушкина — сюжетная проза. Характеры и события у него раскрываются в действии, в строгой организованности сюжетной структуры всего произведения. То стремление к ясности, логической и исторической мотивированности явлений действительности, которое заложено в основе отношения Пушкина к миру, нашло выражение и в прозрачной стройности его прозы. Сюжетность пушкинских произведений во многом отличает их от тех принципов русской прозы, которые в дальнейшем были предложены Гоголем, Гончаровым, Толстым. Максимальная насыщенность действием, показ героев в динамике событий, при сжатости объема пушкинских прозаических произведений и лаконизме повествования — особенность именно Пушкина-прозаика, особенность, унаследованная впоследствии Лермонтовым, Тургеневым, Чеховым.

Сюжетность пушкинской прозы основана, однако, не на внешней занимательности, не на авантюрной интриге, свойственных определенным прозаическим жанрам, а на раскрытии характеров.

«Сюжет, — писал Горький, — то есть связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа»¹. Горький указал на идеологическую значимость сюжета и роль его для раскрытия характера. Однако значение сюжета этим не ограничивается. Сюжет художественного произведения имеет глубокий социально-исторический смысл, служит типизации, обобщению явлений действительности. Это горьковское понимание сюжета развивает и автор исследования о сюжете Е. Добин: «Сюжет — целостная связь поступков, событий, судеб и отражает познанные художником зако-

¹ М. Горький. Собрание сочинений в 30 томах, т. 27. М., 1953, стр. 215.

номерности, его взгляд на них»². Таким образом, сюжет — это концепция действительности, результат проникновения художника в сущность окружающей его жизни (или исторических событий), выражение самого понимания этой жизни. «Как и в художественном произведении в целом, в сюжете слиты и объективное отражение закономерностей реальной жизни и взгляд художника на действительность»³.

Сюжет способствует отбору и обобщению художником фактов действительности, уяснению их закономерности, превращению отдельных жизненных ситуаций и фактов в типические явления, помогает раскрытию их сущности. Поэтому сюжетное строение художественного произведения нельзя сводить к схеме, к установлению лишь определенной формы композиции, планировки действия.

Прав В. Шкловский, который подчеркивает познавательное значение сюжета: «Сюжет произведения — не только совокупность действий, а и средство познания действительности, способ раскрытия основного предмета повествования через действия, отношения, сопоставления, связи, противоречия, ему свойственные, через анализ характеров»⁴.

Это определение не только расширяет понятие сюжета, но и указывает на его познавательную, идейную роль, делает сюжет средством определенного идейного воздействия, помогает понять значение сюжета как способа организации всех элементов художественного произведения. Для Пушкина особенно важна эта идейно-организующая роль сюжета, придающая столь стройный и гармонически целеустремленный характер его романам и повестям.

Сюжетное построение романа есть уже результат его идейного замысла, результат осмысления автором действительности. Поэтому разница между авантурным и психологическим романом не только в манере сюжетной организации, а в методе видения мира и отношения к нему, во всей системе воплощения действительности. Именно поэтому жанры редко бывают представлены в своем «чистом» виде. Элементы одного жанра легко могут переходить в другой, создавая новые варианты, новые разновидности жанра.

Достаточно напомнить, что авантурная схема романа одинаково наличествует и в «Жиль Блазе» Лесажа и в «Мертвых душах» Гоголя. Однако функция ее в каждом случае совершенно различна. Если авантурный сюжет в «Жиль Блазе» соединяет бытовые сатирические сценки, то в «Мертвых душах» сюжет отходит на задний план, служит рамой для раскрытия типических образов.

Развитие действия, «развертывание» сюжета определяет собой композицию художественного произведения. Конфликт (или конф-

² Е. Д о б и н. Жизненный материал и художественный сюжет. Л., 1956, стр. 119.

³ Там же, стр. 133.

⁴ В. Ш к л о в с к и й. Заметки о прозе русских классиков. М., «Советский писатель», 1953, стр. 13.

ликты), создающий напряжение в развитии событий, столкновения действующих лиц и сложные ситуации в отношениях между ними и образует композиционное построение художественного произведения. В реалистическом искусстве сюжет (даже при внешней условности или фантастичности формы) выражает действительные закономерности реальной жизни. Тот или иной сюжет привлекает внимание писателя постольку, поскольку он отвечает замыслу, находящемуся в центре интересов этого писателя. Сюжет — лишь конкретная реализация этой темы.

Сюжеты у Пушкина неизменно соотнесены с жизнью, рождены действительностью. Крестьянские волнения начала 30-х годов способствовали появлению «Дубровского» и «Капитанской дочки», в которых Пушкин не только использовал фактические материалы, относившиеся к недавнему прошлому, но и поставил проблемы, вызванные острыми социальными конфликтами современности.

В начале 30-х годов вся Россия была возбуждена бунтами в новгородских военных поселениях, волнениями горнозаводских крестьян на Урале, «холерными бунтами», восстаниями крепостных крестьян в Петербургской, Новгородской, Московской и других губерниях, не говоря уже о все учащавшихся случаях побегов крестьян, поджогов ими помещичьих имений, убийства особенно ненавистных и жестоких помещиков. В секретном «Обзрении расположения умов и различных частей государственного управления в 1834 году», составленном жандармским управлением, указывалось: «Год от года распространяется и усиливается между помещичьими крестьянами мысль о вольности. В 1834 г. много было примеров неповиновения крестьян своим помещикам, и почти все таковые случаи происходили... единственно от мысли иметь право на свободу»⁵.

На известие о восстании в военных поселениях Новгородской губернии Пушкин откликнулся в письме к П. А. Вяземскому от 3 августа 1831 г., в котором, рассказывая о подробностях восстания, подчеркивал, что «действовали мужики». «Когда в глазах такие трагедии, — заключал Пушкин, — некогда думать о собачьей комедии нашей литературы» (X, 375). А в дневнике в записи от 26 июля того же года Пушкин, подробно излагая события восстания, отмечал по поводу вмешательства государя в наведение «порядка»: «Россия имеет 12 000 верст в ширину: государь не может явиться везде, где может вспыхнуть мятеж» (VIII, 23). Не будем приводить многочисленные, широко известные факты внимательного отношения Пушкина к вопросу о взаимоотношении крестьян и помещиков, о чем неоднократно писалось в трудах наших историков и литературоведов.

Здесь речь идет еще не о конкретных сюжетах повестей и романов Пушкина, а о тех темах, тех явлениях жизни, которые подсказывали выбор сюжета, находили свое воплощение в тех или иных

⁵ «Крестьянское движение 1827—1869», вып. I, М., Центрархив, 1931, стр. 15.

сюжетных ситуациях. Сюжет не был для Пушкина лишь традиционной схемой, по которой располагался «материал». Жизненная правда сюжетов «Дубровского», «Капитанской дочки» или «Станционного смотрителя» неизменно преодолевает «инерцию» традиционных сюжетных приемов. Поэтому, казалось бы, уже знакомые, закрепившиеся в литературе сюжетные ситуации наполняются новым содержанием, приобретают не книжное, а живое типическое значение.

Следует согласиться с выводом Б. Мейлаха в его книге «Пушкин и его эпоха», подводящим итог разысканиям советских пушкинистов: «В напряженной обстановке 30-х годов у Пушкина возник ряд замыслов, объединенных единой проблемой. Положение русского крестьянства, причины, формы и судьбы крестьянского протеста — таковы темы, которые легли в основу «Истории села Горюхина», «Дубровского», «Истории Пугачева», «Капитанской дочки», «Путешествия из Москвы в Петербург»⁶.

Сюжеты повестей и романов Пушкина зачастую возникают из услышанного или прочитанного им анекдота, бытового случая, ситуации, поразившей его своим драматизмом или необычностью. Таковы сюжеты «Выстрела», «Пиковой дамы» и многих других произведений. Однако дело не в исключительности ситуации, заинтересовавшей Пушкина. Его привлекала типическая ситуация, сюжет, обладавший широким обобщающим значением.

Отбирая из жизни ситуации, сюжеты, имеющие это типическое значение, Пушкин обращался не к развлекательным анекдотам, а к тем случаям, которые давали возможность раскрыть важные явления действительности.

Сюжет «Пиковой дамы» возник из жизни. Дело не только и не столько в том, что Пушкин использовал в нем анекдот, рассказанный ему Загряжской, а в том, что он уловил тот социальный конфликт, то появление нового в жизни, которые и передал в сюжете «Пиковой дамы». Не в меньшей мере связан с жизнью и сюжет «Станционного смотрителя», возникший из глубокого сочувствия писателя «маленькому человеку». Типичность и жизненность этого сюжета, не имевшего прецедента в предшествующей литературной традиции, не подлежит никакому сомнению (отдаленная переключка с «Бедной Лизой» Карамзина лишь оттеняет жизненность пушкинской повести). Сюжет «Гробовщика» также связан с действительностью, навеян конкретными жизненными наблюдениями Пушкина в период холерной эпидемии. Недаром он вспомнил про лавку гробовщика, находившуюся против дома Гончаровых в Москве. Без покоясь о своей невесте, оставшейся с матерью в Москве, Пушкин писал из Болдина: «Как вам не стыдно было оставаться на Никитской во время эпидемии? Так мог поступить ваш сосед Адриан, который обделывает выгодные дела» (X, 313).

⁶ Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха. М., Гослитиздат, 1958, стр. 390.

Традиционные схемы, «бродячие» сюжеты и мотивы наполняются у Пушкина новым жизненным содержанием, приобретая иную функцию (подчас пародийную, как в ряде «Повестей Белкина»).

Сюжет не может быть оторван от действительности, от фактов реальной жизни, от идейного осмысления их писателем, от его мировоззрения. Не следует представлять себе сюжет как некую сумму традиционных мотивов. Такое понимание сюжета, в частности у А. Веселовского, вело к механистической теории миграции сюжетов, отрывало их от идейного замысла произведения. Так, в качестве источника сюжета пушкинской «Барышни-крестьянки» указывалась комедия Мариво «Le jeu l'amour et du hasard» (1730), а для ряда отдельных сюжетных мотивов этой повести — роман В. Скотта «Ламмермурская невеста»⁷. Но ведь само сходство сюжетных ситуаций и мотивов, если оно даже и имеет место, может объясняться близостью жизненных обстоятельств, известной ограниченностью сюжетных положений, если их рассматривать в самом общем, отвлеченном виде. Не приходится уже говорить о различной функции сюжета в произведениях разных жанров и стилей.

Выбор сюжета у Пушкина диктуется отнюдь не литературными ассоциациями, не традиционными ситуациями, а самой жизнью, действительностью, подсказывающей их писателю. Поэтому схоластическим домыслом является попытка американского исследователя Пушкина В. Ледницкого протянуть к сюжетной ситуации «Метели» нить от Пенелопы, ждущей возвращения Одиссея, и рассматривать повесть Пушкина в свете якобы сходных сюжетных мотивов на всем протяжении развития литературы от античности и средних веков до XIX века⁸. Это компаративистское увлечение сопоставлением голых сюжетных ситуаций в сущности ничего не дает исследователю. Алгебраическое сходство отвлеченно взятых сюжетных ситуаций ничего не доказывает. Дело не в этих общих ситуациях, а в том, как именно они раскрыты, какое идейное содержание в них вложено, какие характеры показаны авторами. А сюжетная ситуация «как таковая», сама по себе в искусстве ничего не говорит.

В напряженности и неожиданности сюжетных ситуаций Пушкин обычно острее раскрывает идейный замысел своих произведений, показывает характеры героев в положениях, которые позволяют не прибегать к детальному психологическому анализу.

Малоплодотворными оказались попытки исследователей-формалистов представить композицию, сюжетное строение повестей Пушкина как сочетание отдельных ситуаций, как замкнутую в себе

⁷ См., например, работу Д. П. Якубовича «„Капитанская дочка“ и романы Вальтера Скотта», также основанную на сопоставлении отдельных мотивов.— «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 4—5, М.— Л., 1939.

⁸ Waclaw Lednicki. Pushkin, Mickiewicz, Goette, Turgenew and Sienkiewicz 1956.

закономерность⁹. Композиция — это организация сюжета соответственно идейному замыслу произведения, средство наиболее полного и эффективного его выражения. Поэтому невозможно рассматривать сюжет и композицию в отрыве от идейной направленности произведения. Это не значит, конечно, что следует недоучитывать значения жанровых особенностей, специфической роли, присущей сюжету в романе, повести или короткой новелле.

Повести Пушкина различны по методу своего сюжетного построения. Даже в «Повестях Белкина» Пушкин далек от следования какому-то одному образцу. «Выстрел» и «Станционный смотритель» написаны во многом по-разному, в разной манере, соответствующей их идейной проблематике. Точно так же не менее отличаются друг от друга «Дубровский» и «Капитанская дочка», свидетельствуя о емкости художественного метода Пушкина, о многообразии художественных средств, им применяемых. В то же время общей чертой сюжетного мастерства Пушкина является замечательное умение найти такие сюжетные коллизии, которые наиболее полно выявляют идейный замысел произведения. Острота сюжетных положений в повестях Пушкина способствует проявлению характеров, напряженности конфликтов.

«Композиционные средства, — как отмечал А. Г. Цейтлин, — с помощью которых развертываются... сюжеты, поражают своей необычайной лаконичностью»¹⁰. Пушкин, что уже указывалось, казалось бы, скупо освещает душевный мир своих героев. Он почти не прибегает к лирическим отступлениям и пейзажам. Сюжетно-композиционное мастерство в развитии действия и распределении событий играет главенствующую роль в его произведениях. Это убедительно показал Д. Д. Благой в анализе композиции «Капитанской дочки», придя к выводу, что «одно из важнейших мест» в художественной структуре произведения Пушкина «принадлежит продуманной и стройной, сложной и в то же время в высшей степени простой, композиции романа, строящейся автором не только в замечательном соответствии, но и в тесном взаимодействии с развертыванием сюжета, движением фабулы, развитием характеров, определяемой всеми этими задачами (т. е. «пафосом торжества простых хороших людей». — Н. С.) и вместе с тем помогающей их наиболее полному художественному разрешению»¹¹. Напряженность и в то же время равновесие всех элементов архитектоники новеллы или романа у Пушкина достигались посредством сюжета, определявшего развитие действия, своеобразие ситуаций, в которых проявляются характеры героев произведения.

Если не говорить о «внефабульных» произведениях Пушкина, вроде «Путешествия в Арзрум», то повесть у него обычно тяготеет

⁹ См., например, статью М. Петровского «Композиция повести А. Пушкина „Выстрел“» (сб. «Ars Poetica», т. I, М., 1929).

¹⁰ А. Цейтлин. Мастерство Пушкина. М., 1938, стр. 264.

¹¹ Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., 1955, стр. 265.

к сжатой, сюжетно заостренной форме новеллы. Конечно, повести Пушкина менее всего могут быть отнесены к типу новелл «Декамерона», в которых на первое место выступает сюжетная занимательность, сплетение повторяющихся мотивов.

При всей заостренности, при всех сложных перипетиях сюжеты пушкинских повестей служат выражению правды жизни. Поэтому развитие сюжета подчинено не самодовлеющей занимательности интриги, а жизненной логике событий, хотя нередко и кажущихся необычными. Напомним, что драматическая фабула «Красного и черного» Стендаля или «Госпожи Бовари» Флобера родилась из судебной хроники, из фактов жизни. Так и у Пушкина ситуации, ставшие знакомыми ему непосредственно из жизни или заимствованные из документальных источников, обычно лежат в основе сюжетов его повестей и романов.

Быстрый темп повествования в «Выстреле», резкость и неожиданность сюжетных переходов продиктованы всей романтически необычной ситуацией, раскрывающей характер Сильвио, тогда как хроникальное, замедленное в своем темпе течение событий в «Капитанской дочке» или «Станционном смотрителе» объясняется стремлением Пушкина показать социальную обстановку, характеры героев в их развитии, придать эпическую полноту повествованию.

Пушкин решительно избегает какого-либо стандарта. Композиционное построение каждой повести целиком зависит от жизненных фактов, от характера их трактовки. Сюжет не только определяет последовательность событий, расположение материала, взаимоотношения героев повести, но и отбор наиболее значащих явлений, нахождение закономерностей самой действительности, которые в художественном произведении выражаются в типическом.

Производя отбор материала, выделяя главное в самих фактах жизни, передавая закономерность в развитии событий, писатель тем самым выражает «идею», идейную направленность своего произведения. Так, в «Капитанской дочке» Пушкин из огромного материала, которым он пользовался, работая над «Историей Пугачева», отобрал лишь то, что представлялось ему самым важным, воссоздающим действительность времен крестьянской войны 1772—1774 гг. в том идейном аспекте, который определялся его мировоззрением. Для историзма пушкинского мировоззрения и художественного метода важно то, что и самый сюжет у него вбирает факты различной социальной направленности, показывая события пугачевского восстания в разных ракурсах, в их объективной сущности, хотя и переданные через восприятие рассказчика.

Гельс называл роман современной «буржуазной эпопеей» и видел особенность его внутренней структуры в том, что «...наиболее обычной и наиболее подходящей для романа коллизией является конфликт между поэзией сердца и противостоящей прозой отношений, а также случайностью внешних обстоятельств; этот разлад разрешается либо трагически или комически, либо находит свое

разрешение в том, что, с одной стороны, характеры, противостоящие обычному миропорядку, позволяют признать в нем нечто подлинное и субстанциальное, примиряются с его отношениями и деятельно в них вступают, с другой стороны, сбрасывают с того, что они творят и осуществляют, прозаическую форму и тем самым ставят на место утвердившейся прозы родственную и дружественную красоте и искусству действительность»¹². Это определение в значительной мере приоткрывает и внутреннюю сущность романа XIX века, выражающего коллизию столкновения личности с внешними обстоятельствами.

Если просветительский роман XVIII века это столкновение показывал как нечто внешнее, как проявление различных типичных сторон действительности, которые «воспитывают» человека, определяют его движение в социально-бытовом плане, то роман XIX века сосредоточивается на драматических коллизиях самой личности, возникающих из ее столкновения с «обычным миропорядком». «Адольф» Б. Констана, «Красное и черное» Стендаля, «Шагреневая кожа» и «Утраченные иллюзии» Бальзака в разной степени показывают внутреннее самоопределение личности в ее сложной и трагической борьбе с этим «миропорядком».

Эта коллизия определяет идейную проблематику и сюжетное построение большей части произведений Пушкина — «Выстрела», «Станционного смотрителя», «Пиковой дамы», «Дубровского», хотя и решается им в ином плане, чем западноевропейскими романистами.

Сюжет есть не только композиционное распределение материала, но и выражение внутренней структуры художественного произведения, принцип его построения. Этот принцип непосредственно связан с мировоззрением писателя, с его отношением к действительности. Для Бальзака или Стендаля это отношение диктовалось внутренней двойственностью и противоречивостью их мировоззрения, их решительным отрицанием существующего миропорядка и в то же время трагическим пониманием невозможности его изменения. Окружающий мир воспринимается ими в драматических коллизиях и противоречиях, их излюбленные герои сами полны внутренней двойственности и в результате напряженной борьбы или гибнут, как Жюльен Сорель, или примиряются с установленным порядком (как Люсьен де Рюампре). Этим объясняется напряженность и драматичность сюжетных коллизий романа XIX века, потребность в глубоком раскрытии внутреннего мира человека.

Мировоззрение Пушкина обладает той ясностью и гармоничностью, тем стремлением к объективному (но не объективистскому) познанию сущности социальных явлений, которое придает внутреннюю уравновешенность его произведениям, порождает экономность их сюжетной организации. Самые конфликты и коллизии раскрыва-

¹² Гегель. Сочинения, т. XIV. М., 1958, стр. 273—274.

ются Пушкиным не в их безысходной трагичности, а с пониманием их исторической закономерности, разрешаются в утверждении гуманного идеала того благородного и прекрасного, что есть в человеке. Герои Пушкина в результате столкновений с действительностью, с установившимся миропорядком не только не теряют своей человечности, но и обретают ее в горниле испытаний. Этим определяется и композиция повестей и романов Пушкина, изобилующая острыми сюжетными ситуациями и в то же время строго гармоническая и лаконичная.

2

В основу сюжета пушкинских повестей нередко положен анекдот. Он является тем зерном, из которого вырастает повесть, ее сюжетное построение, ситуации, в которые попадают персонажи. Уже Л. Гроссман отметил, что Пушкину «нужна прежде всего живая, подвижная, текучая и занимательная фабула, увлекательная драматическая интрига, способная сразу захватить читателя и не отпустить его ни на мгновение на протяжении целого рассказа». С особенной полнотой этим требованиям удовлетворял анекдот — «самый малый, но типический вид новеллы, представляющий в фабулистическом смысле образец быстрого, сжатого и занимательного рассказа...»¹³.

Анекдот положен в основу сюжетов «Выстрела», «Метели», «Гробовщика». Анекдот о княгине Голицыной определил фабулу «Пиковой дамы», да и остальные повести Пушкина восходят в той или иной мере к анекдоту. Тем самым Пушкин подчеркивал свое обращение к фактическому материалу, к подлинному случаю и в то же время событию, представляющему в потенции законченную новеллу, содержащую возможность раскрытия характеров. Анекдот является примером, образцом лаконизма, сжатости повествования, дает возможность придать ему максимальную динамичность.

Стремление Пушкина к фактичности событий, его неизменный интерес к жизни в ее обыденном, будничном проявлении отнюдь не уменьшают типического значения его образов. Фактичность у Пушкина не является фактографией, копированием действительности. Будничное, обычное служит лишь оболочкой, формой предметов и явлений большого, исторически значимого содержания, конкретным, реальным выражением сущности человеческих отношений и чувств. С. Шевырев в статье 1841 г. о сочинениях Пушкина отметил основную особенность его прозы: «Всегда на первом плане выступает перед вами простое событие, взятое из жизни, истина верная, действительная, нагая, случайная, живая и яркая; но из-за нее безмолвно, невысказанно и как будто неумышленно выходит истина всеобщая, неизменная, всегда пребывающая в основе жизни человеческой и общественной, истина, которая снимает с действительного со-

¹³ Л. Гроссман. Этюды о Пушкине М.— Пг., 1928, стр. 73, 75.

бытия всю пустую ничтожность его случайности и, придавая ему значение постоянное и высокое, тем возводит его в мир искусства и спасает призвание художника. Пушкин как изобразитель жизни действительной есть также сатирик, но сатирик (если можно так выразиться) объективный, который уходит за свою сатиру и сам своею мыслию воплощается в события, но так, что перед вами раскрывает самое зерно его глубокого значения в жизни»¹⁴. Шевырев верно отметил эту широкую значимость, казалось бы, самых простых, будничных явлений в прозе Пушкина, принцип сюжетного построения его произведений.

Уже в «Повестях Белкина» Пушкин выступает как замечательный мастер сюжета. Сжатая, лаконическая форма новеллы им виртуозно использована. Лаконизм и точность в отборе событий при построении сюжета повестей и романов высоко оценил у Пушкина Проспер Мериме. «Его трезвость, его такт в отборе основного в сюжете, умение жертвовать лишними подробностями были бы оценены в литературе любой страны, но особенно важны эти качества для русского писателя. Пушкин всегда помнил завет Горация: «*Nos amet, hoc spernat promissi carminis auctor*»¹⁵.

Такие повести, как «Выстрел» и «Метель», отмечены сюжетной напряженностью, неожиданностью переходов в развитии действия, сближающими их с романтической школой. Но в отличие от романтиков повести Пушкина всегда соотнесены с жизнью, всегда выражают типические стороны действительности, а неожиданность поворотов в судьбе героев, сложность сюжетного построения лишь заостряют восприятие явлений жизни. Поэтому никак нельзя согласиться с автором книги о «Повестях Белкина» А. Гукасовой, утверждающей, что «„быстрые“ повести Пушкина (все современники Пушкина... отмечали прежде всего *быстроту повествования*) имели, несомненно, много общего с романтическими быстрыми повестями Марлинского, сюжеты которого также строились на неожиданных поворотах, на отсутствии последовательности в ходе повествования, на умолчаниях, на сплетении случайных ситуаций, которыми часто определялся счастливый или несчастный исход событий — развязка повестей»¹⁶. В этой характеристике упомянуты, однако, лишь внешние признаки повестей Пушкина и отсутствует понимание главного: психологической достоверности сюжета, его идейной нагрузки.

Сюжет «Выстрела» о незавершенной дуэли, о выстреле, оставшемся за одним из ее участников, ставит главных действующих лиц повести в очень острые, драматические положения, позволяющие раскрыть характеры, осветить, словно лучом прожектора, их душев-

¹⁴ «Москвитянин», 1841, ч. V, № 9, стр. 262.

¹⁵ «Что отберешь, а что бросишь, обещанный труд создавая». Проспер Мериме. Статьи о русских писателях. М., Гослитиздат, 1958, стр. 38.

¹⁶ А. Г. Гукасова. «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М., 1949, стр. 98.

ное состояние. Пушкин не дает описаний, очень скупо говорит о психологических переживаниях своих героев, показывая их в действии, в тех неожиданно резких драматических ситуациях, которые создаются сюжетом, определяют столкновения героев. Краткость, лаконизм повествования еще более усиливает напряженность сюжетных ситуаций.

Пушкин откидывает все лишнее, второстепенное, не служащее развитию действия, сосредоточивая внимание на узловых, решающих ситуациях. Он ставит перед собою задачу показать гордый, свободолюбивый характер Сильвио, его великодушие и широту натуры, сложное и противоречивое сочетание в нем благородных и человеческих качеств с мстительным упорством, жаждой возмездия.

Едва ли можно согласиться с Д. Д. Благим, который считает, что история столкновения Сильвио с графом сама по себе «достаточно незначительна и мелка»¹⁷. Она «незначительна» лишь в ее внешнем аспекте: на самом же деле в этом столкновении раскрывается сильный, противоречивый характер Сильвио.

В повести Пушкина победителем на дуэли выходит Сильвио, но дуэль между ним и графом не просто острый сюжетный эпизод. Ведь за дуэлью, основанной на узком кодексе светских понятий о чести, стоит другая «дуэль» — моральная, победа в которой достигается Сильвио через преодоление слепого чувства мести за нанесенное оскорбление. Эту гуманную идею, это внутреннее содержание характера Сильвио и хотел передать Пушкин в новелле, и соответственно с этим замыслом организовал ее сюжетную композицию.

Неожиданные романтические переходы сюжета служат наиболее полному раскрытию характера, внутренней сущности Сильвио. Сильвио — сложный, противоречивый характер, но эта сложность передана не в авторском анализе его психологии, а в остро и стремительно развивающемся сюжете. Авторскими ремарками характер Сильвио лишь скупо и бегло намечен: «Один только человек принадлежал нашему обществу, не будучи военным. Ему было около тридцати пяти лет, и мы за то почитали его стариком. Опытность давала ему перед нами многие преимущества; к тому же его обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык имели сильное влияние на молодые наши умы» (VI, 85). Это лишь общая характеристика, экспозиция рассказа. Рассказчик — профессиональный военный «подполковник И. Л. П.» — сам не способен понять характера Сильвио: он передает лишь известные ему факты, предоставляя читателю самому сделать выводы.

Пушкинская новелла распадается на три симметричных рассказа-эпизода. Первая часть новеллы — рассказ подполковника И. Л. П. о его знакомстве с Сильвио, где содержится экспозиция всей повести, сообщаются основные сведения об ее герое. Сильвио в глазах рассказчика выступает как загадочный романтический ге-

¹⁷ Д. Благий. Мастерство Пушкина, стр. 238.

рой, поражающий своей таинственностью. Далее следует рассказ самого Сильвио о поединке с графом, объясняющий непонятное поведение Сильвио. В этой части Сильвио выступает как холодный, расчетливый мститель. Он откладывает свой выстрел, так как его противник и оскорбитель не дорожит жизнью: «Его равнодушие взбесило меня. Что пользы, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит?» (VI, 93). Третья часть новеллы построена как параллель второй. Только события, происшедшие через несколько лет, рассказаны теперь не Сильвио, а его противником, графом.

Параллелизм композиции здесь еще сильнее подчеркивает внутренний контраст, противоположность двух дуэлей. Все предшествовавшее повествование убеждает читателя в непоколебимой решимости Сильвио отомстить, в безошибочной точности его стрельбы, развитой непрерывными упражнениями. При посещении дома богатого соседа-помещика рассказчик обращает внимание на картину — швейцарский пейзаж, простреленный двумя пулями, всаженными одна в другую. Эта деталь играет первостепенную роль в дальнейшем повествовании. Продолжение дуэли Сильвио с графом решительно меняет наше представление о Сильвио, переставляет все идейные акценты повествования. До этого момента все строилось так, чтобы показать неотвратимость мести Сильвио, его упорство и ожесточенность. Тем неожиданней и резче ощущается отказ Сильвио от мести, его великодушие к противнику, ненависть к которому в течение многих лет руководила им. Сильвио отказался совершить убийство, он дал урок графу, одержал над ним моральную победу.

В пушкинской новелле неразрывно слиты романтическое и реалистическое начала. В отличие от повестей романтиков, в частности виднейшего представителя русской романтической прозы тех лет — А. Бестужева-Марлинского, Пушкин, создавая необычные, острые сюжетные положения, рисует облик своего героя, сохраняя скупую ясность и простоту стиля, избегая внешних эффектов и эмоционально-патетического стиля.

Сюжетные ситуации у Пушкина при всей их необычности строго мотивированы, точно определяются характером героя. В повестях Пушкина почти отсутствуют лирические отступления, нет места авторскому голосу, он передает события такими, какими их видит рассказчик, преломленными через его культурное сознание, через его восприятие. В этом точном соответствии характера и содержания рассказа с обликом рассказчика, с его психологией — реализм Пушкина, преодоление им романтической субъективности.

Д. Д. Благой, анализируя «Выстрел», показал композиционное значение повторных деталей, «симметричность» сюжетного построения. Приводя в пример симметричное построение двух встреч Сильвио и графа, Д. Благой отмечает: «Как видим, и там и здесь не только фигурируют, но и тонко психологически «обыгрываются» две повторяющиеся детали — «простреленная фуражка» и «череш-

невые косточки». Само описание двух встреч совпадает почти во всех подробностях: брошенный жребий, выпавшее графу право стрелять первому, его выстрел, его промах». Отметив эту строгую продуманность композиционного построения новеллы у Пушкина, важную роль в нем повторяющихся деталей (можно напомнить и композиционную повторность и стройность развития сюжетного действия в «Метели», в «Пиковой даме»), исследователь приходит к выводу о «гармоничности», симметрии композиции у Пушкина: «...эта симметрия построения не только удовлетворяет эстетическому чувству соразмерности, сообщает повести замечательную архитектурную стройность... способствует ...глубокому раскрытию характера героев»¹⁸. Мне представляется, что самое огождественные «повторности», симметрии композиции с «гармоническим» началом, делаемое Д. Благим, упрощает вопрос. «Гармония» у Пушкина неизменно сочетается с драматизмом, с конфликтом. «Симметрия» служит очень часто средством оттенить, подчеркнуть эту драматическую контрастность сюжетного развития, остроту конфликта. «Повторные» сцены в «Выстреле» контрастны: в первой из них граф равнодушен к опасности, а Сильвио одержим жадной мести, а во второй сцене граф дорожит жизнью, а Сильвио великодушен. Внутренний драматизм сюжетного построения не менее ощутим и в «Пиковой даме» и в «Капитанской дочке», когда столкновения событий и героев создают постоянное чередование: светские развлечения сменяются напряженными сценами карточной игры в «Пиковой даме», а мирная, семейная жизнь в «Капитанской дочке» — сценами народного гнева.

«Выстрел» и «Метель» поражают точной целеустремленностью композиции, предельной сжатостью повествования, развивающегося с необычайной стремительностью. Неожиданные повороты сюжета, являются, однако, не только средством достижения занимательности фабулы, но и раскрытия характеров, с наибольшей ясностью выступающих в условиях резких необычных коллизий.

«Метель» рядом критиков и исследователей рассматривалась как литературная пародия на романтический жанр. А. С. Искоз (Долинин) считал, что «Метель» является «милой шуткой», «изящной пародией»¹⁹. С другой стороны, делались попытки прочесть эту повесть в символическом ключе, как это сделал, например, М. Гершензон, увидевший в пушкинской повести мистическое изображение жизни человека: «Жизнь — метель, снежная буря, заматающая перед путником дороги, сбивающая его с пути: такова жизнь всякого человека»²⁰. В. В. Гиппиус определял содержание «Метели» как «литературно-полемическое» и находил в ней «прямое пародирование авантюрных сюжетов, авантюрного «стечения

¹⁸ Д. Б л а г о й. Мастерство Пушкина, стр. 231, 241.

¹⁹ А. С. П у ш к и н. Полное собрание сочинений в 16 томах, т. IV, стр. 194.

²⁰ М. Г е р ш е н з о н. Мудрость Пушкина. М., 1919, стр. 133.

случайностей», немотивированного и неправдоподобного»²¹. А. Гукасова склонна истолковать «Метель» как повесть «о бедном, несчастном армейском прапорщике Владимире», видя в ней, «тоску по былым, неосуществленным мечтаниям и надеждам» (?)²².

Уже самая противоречивость всех этих истолкований свидетельствует о том, что пушкинская повесть не однопланна, не может быть сведена ни к одному из них. Пушкин-художник и здесь при всей внешней простоте и прозрачности своей прозы глубок и многопланен. Его герои, казалось бы, разыгрывают в жизни некий литературный сюжет, напоминающий необычайные происшествия в романах Вальтера Скотта. Эта литературность, даже нарочитость сюжетной интриги, воспринимается не как дань литературным образцам, а как глубокое осмысление сюжета, как проверка его жизнью. Случайность судьбы, метель, нарушает мирное и привычное течение жизни поместного общества, уже сложившиеся планы героев. Метель не только привела к тому, что наивная, чувствительная провинциальная барышня Марья Гавриловна обвенчалась не со своим женихом, а со случайным проезжим, гусаром Бурминым, но эта игра случая показала непрочность и неблагоприятие всего привычного уклада.

В результате судьбы трех человек: Марьи Гавриловны, Владимира и Бурмина, не только неожиданно и необычно переплелись, но и обнажилась вся эфемерность спокойного существования провинциального поместного мирка, искусственность и несостоятельность его моральных устоев и сентиментальных книжных иллюзий. Отсюда и известная ироничность, даже «пародийность» сюжета повести, но она направлена не столько против литературных образцов, сколько раскрывает столкновение между литературой и жизнью. Пушкин иронизирует над наивно-мечтательной Марьей Гавриловной, пытавшейся устроить свою жизнь по программе чувствительных романов.

Пожалуй, наиболее литературно-традиционная и в то же время полемическая повесть из «Повестей Белкина» — «Барышня-крестьянка». Исследователями приводился обширный список названий произведений всех веков и народов, в которых предвосхищен якобы был сюжет пушкинской повести. Здесь и «Ромео и Джульетта» Шекспира, и комедии Мариво «Пора любви и случая» и Вольтера «Право сеньора», и романы В. Скотта, А. Лафонтена и В. Ирвинга. Уже самый этот перечень показывает, что дело не в «заимствовании» Пушкиным готового сюжета, а в наличии каких-то очень общих сюжетных мотивов, совершенно не определяющих характер повести. «В «Барышне-крестьянке», — отмечала Н. Любович, — своеобразно переплетаются пародии на две романические темы: любви дворя-

²¹ В. Гиппиус. «Повести Белкина». «Литературный критик», 1937, № 2, стр. 47.

²² А. Г. Гукасова. «Повести Белкина» А. С. Пушкина, стр. 35.

нина к крестьянке или к какой-либо иной представительнице «низкого сословия», с одной стороны, и любви представителей враждующих родов, с другой»²³.

Самая традиционность сюжета о двух влюбленных, разлученных ссорой родителей, иронически использована Пушкиным, который по этой традиционной канве вышил новый реалистически гочный узор. Наивный сюжет с переодеванием, со знакомыми комическими ситуациями становится у Пушкина своеобразной рамой для очень конкретного описания социальной среды, типических образов помещиков: англомана-аристократа Муромского и предприимчивого и расчетливого помещика Берестова, уже уловившего новые, буржуазные веяния.

Схема традиционного сюжета переносится в русскую действительность, осмыслиется в пародийном плане, но в то же время самая действительность, стоящая за этой схемой, дается реалистически. Герои Пушкина выступают в ролях, подсказанных литературной традицией, но сами они — точно очерченные характеры, отражающие типические черты действительности.

Сюжетной схеме Пушкин противопоставил действительность, традиционным ситуациям — их жизненную реальность.

Для романтической повести 20—30-х годов особенно характерна сюжетная напряженность, сложность и неожиданность сюжетных ситуаций, резко контрастная композиция. Повести Нодье, В. Ирвинга, Гофмана, при всем их различии, наполнены множеством необычайных, трагических происшествий, неожиданных сюжетных поворотов, резких контрастов. Но мир для романтиков представляется хаотическим нагромождением случайностей, лишенным закономерностей, иррациональным. Сущность предметов раскрывалась в их исключительных, необычных проявлениях. Случай становился выражением того миропорядка, который основан был на недоступном разуму сплетении таинственных, непостижимых сил.

Пользуясь принципами романтической поэтики, Пушкин подчиняет их реалистическому заданию, показывая торжество жизненной правды над условностью сюжетных ситуаций. Современники не поняли и не смогли оценить реализма пушкинских повестей. Их «простота», лаконизм, точность характеристик были непривычны. шли вразрез с укоренившимся представлением о самом характере повести, сложившимся под влиянием романтической эстетики. Так, Н. Полевой решительно противопоставил пушкинским повестям романтические повести модного тогда американского новеллиста Вашингтона Ирвинга. Отрицательно, но в то же время метко определив особенности пушкинской прозы, Н. Полевой считал, что не Пушкин, а Ирвинг показал пример «безыскусственного искусства». В таких же пушкинских повестях, как «Выстрел», «Метель» и «Барышня-крестьянка» «нет даже никакой вероятности, ни поэтиче-

²³ «Новый мир», 1937, № 2, стр. 226.

ской, ни романтической. Это фарсы, затянутые в корсет простоты без всякого милосердия»²⁴. Н. Полевой не понял своеобразия и реалистической направленности «Повестей Белкина». Сочетание сюжетной напряженности со стилистической «простотой» ему казалось лишь «корсетом», искусственным, нарочитым приемом, тогда как романтические повести Ирвинга при всей их фантастике и условности для него — образец.

«Повести Белкина» писались Пушкиным одновременно с появлением в печати таких новелл Мериме, как «Этрусская ваза», «Партия в триктрак». Первая книга новелл Мериме «Мозаика» вышла в 1832 г. У нас нет данных о знакомстве Пушкина с ранними новеллами Мериме в период написания «Повестей Белкина». Поэтому тем более разительна близость их художественной манеры. Объясняется это близостью исходных позиций, общностью традиций.

Для новелл Мериме характерны неожиданные финалы, острые повороты сюжета, лаконизм повествования. Все это сближает с ним Пушкина: далеко не случайно их взаимное тяготение друг к другу. Такие новеллы Мериме, как «Партия в триктрак», «Двойная ошибка», «Этрусская ваза», дают тонкое раскрытие характеров. Но Мериме не написал ничего похожего на «Станционного зрителя»: он был далек от проблемы демократического гуманизма, тогда как уже в «Повестях Белкина» Пушкин поставил целью дать не только психологические зарисовки, но и показать широкий круг социальных проблем.

Сюжет в «Повестях Белкина» большей частью замкнут в кругу семейных или личных отношений. Это придает пушкинским повестям известную «камерность», ограничивает их социальное звучание. Особое место занимает «Станционный зритель», в котором сюжет приобретает социальную обобщенность и значимость. Эта повесть своей идейной глубиной, силой реализма во многом выходит за рамки изящной литературно-отточенной сюжетной композиции остальных новелл.

В «Станционном зрителе» Пушкин отходит от сюжетной манеры новеллы-анекдота, с максимальной заостренностью и неожиданностью ситуаций в развитии фабулы, которая характерна для остальных повестей. В основе «Станционного зрителя» не анекдот, к которому тянутся все нити сюжета, а история простой человеческой жизни, не избилующая сколько-нибудь занимательными происшествиями. Лишь потеря любимой дочери, увезенной проезжим гусаром, которая ломает всю жизнь станционного зрителя, выделяет его из множества таких же обыкновенных, ничем не замечательных людей. Все построение повести и служит раскрытию этой драмы простого человека, типичности его безрадостной судьбы.

Повесть делится на отдельные эпизоды, между которыми про-

²⁴ «Московский телеграф», 1831, ч. 42, № 22, стр. 255.

ходит несколько лет. Контрастность этих эпизодов придает особый драматизм сюжету. Пушкин пользуется здесь тем художественным средством, которое впоследствии будет с таким блеском развито Толстым, Чеховым — лирическим подтекстом. В сюжетном развитии имеется ряд пробелов, недосказанностей, которые и восполняет этот внутренний подтекст.

Повесть начинается рассказом титулярного советника А. Г. Н. о его приезде на станцию и знакомстве со станционным смотрителем. Эта картина первого посещения Вырина дана в жизнерадостном освещении: горшки с бальзамом, кровать с пестрой занавеской, сам смотритель — «человек лет пятидесяти, свежий и бодрый», кокетливая Дуня, принесшая кипящий самовар. Все это признаки довольства, домашнего уюта. Рассказчик с большой теплотой вспоминает дружную сердечную беседу со смотрителем и его дочкой. С присущей Пушкину краткостью и точностью в повествование введены детали, содержащие глубокий смысл. Здесь и упоминание о «длинном зеленом сюртуке» смотрителя «с тремя медалями на полинялых лентах», свидетельствующих о том, что смотритель прошел долгую солдатскую службу, участвовал, вероятно, и в турецкой и в отечественной войнах и, выйдя в отставку и похоронив жену, зажил на покое со своей дочкой. В повествовании подчеркнуто, что красавица Дуня составляла гордость и утешение отца: «Красота ее меня поразила», — сообщает рассказчик, упоминая, что смотритель говорит о дочери «с видом довольного самолюбия» (VI, 132). Все эти, казалось бы, вскользь отмеченные детали имеют большое значение и для дальнейшего развития сюжета и для раскрытия характеров персонажей. В первой части повести все дышит спокойствием, уютом, довольством и счастьем.

Тем острее контраст между этой и следующей за ней сценой, которую застал рассказчик через несколько лет. Пушкин не сразу объясняет, что произошло, а рисует картину упадка, запустения в доме смотрителя: «...стол и кровать стояли на прежних местах; но на окнах уже не было цветов, и все кругом показывало ветхость и небрежение» (VI, 133—134). Эти подробности заставляют припомнить начало повести, составляют резкий контраст по отношению к той атмосфере уюта и довольства, которая там изображена. Симметрия образов здесь придает им обобщающее начало, подчеркивает значение происшедшей перемены.

Вторая часть повести — рассказ о событиях, происшедших за те три-четыре года, которые случились со времени первого посещения рассказчиком домика станционного смотрителя, — ведется от лица самого Самсона Вырина. Рассказчику принадлежит только описание комнаты, обрамление этого рассказа. История похищения Дуни и заключения Вырина приобретает особенно драматический и трогательный характер в передаче смотрителя.

Наконец, третья, заключительная картина: последнее посещение рассказчиком села П., в котором находилась почтовая станция.

Здесь читатель подготавливается грустным, осенним пейзажем с серенькими тучами и холодным ветром к печальному финалу. Станция уже уничтожена. Путешественник узнает о смерти старого зрителя, идет на его могилу. Этот горький конец уже был намечен упоминанием о слезе зрителя, возбужденного пуншем, «коего вытянул он пять стаканов в продолжение своего повествования». О судьбе станционного зрителя рассказывает оборванный мальчишка, не раз выдавший его возвращающимся из кабака и водивший на могилу старого зрителя «расстроенную барыню», как догадывается читатель, его дочь Дуню. Подобная композиция повести позволяет Пушкину создать объективную картину жизни. Соединяясь вместе, отдельные рассказы образуют завершенную и цельную историю.

Важное место в повести занимает описание лубочных картинок, изображающих библейскую историю о блудном сыне. Эти картинки прежде всего привлекли внимание рассказчика в «смирненной обители» станционного зрителя. Они приобретают символическое значение, как бы предваряя дальнейшее содержание повести, подчеркивая ее внутренний смысл, как указал в свое время М. Гершензон²⁵. Но история «блудного сына» оканчивается его возвращением, радостной встречей, закланием упитанного тельца. История дочери, покинувшей своего отца, завершается совершенно иначе — гибелью старого зрителя. Благополучное завершение истории блудного сына тем острее подчеркивает неблагополучие окончания пушкинской повести и в то же время с самого начала намечает ее внутреннюю тему, утаенный подтекст. Пушкин считает необходимым еще раз подчеркнуть значение этой библейской притчи упоминанием об этих картинках во второй части рассказа («я тотчас узнал картинки, изображающие историю блудного сына», VI, 133).

Мы видим, как совершенна архитектура пушкинской повести, как точно она выражает его замысел, как экономно развивается сюжет, устраняя все лишнее, и в то же время, какое огромное значение приобретает каждая деталь, каждая подробность, раскрывающие внутреннюю тему повести, ее «подтекст».

Сюжет «Станционного зрителя» развивается в медленном темпе, без сложных перипетий, центр тяжести переносится здесь с внешней смены событий на внутренний мир героя, его духовную эволюцию. В центре повести не похищение Дуни Минским, а вызванные им переживания ее отца — станционного зрителя.

3

Своеобразие «Пиковой дамы» — в сюжетной остроте конфликтов и ситуаций, в основе которых лежит необычайный, почти фантастический «анекдот». Белинский, высоко оценивая характеры, изо-

²⁵ М. Гершензон. Мудрость Пушкина, стр. 123—124

браженные в повести, не решился, однако, определить ее жанр: «„Пиковая дама“, — писал Белинский в заключительной статье о Пушкине (1846), — собственно не повесть, а мастерской рассказ. В ней удивительно верно очерчена старая графиня, ее воспитанница, их отношения и сильный, но демонически-эгоистический характер Германа. Собственно, это не повесть, а анекдот: для повести содержание «Пиковой дамы» слишком исключительно и случайно. Но рассказ, повторяем, верх мастерства»²⁶. Мы не можем согласиться с Белинским в той части, где он говорит о жанре «Пиковой дамы». То, что сюжет ее основан на «анекдоте», ни в коей мере не меняет ее идейной значимости и художественного совершенства как повести. Для 30-х годов «Пиковая дама» являлась необычным, новаторским явлением, хотя ее жанр и манера в известной мере были подготовлены такими повестями Пушкина, как «Выстрел», «Гробовщик», «Метель», с их «анекдотической» фабулой, приобретавшей широкое типологическое наполнение. «Анекдот» во всех этих случаях являлся композиционной пружиной, приводившей в действие весь «механизм» повести.

«Пиковую даму» Пушкин сам читал Нащокину и рассказывал ему, что главная завязка повести не вымышлена. Старуха-графиня — это Нат. Петровна Голицына, мать ...московского генерал-губернатора, действительно жившая в Париже в том роде, как описал Пушкин. Внук ее, Голицын, рассказывал Пушкину, что раз он проигрался и пришел к бабке просить денег. Денег она ему не дала, а сказала три карты, назначенные ей в Париже С.-Жерменом. «Попробуй», — сказала бабушка. Внучек поставил карты и отыгрался. Дальнейшее развитие повести все вымышлено. Нащокин заметил Пушкину, что графиня не похожа на Голицыну, но что в ней больше сходства с Н. К. Загряжской, другою старухой. Пушкин согласился с этим замечанием и отвечал, что ему легче было изобразить Голицыну, чем Загряжскую, у которой характер и привычки были сложнее»²⁷. Услышанный Пушкиным анекдот о счастливом выигрыше дал ему сюжетную основу для показа типической картины современного общества.

Пушкин не просто использовал услышанный им анекдот в качестве основного сюжетного мотива своей повести. Он придал ему драматическое продолжение, сделал его лишь эпизодом, хотя и весь

²⁶ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 577.

²⁷ «Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым в 1851—1860 гг.». М., 1925, стр. 46—47. Думается, что в свете этого свидетельства отпадают многочисленные домыслы и уподобления отдельных мотивов повести Пушкина Гофману, Ван-дер-Фельде и др., которые проводились в ряде работ о Пушкине. Сводку литературы о «Пиковой даме» см. в статье Н. О. Лернера в сб. «Рассказы о Пушкине» (Л., 1929), статье Д. П. Якубовича «Литературный фон „Пиковой дамы“» («Литературный современник», 1935, № 1) и В. В. Виноградова «Стиль „Пиковой дамы“» («Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 2, М.—Л., 1936)

ма существенным для развития действия, в широкой и типической картине современной общественной жизни.

«Анекдот» о трех картах в его трагическом (у Пушкина) варианте не только скрепляет различные линии повествования, являясь сюжетной «пружиной» действия, но и становится своего рода символическим выражением «идеи» повести, распада связей старого мира, «роковой» катастрофичности судьбы человека, лишеного опоры в привычных связях, который пытается отдалиться воле случая. Отсюда и самое название повести и символика карточной игры, передающие атмосферу случайности, «рока», неожиданных изменений человеческой судьбы. Этот внутренний лейтмотив повести подчеркнут эпиграфом к ней: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. *Новейшая гадательная книга*».

Внутренний смысл, тема превратностей судьбы, случайности, определяющей жизнь человека в условиях антагонизма общественных отношений, сближающая «Пиковую даму» с «Красным и черным» Стендала, раскрывается в сюжете повести.

Композиция «Пиковой дамы» художественно совершенна и глубоко продумана. При всем лаконизме, при всей скупости авторских характеристик и психологического анализа персонажи повести предстают перед читателем в их сложном индивидуальном изображении. В центре повести — образ Германна с его трагической судьбой, показанный в острых и неожиданных перипетиях сюжета. От романтической новеллы в «Пиковую даму» перешла напряженность сюжетного развития, неожиданность переходов и ситуаций. Самая тайна трех карт, свидание Германна с графиней и в особенности фантастическое появление призрака графини — все это, казалось бы, характерные аксессуары романтической поэтики. Однако эти события мотивированы у Пушкина социально-бытовой обстановкой, психологией и характерами действующих лиц.

Построение «Пиковой дамы» может служить примером предельной экономии и целеустремленности сюжетных линий и мотивов. Развитие действия в повести Пушкина строго подчинено как идейному замыслу, так и психологической коллизии. События стремительно нарастают, напряженность и драматизм ситуаций создают тревожную атмосферу, несущую предчувствие близящейся катастрофы. Каждый эпизод, каждая новая ситуация подготавливают трагическую развязку, замыкают круг событий, в котором движется герой повести. Начиная от первого упоминания на вечере у Нарумова о тайне трех карт, которое запало в воображение Германна, каждая новая сюжетная ситуация с логической неумолимостью ставит его перед необходимостью действия. Знакомство с Лизаветой Ивановной, позволившее Германну проникнуть в дом графини, сцена в ее спальне, смерть графини, обморок Германна на ее похоронах, троекратная игра в карты у Чекалинского и трагический проигрыш — все это с нарастающим напряжением следует друг за другом, вызывает душевную взвинченность Германна. Сами собы-

тия происходят в очень короткий промежуток времени на протяжении, примерно, двух недель. После вечера у Нарумова на следующий день состоялся разговор между графиней и Томским, в котором упомянут Германн, желающий познакомиться со старой графиней. Еще через день он уже появляется перед домом графини и заводит знакомство с Лизаветой Ивановной. Через три дня после первого письма Германна Лизавета Ивановна назначает ему свидание. Этот приход его завершается смертью графини. Еще через три дня Германн присутствует в церкви на ее похоронах. Пушкин не говорит, сколько прошло времени между смертью графини и появлением Германна у Чекалинского, но, видимо, не более недели. Во всяком случае, стремительность действия сохраняется, предвворя динамику романов Достоевского.

В работе В. В. Виноградова «Стиль „Пиковой дамы“» дан подробный анализ композиции и стилистической структуры пушкинской повести. «Смысловая многопланность литературной композиции,— указывает В. Виноградов,— прежде всего создается смешением стилей и смещением семантических планов в авторском повествовании». В «Пиковой даме» это «семантическое многообразие», по словам Виноградова, «доведено до предела»²⁸. Однако анализ «предметно-смысловых сфер» у Виноградова во многом оторван от «сюжетного движения» повести, сведен в основном к рассмотрению языковых «сфер» и стилей повествования, тогда как самая «система движущихся и пересекающихся плоскостей» разных стилевых «сфер» подчинена идейному замыслу, сюжетному единству и движению.

Повесть начинается со сцены карточной игры у конногвардейца Нарумова. Здесь уже намечены основные линии сюжета, дана завязка событий. Рассказ Томского о своей бабушке-графине, которая проигралась в молодости в Париже и узнала от известного в XVIII веке авантюриста графа Сен-Жермена тайну трех карт, принесших ей выигрыш, является завязкой повести, определяет все дальнейшее развитие ее действия. Анекдот о тайне карт старой графини случайно услышал Германн, страстный игрок в душе, который до этого обуздывал свои страсти и честолюбие. Реплика одного из гостей, обратившего внимание на то, что Германн просиживает ночи с игроками, но сам отроду не брал карт в руки, уже намечает и силу характера Германна и его тайную страсть к игре. Анекдот о трех картах западает в сознание Германна, тайная страсть которого — его стремление к обогащению — получает с этого момента целеустремленность.

С неумолимой силой влечет Германна мысль о трех картах. С ними связаны его надежды на богатство и власть. Во имя этого он готов притвориться влюбленным в Лизавету Ивановну и идти на риск ночного свидания со старой графиней.

²⁸ «Пушкин. Временник...», вып. 2, М.—Л, 1936, стр. 75.

Сюжетное напряжение повести неизменно возрастает. Короткими, скупыми репликами Пушкин намечает основной сюжетный «контрапункт», главную тему, определяющую действие и в то же время сплетающуюся с рядом других сюжетных мотивов: судьбой Лизаветы Ивановны, историей графини.

Мы видим, как постепенно, отдельными штрихами показывает Пушкин возникновение у Германна маниакальной идеи овладения тайной. В первой главе, прослушав анекдот Томского, он пренебрежительно замечает: «Сказка!». Но мысль о тайне графини отныне прочно укоренилась в его сознании. Во второй главе Германн, захваченный мыслями о «трех верных картах», незаметно для себя приходит к дому графини. Ночью ему приснился сон: «...Ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман» (VI, 332). Этот сон свидетельствует, насколько неотвязно и полно овладела им мысль о выигрыше, становится кульминацией в развитии сюжета.

В третьей главе события нарастают. Добившись благосклонности Лизаветы Ивановны, Германн требует свидания и получает указания, как пройти в дом графини. Атмосфера сгущается, сюжет усложняется, драматическое напряжение возрастает. Наибольшего драматизма достигает сцена объяснения Германна со старой графиней. Германн начинает с просьб, с взволнованной исповеди и кончает, угрожая пистолетом. Эта напряженная сцена завершается скупой авторской концовкой, столь характерной для Пушкина: «Графиня не отвечала. Германн увидел, что она умерла» (VI, 341). Здесь нет ни авторского осуждения, ни эмоции. Пушкин констатирует объективный факт.

Германна постигает неудача — все усилия оказались напрасными, старуха унесла свою тайну в могилу, если она действительно знала заветные карты. Пушкин и здесь не погрешил против истины: ведь анекдот, рассказанный Томским, мог быть просто удачной выдумкой или светской сплетней, рисующей взбалмошный характер «Vépus moscovite», ее легкомыслие и власть над мужскими сердцами.

Все дальнейшее объясняется маниакальным состоянием Германна, тяжелой психической травмой, им перенесенной. Но и здесь Пушкин ни на йоту не погрешает против реализма. Каждый сюжетный поворот психологически мотивирован. Четвертая глава содержит объяснение Германна с Лизаветой Ивановной — его первое и последнее свидание с нею, во время которого она понимает, что слугила лишь орудием в его стремлении узнать тайну карт.

Пятая глава посвящена описанию похорон графини и последующему появлению ее в спальне Германна. Это появление отнюдь не мистическое, а объясняется патологическим состоянием Германна. Пушкин и здесь одной деталью подсказывает это истолкование,

подчеркивая все возрастающую психическую неуравновешенность Германна, доводящую его до галлюцинаций. Во время прощания с мертвой графиней в церкви Германну показалось, что покойница «насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом». Германн оступился и «навзничь грянулся об землю». Таким образом, таинственное явление призрака графини, сообщившего Германну тайну трех карт, подготовлено всем его состоянием, объясняется галлюцинацией. Реалистическую мотивировку галлюцинации Германна Пушкин подчеркивает и упоминанием о том, что накануне Германн обедал в уединенном трактире и «против обыкновения своего пил много вина».

Шестая, последняя глава — вершина все усиливающейся напряженности и вместе с тем — разрешение сюжета неожиданной катастрофой. Это сцена игры Германна у Чекалинского. В ней дано логическое завершение сюжетного развития, трагическое разрешение темы случая, судьбы, поставленной на карту. Катастрофа настигает Германна именно тогда, когда он, казалось, достиг своей цели. В состоянии психического транса он «обдернулся», вытащил из колоды по ошибке не ту карту и проиграл. Но дело не в этой роковой случайности. Поражение Германна («Германн сошел с ума», так сообщается в эпилоге) закономерно, так как все его поведение, весь его характер авантюристичны. Маниакальную идею власти и богатства он основывал на случайности выигрыша, на игре судьбы, и сам пал жертвой своей одержимости.

Вопросу композиции «Пиковой дамы» посвящена статья А. Л. Слонимского, содержащая ряд интересных наблюдений. Но автор статьи рассматривает сюжетную организацию повести в отрыве от ее идейного наполнения. Слонимский указывает как основную черту «Пиковой дамы» то обстоятельство, что «до самого конца повести мы колеблемся между фантастическим и реалистическим восприятием»²⁹. С этим нельзя согласиться. Сюжет повести Пушкина раскрывается средствами реалистического повествования. Появление графини является «фантасмагорией» для Германна, но для читателя с самого начала ясна психологическая мотивированность этого «видения».

В своем более позднем анализе «Пиковой дамы» А. Слонимский точнее формулирует особенность композиционного принципа пушкинской повести: «В постоянном колебании между фантастической и реально-психологической мотивировкой, в скрытых реалистических намеках — сказывается пушкинский дух иронии»³⁰. Но и здесь, в сущности, исследователь остается на старых позициях. Ведь, как он и сам отмечает, фантастическое в повести сопро-

²⁹ «Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова». М.—Пг., 1922, стр. 173.

³⁰ А. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., 1959, стр. 524

вождается иронией автора, поэтому нельзя говорить и о «колебании» между фантастикой и реальностью. Ведь именно реальный план повествования и позволяет ощущать фантастику, как иронически осмысленную.

4

В основу сюжета «Дубровского» также положена была подлинная жизненная история, рассказанная Пушкину Нащокиным. Романтические черты в образе Дубровского и сюжетные ситуации, с ним связанные,— не просто дань литературной традиции, а типичное для той эпохи явление. П. Бартенеv записал со слов П. В. Нащокина: «Роман «Дубровский» внушен был Нащокиным. Он рассказывал Пушкину про одного белорусского небогатого дворянина, по фамилии Островский (как и назывался сперва роман), который имел процесс с соседом за землю, был вытеснен из имения и, оставшись с одними крестьянами, стал грабить, сначала подьячих, потом и других. Нащокин видел этого Островского в остроге»³¹. Таким образом, в основу «Дубровского» положен фактический случай, подлинное событие, имевшее большое значение для той эпохи.

В рассказе Нащокина о небогатом помещике, который стал во главе разбойничьей шайки, Пушкина привлекла сюжетная острота конфликта, тем более примечательного, что в нем приняли участие и крепостные крестьяне. Замена имени помещика Островского, фамилия которого назван герой в планах романа, на Дубровского также не случайна. Как указал И. А. Шляпкин, Пушкин, несомненно, был знаком с псковскими преданиями о бунте крестьян помещика Дубровского в 1773 г. Как свидетельствует выписка из «дела» Псковской провинциальной канцелярии, воинская команда, посланная для ареста виновных в одну из деревень Дубровского, встречена была крестьянами, вышедшими из лесу «с топорами и рогатинами» и объявившими, убьют или потопят в озере», причем действуют они так «по наказу Дубровского, который писал, что если кто придет для поимки их, то если поимщиков немного, бить их, а если много, то бежать в лес»³². История с помещиком Дубровским была не только существенна для Пушкина тем, что события происходили неподалеку от Михайловского, но и подчеркивала возможность таких своевольных выступлений помещика и всегдашнюю готовность крепостных крестьян к бунту и расправе над судебными властями.

³¹ «Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартенеvым в 1851—1860 гг.», стр. 27. Достоверность рассказа Нащокина подтверждается и тем, что в планах романа герой назван Островским.

³² «Дела Псковской провинциальной канцелярии», Псков, 1884, стр. 57; И. А. Шляпкин. «Дубровский» Пушкина. В сб. «Пушкин и его современники», вып. XVI, 1913, стр. 106—107; Ю. Г. Оксман. Комментарии. «Полное собрание сочинений А. С. Пушкина», т. VII, М., 1938, стр. 847—848.

Наконец, существенным источником фабулы «Дубровского» явилось подлинное дело Козловского уездного суда от октября 1832 г. «О неправильном владении поручиком Иваном Яковлевым, сыном Муратовым, имением, принадлежащим гвардии подполковнику Семену Петрову, сыну Крюкову, состоящим Тамбовской губернии Козловской округи сельца Новопанском». Копия этого дела была вшита в рукопись первого тома романа с исправлением (не доведенным до конца) фамилий Муратова и Крюкова на Троекурова и Дубровского и включена в роман в качестве текста судебного постановления.

Не романтические сюжетные ситуации разбойничьих романов, как это пытались доказать некоторые исследователи, а точные социальные факты тогдашней действительности явились источником сюжета «Дубровского». Конфликт между самовластным и богатым феодалом-помещиком, самоуправно попирающим закон, и малозначительным дворянством, пытающимся отстаивать свои права, бунтарское выступление крепостных крестьян — вот та широкая социально-политическая основа сюжета «Дубровского», которая восходит к непосредственным фактам жизни.

Сохраняя верность действительности, Пушкин включил в свой роман элементы художественного вымысла, романическую интригу, связавшую воедино судьбы действующих лиц. Пушкин учел здесь прежде всего опыт романов Вальтера Скотта, в которых сюжет, в первую очередь любовная интрига, определяет действие романа, сложные и неожиданные ситуации в расстановке персонажей. Было бы, конечно, упрощением искать сюжетные параллели отдельным мотивам «Дубровского» в романах В. Скотта. Сходство здесь в общем принципе сюжетного построения, объединяющего любовную интригу с картинами социально-исторического содержания, в занимательности фабулы, изобилующей острыми сюжетными ситуациями. Пушкин и здесь верен своему основному сюжетному принципу: показывать героев в действии, в наиболее резких и напряженных положениях, столкновениях и конфликтах.

Белинский увидел в пушкинском романе противоречие между реалистическим и типическим изображением «быта», социальной среды и романтическим обликом главного героя: «...Дубровский, несмотря на все мастерство, которое обнаружил автор в его изображении, все-таки остался лицом мелодраматическим и не возбуждающим к себе участия. Вообще вся эта повесть сильно отзывается мелодрамою. Но в ней есть дивные вещи. Старинный быт русского дворянства в лице Троекурова изображен с ужасающею верностью. Подьячие и судопроизводство того времени тоже принадлежат к блестящим сторонам повести. Превосходно очерчены также и холопы.. Но всего лучше — характер героини, по преимуществу русской женщины»³³.

³³ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 577, 578.

В сюжете «Дубровского» переплетаются две основные линии: ссора старика Дубровского с Троекуровым и история молодого Дубровского, мстящего за своего отца. Отношения Дубровского с Троекуровым показаны во всей их жизненной типичности, реалистической выверенности каждой детали, тогда как похождения Владимира Дубровского принимают романтический характер.

Появление Владимира Дубровского в качестве француза-учителя в доме Троекурова, встреча его с ограбленным им помещиком, неудачная попытка похищения Марьи Кириловны — все это, казалось бы, противоречит реалистической простоте начальных глав романа. Именно в этом критик и видел «мелодраmatизм» Пушкина. Однако, как это обычно для пушкинской прозы, весь стиль, весь метод повествования сохраняет и здесь, в этих, казалось бы, романтически-традиционных ситуациях свою реалистическую конкретность. Пушкин не прибегает и тут к романтической патетике. Подобно тому как в «Выстреле» и «Метели» острые и неожиданные сюжетные ситуации позволяли резче показать характер, психологию героя, так и в «Дубровском» сюжетные коллизии способствуют раскрытию характеров персонажей. Даже в сцене нападения Дубровского с его шайкой на карету князя Вереяского, возвращающегося из церкви после венчания с Марьей Кириловной, Пушкин не впадает в романтическую патетику, сохраняя «бесстрастие» историка-повествователя, давая тонкое психологическое разрешение всей сцены отнюдь не в мелодраматическом направлении.

В «Дубровском» Пушкин во многом следовал композиционным принципам вальтер-скоттовского романа, однако, освобожденного от всякой «готической» таинственности и экзальтированности, от сложности переплетающихся сюжетных линий. Его интересует не романтическая интрига, хотя в «Дубровском» ей и принадлежит весьма значительное место, а тот острый социальный конфликт, который выражен в столкновении Дубровского с Троекуровым. Романтическая интрига в «Дубровском» во многом — дань литературной традиции, тогда как образы старика Дубровского и самодура Троекурова написаны в полную силу пушкинского реализма.

Традиционная сюжетная ситуация, при которой влюбленная пара разделена семейной враждой, Пушкиным использована для создания типической, правдивой картины русской помещичьей жизни, показа острых противоречий, которые раздирали дворянское общество. С особенной резкостью поставлена в «Дубровском» проблема крепостного права, крестьянского бунта, хотя она и не стала сюжетным центром романа, подобно тому как это было в «Капитанской дочке», композиция которой определяется параллельным описанием судеб героев и стихийного восстания народных масс.

В критике неоднократно высказывалось мнение, что образ молодого Дубровского и вся ситуация с возглавленным им крестьянским восстанием были не типичны и что Пушкин, не найдя здесь опоры

в действительности, обратился к традиционным литературным образцам. Это неверно. Как случаи дворянского самоуправления, так и вспышки крестьянских волнений, в особенности поджоги и убийства крестьянами наиболее жестоких и ненавистных помещиков, были довольно частым явлением.

Возможно, что и сам Пушкин почувствовал известную искусственность, недостаточную типичность сюжетного развития линии Дубровского. Завершив роман на сцене прощания его со своей «шайкой», он прибавил в заключение, что Дубровский исчез, возможно, скрылся за границу. В первоначальных планах романа предполагалось подробное изложение дальнейших похождений Дубровского, в частности намечалось его бегство с Марьей Кириловной: «Жена его рождает. Она больна, он везет ее лечиться в Москву. Избрав из шайки надежных людей и распустив остальных, Островский в Москве живет уединенно, форейтор его попадает в буйстве и доносит на Островского (с одним из шайки Островского). Обер-полицейстер» (VI, 770). По другому варианту плана: «Жизнь Марьи Кириловны. Смерть князя Верейского. Вдова. Англичанин. Свидание. Игроки. Полицейстер. Развязка» (VI, 771). Согласно этому плану, Пушкин, видимо, предполагал показать встречу овдовевшей Марьи Кириловны с Дубровским, выдававшим себя за англичанина. Упоминание полицейстера свидетельствует о драматической развязке романа.

Но в сущности «Дубровский» и в том виде, как его закончил Пушкин, представляется полностью завершенным и цельным. Тот социальный конфликт, который положен в его основу,— столкновение Дубровского с Трокуровым — исчерпан, сюжетные линии и перипетии, относящиеся к отношениям молодого Дубровского и Марьи Кириловны, также разрешены ее венчанием с князем Верейским, и дальнейшее продолжение романа грозило явным сужением его социального диапазона.

По сравнению с «Повестями Белкина» «Дубровский» не только охватывает неизмеримо более широкий круг социальных явлений, не только эпически монументальнее, но и впервые в нем появляется изображение народа (если не считать сатирической хроники «Истории села Горюхина»). Пушкин в романе показывает широкий социальный фон, среду, в которой действуют его герои, включает в него как активную силу крестьянство, намечая, хотя и со свойственной ему лапидарностью, ряд крестьянских образов (кузнеца Архипа, старухи-няньки). Сцена народной расправы над судейскими чиновниками, крестьянского бунта — не только одна из наиболее впечатляющих, но и особенно принципиально важна для всей идейной концепции романа. Она составляет подлинную его кульминацию, его композиционный и идейный центр. В этой сцене скрещиваются личные судьбы героев с основным социальным конфликтом эпохи: противоположностью интересов помещиков и крепостного крестьянства.

Романический сюжет служит здесь для того, чтобы резко оттенить и заострить социальный конфликт, определяющий идейное содержание и действие романа. Именно этот конфликт, конкретный жизненный материал и заставил Пушкина пересмотреть первоначально намеченную им сюжетную схему. То, что Пушкин отказался от продолжения романа по составленной заранее программе, — не случайность. Дальнейшее действие предусматривало раскрытие лишь личных судеб Владимира и Маши. В сюжете исчезало главное — тема крестьянского бунта, определявшая во многом содержание первой части романа, фактически завершенного, поскольку эта тема была исчерпана.

И тем не менее в «Дубровском» ощутима известная двойственность художественного метода. Характер главного героя романа дан в романтическом плане, как подчеркнуто индивидуальный, тогда как фигуры старика Дубровского, Троекурова, Верейского показаны как типические. А. Л. Слонимский справедливо считает, что «Дубровский» является крупным шагом вперед после «Повестей Белкина»: «Он имеет некоторую романтическую окраску «разбойничьего» романа, но в то же время дает широкую социальную картину, нарисованную с глубоким реализмом. Все фигуры здесь типичны с социально-бытовой точки зрения»³⁴.

5

Опыт «Дубровского» учтен был Пушкиным при переходе к следующему роману — «Капитанской дочке», в котором он отказался от сложной мелодраматической интриги, свойственной романам Вальтера Скотта. Если в «Дубровском» традиционные сюжетные рудименты ограничивали широкое изображение эпохи, становились препятствием на пути реалистического раскрытия характеров, то в «Капитанской дочке» Пушкин окончательно отказывается от этой дани традиции, принципиально меняет сюжетную композицию романа.

Пушкин считал обязательным для исторического романиста соблюдение исторической истины. Положительно оценивая в письме от 3 ноября 1835 г. к И. Лажечникову его «Ледяной дом», Пушкин в то же время отмечает: «Может быть, в художественном отношении „Ледяной дом“ и выше „Последнего Новика“, но истина историческая в нем не соблюдена, и это со временем, когда дело Волынского будет обнаружено, конечно, повредит вашему созданию...» (X, 555). Для самого Пушкина сюжет романа должен основываться на истинном происшествии, обладать исторической достоверностью. «Капитанская дочка» создавалась вслед за «Историей Пугачева», и писатель широко пользовался в своем художествен-

³⁴ А. С. Пушкин. Повести Белкина. Дубровский. М., 1955, стр. 189. (Послесловие).

ном произведении историческими материалами, документами, устными рассказами и преданиями, почерпнутыми им от очевидцев пугачевского восстания.

В основу сюжета «Капитанской дочки» был положен рассказ, особенно поразивший Пушкина: о дворянине-офицере, перешедшем на сторону Пугачева. Так, уже по окончании романа Пушкин, отвечая цензору П. А. Корсакову, запрашивавшему его о существовании подлинной девицы Мироновой и ее обращения к императрице, писал 25 октября 1836 г.: «Имя девицы Мироновой вымышлено. Роман мой основан на предании, некогда слышанном мною, будто бы один из офицеров, изменивших своему долгу и перешедших в шайки пугачевские, был помилован императрицей по просьбе престарелого отца, кинувшегося ей в ноги. Роман, как изволите видеть, ушел далеко от истины» (X, 599).

«Предание», на которое ссылается здесь Пушкин, несомненно восходит к истории офицера Шванвича, перешедшего на сторону Пугачева под Оренбургом. Шванвич получил при этом чин есаула и как офицер, знающий иностранные языки, был определен в военную коллегия Пугачева переводчиком. В марте 1774 г. после поражения Пугачева под Татищевой Шванвич ушел из Берды и явился с повинной в Оренбург. Рейнсдорп направил его в гренадерский полк, в котором он прежде служил. Вскоре Шванвич был арестован, и после суда ему вынесен был приговор о лишении чинов и дворянства. Шванвич был отправлен в Сибирь, и дальнейшая судьба его неизвестна. Сравнительно мягкий приговор объясняется вмешательством Екатерины в результате ходатайства отца Шванвича непосредственно или через А. Орлова, с которым он был знаком³⁵.

В наброске предисловия к предполагаемому, но неосуществленному изданию «Капитанской дочки» Пушкин вновь подчеркнул фактический характер событий, легших в основу сюжета его романа: «Анекдот, служащий основанием повести, нами издаваемой, известен в Оренбургском краю.

Читателю легко будет распознать нить истинного происшествия, проведенную сквозь вымыслы романтические. А для нас это было бы излишним трудом» (VI, 737).

Таким образом, Пушкин сам засвидетельствовал зависимость своего сюжета от подлинного «происшествия» и «анекдота»³⁶. Его привлек необычный, хотя и неисключительный, случай перехода дворянина и офицера на сторону Пугачева. То, что такие случаи были не единичны, свидетельствуют документы о пугачевском восстании, и в частности упоминания в указах, опубликованных в полном собрании законов.

³⁵ См. Ю. Г. Оксман. «От «Капитанской дочки» Пушкина к «Запискам охотника» Тургенева». Саратов, 1959, стр. 27—35.

³⁶ Пушкин имел в виду «анекдот», послуживший основой для повести «Рассказ моей бабушки» А. Крюкова, напечатанной в «Невском альманахе» на 1832 г.

«Показания некоторых историков,— писал Пушкин в 1834 г.,— утверждавших, что ни один из дворян не был замешан в Пугачевском бунте, совершенно несправедливы. Множество офицеров (по чину своему сделавшихся дворянами) служили в рядах Пугачева, не считая тех, которые из робости пристали к нему...»³⁷.

В первоначальных планах романа Гринева еще не было. Речь шла об офицере Шванвиче, изменившем правительству. Уже сохранение подлинной фамилии — Шванвич свидетельствует, что в основу сюжета положена история молодого Шванвича.

Вот план, датированный 31 января 1833 г.: «Шванвич за буйство послан в гарнизон. Степная крепость. Подступает Пугачев. Шванвич предает ему крепость. Взятие крепости. Шванвич делается сообщником Пугачева. Ведет свое отделение в Нижний. Спасает соседа отца своего. Чика между тем чуть было не повесил старого Шванвича. Шванвич привозит сына в Петербург. Орлов выпрашивает его прощение»³⁸.

В этом плане уже намечена основная сюжетная коллизия будущего романа, однако в нем нет еще ни Гринева, ни семьи капитана Миронова, которые займут центральное место в «Капитанской дочке».

Работа над историей Пугачевского восстания 1772—1774 гг. привела Пушкина к решению особенно важного вопроса, поставленного уже в «Дубровском». Это вопрос о дворянине, отколовшемся от своего класса, ставшем на сторону крестьянской революции. В «Дубровском» герой романа соединяется со своими бывшими крепостными во имя личной мести, он далек по существу от народного движения. В «Капитанской дочке» показана крестьянская война, до основания потрясшая крепостническое государство.

Пушкин далеко не сразу пришел к тому сюжету, который осуществлен в «Капитанской дочке» и позволил ему создать широкое историческое полотно. Первоначальный замысел, родившийся из «анекдота» об офицере, перешедшем на сторону Пугачева, претерпел ряд изменений, прежде чем сюжет окончательно определился. Эти изменения чрезвычайно характерны для идейных поисков Пушкина. В первоначальном замысле Шванвич (впоследствии Швабрин) являлся единственным героем намечавшегося романа и весь сюжет был основан на чисто политическом событии, ограничиваясь поразившим Пушкина фактом перехода офицера на сторону восставших. Следующий вариант плана (октябрь-ноябрь 1833 г.) намечает уже романтическую интригу и многие сюжетные мотивы окончательной редакции «Капитанской дочки», хотя по-прежнему главным героем остается Шванвич:

«Крестьянский бунт. Помещик пристань держит, сын его. Мель. Кабак. Разбойник вожатый. Шванвич старый. Молодой чело-

³⁷ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 томах, т. IX, ч. 1. М., Изд-во АН СССР, стр. 478.

³⁸ Там же, т. VIII, ч. 2, стр. 929.

век едет к соседу, бывшему воеводой. Марья Ал. сосватана за племянника, которого не любит. Молодой Шванвич встречается разбойника вожакого, вступает к Пугачеву. Он предводительствует шайкой. Является к Марье Ал. Спасает семейство и всех. Последняя сцена. Мужики отца его бунтуют, он идет на помощь. Уезжает. Пугачев разбит. Молодой Шванвич взят. Отец едет просить. Орлов. Екатерина. Дидерот. Казнь Пугачева»³⁹.

Мы видим, как Пушкин настойчиво ищет объяснения измены Швабрина, предполагая мотивировать ее любовной историей.

Постепенно замысел романа расширяется: фигура молодого Шванвича становится не только недостаточной, чтобы передать масштабы пугачевского восстания, но и сама по себе оказывается слишком односторонней. Таким образом, чем дальше Пушкин вдумывался в смысл событий крестьянской войны, тем более сложными и противоречивыми они ему представлялись. Измена Шванвича (Швабрина) являлась лишь частным случаем, симптоматичным, но не типическим. Она вызвана не принципиальными, а личными, корыстными соображениями. И Пушкин дополняет свой план введением в роман Гринева, ставшего своего рода летописцем восстания. Гринев также не сразу приобретает черты, свойственные ему в романе, первоначально он выступает под фамилией капитана Башарина, перешедшего в войска Пугачева после взятия им Ильинской крепости, лица исторического, которому Пушкин посвятил несколько строк в «Истории Пугачева».

В романе образ офицера-изменника как бы раздваивается. Это Швабрин (Шванвич), фигура резко отрицательная, интриган, предатель, морально разложившийся человек, думающий сделать карьеру у Пугачева и осуществить свои низкие эгоистические цели. Ему противостоит Петруша Гринев, недалекий, хороший, глубоко порядочный человек, который волею случая попадает в лагерь Пугачева, но, однако, не вступает в ряды мятежников. И, наконец, Пушкин вводит в роман семейство капитана Миронова, скромный героизм которого и беззаветная верность своему долгу — так резко противостоят и предателю Швабрину и «нейтральному» Гриневу⁴⁰.

Существенным звеном в творческой истории «Капитанской дочки» явилось знакомство Пушкина с повестью А. К. (Крюкова) «Рассказ моей бабушки», напечатанной в «Невском альманахе» на 1832 г. Именно из этой повести Пушкин заимствовал историю Маши Мироновой и описание Белогорской крепости. В «Рассказе моей бабушки», как и в «Капитанской дочке», события разворачиваются в заброшенной крепости Оренбургской степи, в которую на службу

³⁹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 томах, т. VIII, ч. 2, стр. 929.

⁴⁰ См. Ю. Г. Оксман. Пушкин в работе над «Историей Пугачева» и повестью «Капитанская дочка». Сб. «От «Капитанской дочки» Пушкина к «Запискам охотника» Тургенева».

приезжает капитан Бравин. Капитанская дочка Настя и Бравин влюбляются друг в друга, но приближение Пугачева к Оренбургу срывает предполагаемую свадьбу. Бравин отзывается в Оренбург, создается ситуация, аналогичная «Капитанской дочке». Капитанская дочка Настя скрывается во время захвата крепости в доме мельничихи, где останавливается предводитель отряда пугачевцев Хлопуша. Во время пира Хлопуша обнаруживает за перегородкой капитанскую дочку, мельничиха выдает ее за свою племянницу, страдающую падучей, и спасает от насилия. После освобождения крепости правительственными войсками капитан Бравин женится на «капитанской дочке». Не только эта сюжетная ситуация, но и даже характер персонажей и ряд конкретных подробностей схожи с «Капитанской дочкой» Пушкина⁴¹. Для Пушкина этот рассказ явился недостающим звеном в замысле его романа, при этом звеном тем более существенным, что оно заключало ситуацию, относящуюся к героине его романа и мотивировало поведение Гринева. В данном случае Пушкин рассматривал «Рассказ моей бабушки» как один из исторических источников, как фактический «анекдот», который он и использовал наряду со своим остальным историческим и мемуарным материалом.

Сюжет «Капитанской дочки» объединяет в художественное единство и старинную дворянскую семью Гриневых, и честных, преданных своему долгу капитана и капитаншу Мироновых, и предателя Швабрина, и представителей восставшего казачества во главе с Пугачевым, не говоря уже о второстепенных героях. Из «анекдота» об офицере, перешедшем на сторону мятежников, выросла социальная эпопея, заключающая широкую историческую панораму событий.

Стихийности и жестокостям крестьянской войны Пушкин противопоставил мирную идиллию патриархальной дворянской жизни, отнюдь при этом не идеализируя представителей самого дворянства. Ни Петруша Гринев, при всех его хороших качествах, ни, естественно, предатель Швабрин — не являются подлинными героями. Ведь Гринев остается в стороне, между двумя лагерями, занятый исключительно своей личной судьбой. Им противопоставлено мужество и самоотверженность скромного капитана Миронова, «вышедшего в офицеры из солдатских детей», и его жены Василисы Егоровны.

Лагерь восставшего казачества и крестьянства представлен прежде всего яркой и могучей фигурой Пугачева. Пушкин так строит сюжет, что Пугачев постепенно становится в центре повествования. Романтическая интрига в «Капитанской дочке» — отношения Гринева и Марьи Ивановны, Гринева и Швабрина — не имеет самодо-

⁴¹ Сопоставление этой повести с «Капитанской дочкой» сделано в статье В. Гуляева «К вопросу об источниках «Капитанской дочки»» («Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 4—5, М.—Л., 1939).

вляющего значения. Она органически входит в «историческую раму», не противореча исторической достоверности, определяет тот «частный сюжет», который скрепляет исторические сцены, цементирует исторический материал.

Продолжая вальтер-скоттовскую традицию, Пушкин, однако, отказывается здесь от мелодраматических эффектов интриги, от перегрузки повести сюжетными перипетиями. Сюжет «Капитанской дочки» развивается с необычайной простотой и естественностью, неторопливым течением хроники событий, в которой переплетаются картины исторической действительности с личными судьбами героев. Если в «Дубровском» любовная коллизия — отношение Владимира Дубровского к Маше Троекуровой — выдвинута на первый план, то в «Капитанской дочке» любовная интрига, хотя и имеет существенное значение для развития действия, однако отодвинута на задний план, заслонена историческими событиями.

Принцип семейной хроники в «Капитанской дочке» сказался как в неторопливости сюжетного развития, так и в объединении действующих лиц на основе их семейных связей. В «Капитанской дочке» архитектура повести точно продумана, необычайно экономна. Проводя Гринева через события огромного исторического значения, Пушкин в то же время сохраняет его личную «линию».

Петруша Гринев не задается большими задачами и целями, он честный, бесхитростный человек, среди треволнений и опасностей войны выручающий милую и добрую Машу Миронову. Но тем значительнее, величественнее по сравнению с ними могучая фигура народного вождя Пугачева, отдающего всего себя делу борьбы. Поэтому не случайно Пушкин показывает Пугачева глазами Гринева, основывая всю композицию повести, сплетение ее сюжетных линий на встречах Гринева с Пугачевым, начиная с первой встречи в степи во время бурана. Заячий тулупчик, отданный Гриневым Пугачеву, не только «предметная» завязка сюжета, но и начало той линии, которая определяет все построение повести. Линия «семейного» сюжета — Гринев и Маша Миронова — противостоит изображению Пугачева и событий крестьянской войны.

6

Своеобразие творческих принципов Пушкина в «Капитанской дочке» особенно наглядно, если сравнить ее с исторической повестью Гоголя «Тарас Бульба», появившейся годом раньше. И Пушкин и Гоголь избрали для своих повестей бурные и драматические эпохи: первый — народного восстания, второй — войны народа за национальную независимость. Но оба они разрешили свою задачу совершенно различными художественными средствами. Гоголь обратился к фольклору, к народной поэзии как основному источнику, выражающему дух и характер народа. Изображение народной борьбы, ее героики приобретает в повести Гоголя эпический характер,

хотя и осуществляется нередко средствами романтической поэтики. Гиперболизм гоголевского стиля, ритмически-орнаментальный строй его фразы, экспрессивность в изображении персонажей сочетаются с патетическим драматизмом основных сюжетных ситуаций.

Иным путем идет Пушкин. Он строго следит за исторической точностью своего повествования, избегает мелодраматических эффектов, романтической патетики стиля. Скупая и лаконичная фраза, сдержанность словесных красок — все это принципиально отлчно от гоголевской живописной манеры. Пушкин здесь сделал новый, весьма значительный шаг на путях реализма.

Неизмеримо его превосходство по отношению к романам М. Загоскина и И. Лажечникова, продолжавшим не реалистические, а романтические тенденции В. Скотта. Историческая обстановка в романах Загоскина и Лажечникова условна, декоративна, романтически эффектна. Сложная интрига, необычайные ситуации, тайны и сентиментально-мелодраматические признания героев — все это глубоко чуждо Пушкину.

Субъективистский романтический подход к прошлому, отступление от истории в угоду политическим или поучительно-нравственным целям приводили таких писателей-романистов, как Загоскин, Лажечников, Полевой, к нарушению исторической правды, к неумеренному введению в романы выдумки и фантазии, таинственного и чудесного.

Пушкин не только отбросил все то ложное, условно-традиционное, что перегружало романы Вальтера Скотта, но и углубил реалистические тенденции его художественного метода. Внешнее сцепление событий, занимательность фабулы Пушкин подчиняет строгой исторической обусловленности, вытекающей из социальных конфликтов, из борьбы разных социальных сил. Его не интересует самодовлеющая занимательность сюжетных ситуаций, сложная расстановка персонажей. Судьбы и чувства людей, подлинная значимость событий на весах истории — вот что стоит в центре романа Пушкина. Поэтому из сюжета устраняются все подробности и эпизоды, загромаждающие основные линии развития действия. Центр тяжести с занимательности интриги переносится на «шекспировское», углубленное изображение характеров. Пушкин сосредоточивает действие романа не столько вокруг его главного героя (Гринева), сколько вокруг тех событий, которые наиболее полно и наглядно выражают сущность исторических процессов, самый характер эпохи, обстоятельства, определяющие судьбы героев. Поэтому при всей относительной сжатости его романа события в нем захватывают большое пространство, являются своего рода исторической хроникой. Архитектоника романа, его идейно-композиционное построение определяется основным противопоставлением картин «войны» и «мира», в обстановке которых протекает жизнь героев.

В «Капитанской дочке» Пушкин переплел судьбы своих героев — рядовых, «маленьких» людей с судьбами исторических лиц —

Пугачева, Екатерины II. Великим достижением пушкинского реализма явилась та естественность, с которой «романический» сюжет входил в «раму историческую». Пушкин сумел так распределить события во времени и пространстве романа, что судьбы его героев правдиво выражают закономерности исторических событий. Семейная хроника в записках Гринева вырастает в правдивую летопись исторических событий могучего разлива крестьянской революции. Развитие сюжета все время предусматривает эту связь событий, показ основных конфликтов эпохи. Реализм Пушкина сказан здесь в том, что сюжет его не оторван от исторической действительности, от фактической стороны событий.

События пугачевского восстания, его стихийный характер, образы Пугачева и его сподвижников — все это тесно связано, переплетается с судьбой Гринева. Повествование от лица Гринева позволяет Пушкину ограничить события пугачевщины лишь теми эпизодами, свидетелем которых являлся рассказчик. Но вместе с тем этот же повествовательный прием дает возможность показать Пугачева и исторические события как бы непосредственно наблюдаемыми, не в «парадном мундире», говоря словами Белинского. а в их конкретной, бытовой обстановке.

Кроме того, такой композиционный принцип позволил показать характер Пугачева глазами человека, враждебного ему по своему социальному положению и служебному долгу. И то невольное признание, то восхищение перед смелостью и умом Пугачева, широтой его натуры, которое сквозит в рассказе Гринева, — делает этот художественный прием особенно идейно оправданным и важным.

Композиция «Капитанской дочки» подчеркивает борьбу двух антагонистических лагерей — дворянского, правительственного и восставшего народа, казачества, крестьянства, угнетенных царизмом народностей (башкир, татар). Однако этим основным историческим конфликтом сюжетное построение повести не исчерпывается. Внутри дворянского лагеря также имеются свои противоречия, различные группы, чем определяется столкновение Гринева и Швабрина, различное отношение к событиям у Гринева и капитана Миронова. Пушкин с добросовестностью историка дифференцирует представителей различных слоев дворянско-крепостнического лагеря — от верного своему воинскому долгу капитана Миронова до изменника Швабрина, принадлежащего к столичной аристократии, патриархальную дворянскую семью Гринева и самого Гринева, пытавшегося остаться нейтральным в жестокой социальной схватке. Пушкин намечает противоречия и в лагере восставшего казачества и крестьянства. Недаром в порыве откровенности Пугачев говорит Гринева «улица моя тесна».

Своеобразие композиционного и сюжетного построения «Капитанской дочки» определяется ведением повествования от лица рассказчика — Гринева. Ведение рассказа от имени Гринева не только

окрашивает все повествование его восприятием фактов, его отношением к событиям, но и определяет сюжетную организацию материала. Ведь рассказчик может сообщить только то, что им самим непосредственно увидено или услышано от других лиц. Поэтому он должен находиться в центре событий, как это и происходит с Гриневым, являющимся их непосредственным участником или свидетелем. Лишь заключительная часть романа, посвященная суду над Гриневым и поездке Марьи Ивановны в Петербург, написана со слов других лиц (отца, Марьи Ивановны), что специально и оговаривается: «Я не был свидетелем всему, о чем остается мне уведомить читателя; но я так часто слышал о том рассказы, что малейшие подробности врезались в мою память и что мне кажется, будто бы я тут же невидимо присутствовал» (VI, 532). Эта оговорка позволяет Пушкину не менять тона и характера дальнейшего изложения событий.

Действие в «Капитанской дочке» развивается неторопливо, без загрузки основной сюжетной линии второстепенными и побочными подробностями. Каждый эпизод, каждая сцена строго и точно расчитаны.

Сюжетная архитектура «Капитанской дочки» исключительно экономна и гармонична. Сравнивая пушкинский роман с романами Вальтера Скотта, являвшимися наиболее популярными образцами этого жанра, следует прежде всего отметить удивительную сжатость, целесообразность сюжетной структуры «Капитанской дочки». Вальтер Скотт прибегает к сложной интриге, к множеству сюжетных перипетий, заставляя своих героев блуждать, как в лабиринте, во все нарастающих событиях, запутывая и усложняя их судьбы. Герои Пушкина также оказываются вовлеченными в водоворот событий, но в отличие от В. Скотта он не заставляет их беспрестанно участвовать во всевозможных приключениях, счастливо избегать опасностей и попадать в новые неожиданные ситуации. Действия и поступки героев Пушкина кажутся сами собой разумеющимися, естественными. Даже необычность и драматическая напряженность положений, в которые попадают Гринев и Маша Миронова, оправданы самим характером исторических событий.

Если мы обратимся к романам В. Скотта, и прежде всего к «Роб-Рою», наиболее близкому по своему сюжету к «Капитанской дочке», то найдем внешнее сходство между похождениями героя романа В. Скотта Фрэнком Осбалдином, повествующим о своих скитаниях и приключениях во время войны Англии с шотландскими горцами, и ситуацией, в которую попадает Гринев. Но дело не только в том, что в романе В. Скотта похождения героя представляются запутанным клубком необычайных, даже таинственных событий, смысл которых становится ясен лишь в самом конце, тогда как сюжетные ситуации в «Капитанской дочке» неизмеримо естественнее, проще. Здесь нет ни борьбы за наследство, ни соперничества, приводящего к многочисленным ловушкам и хитроумным козням,

благодаря которым Фрэнк из-за происков своего двоюродного брата Рашлея попадает в трудные и опасные положения. Повесть Пушкина свободна от этой сюжетной усложненности и условности. В ней на первом плане события, связанные не с личной судьбой героя, а с пугачевским восстанием; личные и семейные обстоятельства жизни Гринева являются лишь следствием тех исторических событий, в водоворот которых он попал.

В работе Д. П. Якубовича «Капитанская дочка» и романы В. Скотта» прослежены аналогии и сюжетные «соприкосновения» пушкинской повести с романами В. Скотта, в частности с «Роб-Роем». «Пушкин,— по словам Д. П. Якубовича,— сохраняет и традиционную интригу — сору между заброшенными в глушь героями. Злонасмешливый Швабрин толкует доброму Гриневу о глупости Маши, как демон-Рашлей Осбалдистону о легкомыслии Дианы. Даже повод к ссоре (насмешки над стихами добродетельного героя) сохранен Пушкиным..»⁴². Д. П. Якубович видит и сходство основной сюжетной ситуации «Капитанской дочки» (герой для спасения любимой девушки попадает в стан врагов) с такими романами В. Скотта, как «Роб-Рой», «Веверлей» и др. Однако сам же Д. П. Якубович, зафиксировав эти сюжетные аналогии, приходит к выводу о полной самостоятельности Пушкина: «Если прочесть «Капитанскую дочку» непосредственно за любым из сюжетно-близких романов Скотта, видишь: многие ситуации аналогичны, многие детали схожи, многое неизбежно напоминает о В. Скотте, но в целом роман, задачи его построения, смысл его, взятых из русской действительности, из нашей истории, образов — другой, принципиально новый, художественно высший»⁴³.

Основная методологическая ошибка исследователей-компаративистов, как уже указывалось, заключается в том, что они сопоставляют общие элементы и ситуации вне их взаимной связи, идейной и художественной роли в произведении. Поэтому вместо конкретных художественных образов и ситуаций возникают некие алгебраические знаки, лишенные конкретного содержания. Романы В. Скотта являлись для Пушкина образцом жанра исторического романа, способствовали нахождению общих принципов, учили сочетанию исторического материала с художественным вымыслом, изображению прошлого «не с чопорностью чувствительных романов», но «современно», «домашним способом», как об этом писал сам Пушкин.

Белинский видел недостаток романов В. Скотта и Купера в отсутствии «внутреннего человека». Этот упрек не может быть отнесен к Пушкину. Гринева и другие персонажи романа показаны в их «внутреннем» состоянии, в психологическом содержании, хотя Пушкин исключительно скуп на изображение душевной жизни своих

⁴² Д. П. Якубович. «Капитанская дочка» и романы В. Скотта. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 4—5, М.—Л., 1939, стр. 179.

⁴³ Там же, стр. 196.

героев, раскрывая ее, прежде всего, во внешних проявлениях в сюжете.

В известной мере предваряя толстовскую эпопею, Пушкин в «Капитанской дочке» сочетает сцены «мира», частной, домашней жизни со сценами «войны», народного восстания. Сцены мирной жизни, домашнего быта семьи Гриневых, а затем семейства Мироновых оттеняют стихийную мощь и неумолимую жестокость событий крестьянской войны. Художественное впечатление необычайно усиливается от того, что повествователь рассказывает и о «малом» и о «великом», о своих домашних делах и бурных происшествиях народного восстания с равным простодушием и простотой. Семейная хроника как бы сама собою расширяется до масштабов исторического повествования.

Домашним уютом, патриархальной простотой нравов веет от страниц рассказа Гринева о своей семье. Здесь и отец Гринева — отставной премьер-майор, ревниво читающий «Придворный календарь», и легкомысленный француз Бопре с погубившей его страстью к прекрасному полу, и варка медового варенья и прочие атрибуты патриархальной жизни провинциальной помещицкой семьи, столь дорогие сердцу рассказчика. Этими картинами мирного довольства, патриархальной идиллии и начинается пушкинская повесть. Ничто еще не предвещает трагических событий, того шквала народного бунта и гнева, который разразится в дальнейшем. Лишь в следующей, второй главе («Вожатый») встреча Гринева в дороге во время метели с каким-то подозрительным мужиком (оказавшимся Пугачевым), упоминание о только что усмиренном бунте казаков и в особенности пророческий сон Гринева, которому пришлось, что он должен поцеловать руку у чернородого мужика, уже предвещают нарастающую тревогу, какое-то смутное беспокойство. В то же время Пушкин как бы невзначай, незаметно для читателя вводит в эту главу деталь, имеющую необычайно важное значение для всего дальнейшего развития сюжета. Заячий тулуп, отданный Гриневым «вожатому», сыграл впоследствии особенно большую роль в отношении Пугачева к Гриневу.

Следующие главы «Крепость», «Поединок», «Любовь» снова продолжают линию мирной жизни, рисуют нарочито будничную, бесхитростную жизнь Белогорской крепости. Тут и старая чугунная пушка, из которой пробовали как-то стрелять в ознаменование именин, и кривой старичок-поручик, помогающий Василисе Егоровне разматывать нитки, и сама капитанша, приказывающая разобрать ссору капрала Прохорова с Устиньей Негулиной за шайку горячей воды в бане. Все это нарочито мирные, будничные дела и подробности, подчеркивающие простоту и патриархальность нравов, тихое, ничем не нарушаемое спокойствие быта обитателей Белогорской крепости. В изображении Пушкина все необычайно прозаично, буднично. Недаром он упоминает, что капитанша Василиса Егоровна «на дела службы смотрела, как на свои хозяйские, и управляла

крепостью так точно, как и своим домком» (VI, 424). Даже такая, казалось бы, романтическая ситуация, как дуэль Гринева со Швабриным, рассказана просто, «неромантично» (чего стоит хотя бы такая деталь: дворовая «девка» Палашка отбирает по приказу капитанши шпаги у дуэлянтов!), картина мирной и будничной жизни сохраняет всю свою непосредственность.

Уже на протяжении этих первых пяти глав все отношения главных персонажей определились, основные сюжетные линии личной судьбы Петруши Гринева, характеры самого Гринева, капитана и капитанши, Швабина, Марьи Ивановны также достаточно полно и определенно показаны. В этом сказалось замечательное мастерство Пушкина.

Пушкин не сделал центром своего романа личность Пугачева, как это сделали бы писатели романтической школы. Он не стремился к эффектным сюжетным ситуациям, передавая обычную, повседневную жизнь в Белогорской крепости и даже в лагере Пугачева в Берде. Пугачев показан не только как грозный предводитель народного мятежа, но и как простой казак, в своей «частной» жизни, в бытовой обстановке.

Несмотря на то что Пугачев не является центральным героем повести, он занимает в ней главенствующее место. Его могучая фигура противостоит остальным персонажам. Пушкин не назвал свой роман ни именем Пугачева, ни именем Гринева, хотя, казалось бы, именно эти герои занимают в нем главное место. Озаглавив роман по самой героине — капитанской дочке, Пушкин тем самым подчеркнул ее роль как положительной героини и в то же время определил самый жанр семейной хроники как сюжетную основу романа. Капитанская дочка далека от исторических событий, но в обстановке взбудораженной и жестокой стихии восстания, в потоке обрушившихся на нее несчастий, она не теряет душевной силы, присутствия духа, нравственного обаяния. Маша Миронова сродни Татьяне Лариной — в ней Пушкин еще раз подтвердил свой идеал скромной, но сильной духом русской женщины.

Вместе с тем, выдвигая на первый план Машу Миронову, писатель выделял и тот внутренний смысл своей повести, который гласил, что в грозных испытаниях исторических бурь, ломающих и уничтожающих благополучие многих тысяч людей, опрокидывающих устоявшиеся формы жизни, высшей ценностью является человек, сохранение в нем той духовной красоты, благородства и гуманности, которые, пройдя сквозь горнило испытаний, в конце концов торжествуют.

Своеобразием сюжетного построения «Капитанской дочки» является то обстоятельство, что в основе ее лежит не конфликт между Гриневым и Швабриным, который занимает в композиции романа второстепенное место, и даже не история любви Гринева к Маше Мироновой (хотя ее именем и назван роман). Конечно, отношения Петруши Гринева и Маши Мироновой играют важную роль в сю-

жете и композиции романа, объединяя и спаивая воедино его события и сцены. Но центр тяжести «Капитанской дочки» — в показе исторической катастрофы, стихии крестьянского восстания, его движущих сил. Линия личных судеб и отношений Петра Гринёва и Маши Мироновой способствует органическому включению этих событий в сюжет романа, оттеняет их грандиозность и масштабность. События исторического значения переплетаются с судьбами простых людей, вернее — в этом сила Пушкина-романиста, — судьбы людей показаны в их зависимости от истории, от тех исторических процессов и катаклизмов, которые определяют поведение отдельного человека. Пушкин преодолел романтическую идеализацию личности, противопоставление личности обществу. Не только Гринёв или капитан Миронов, но и Пугачёв, личность подлинно значительная, показаны Пушкиным как выразители определенных социальных сил.

Новаторство Пушкина заключалось в том, что события частной жизни и события исторические не противостояли друг другу, а органически соединялись. История приобретала «домашний», конкретно-индивидуализированный характер, а события, связанные с частной жизнью героев, «семейная хроника» становились частью истории. Герои действуют не по желанию автора, не на основе каких-либо «романических» пружин, а в силу обстоятельств их жизни.

В «Капитанской дочке» Пушкин достиг вершины своего историзма, показав социальную, историческую обусловленность событий и поведения людей. Его герои не преступают исторической и человеческой правды. Самые неожиданные происшествя, вольными или невольными участниками которых они становятся, не меняют их обычных житейских устремлений, естественности, жизненной правды их поведения. В отличие от своих предшественников Пушкин не романтизирует историю, а показывает, предваряя в этом отношении Л. Толстого, что и в обстановке трагических социальных катаклизмов люди так же любят, живут и умирают, как и обычно.

В «Капитанской дочке» особенно большое значение имеет изображение народных масс, показ тех сил, которые составляли лагерь восставших. В композиции романа эта историческая часть занимает центральное место и в то же время она тесно связана с судьбами героев. Глава VII «Приступ» является кульминационной в романе. В ней с наибольшей силой показана мощь народного восстания. Трагическая гибель капитана Миронова и его жены, обнаруживших свой героизм и верность долгу, противопоставит здесь картине стихийности мятежа, беспощадности народного гнева. Пушкин и здесь избегает романтических преувеличений и тем более мелодраматических эффектов. Страшные, трагические события показаны с суровой простотой, как неприкрашенная летопись истории.

Пушкин рисует торжество Пугачёва, его популярность в народных массах, огромный размах восстания. С эпической простотой показано прощание Ивана Кузмича с дочерью и женой, тщетные по-

пытки маленького гарнизона противостоять многочисленной толпе осаждавших, робость солдат, не поддержавших храброй вылазки коменданта. Пушкин передает и ликование жителей крепости по случаю победы Пугачева: «Нас потащили по улицам; жители выходили из домов с хлебом и солью. Раздавался колокольный звон» (VI, 464). Далее следует потрясающая сцена «суда» и казни.

По сравнению с предшествующим повествованием, в котором события медленно нарастали, в этой главе они разворачиваются с необычайной быстротой, трагической катастрофичностью. Сцена нападения на крепость сменяется сценами прощания, вылазок, плена, «суда» Пугачева, казни коменданта, «помилования» Гринева. Но подобная насыщенность действия кажется вполне естественной и оправданной — это глава о восстании, о событиях стихийно возникших, в водовороте которых столь неожиданно и трагично изменяются человеческие судьбы.

Насыщенность этой главы действием, драматическая напряженность самих событий не нарушают скупой эпической манеры повествования, еще сильнее оттеняющей трагическую сущность этих событий, их стихийную мощь. Захват крепости войском Пугачева, казнь капитана Миронова и его жены, помилование Гринева, неизвестность судьбы Марьи Ивановны — все это противостоит мирным будням Белогорской крепости, которым посвящены предшествующие главы. Пушкин всюду исходит не из внешней занимательности, а из внутренней сущности и значительности явлений, из воздействия на судьбы героев исторических и социальных факторов.

В романах В. Скотта, в «Хронике Карла IX» Мериме, в «Шуанах» Бальзака также показаны подлинные исторические события, восстания и сражения, но они овеяны романтическим ореолом, их участники ведут себя как героические одиночки. Пушкин же показывает поведение своих героев во время грозных событий народного мятежа все в том же спокойном, обыденном плане, без романтического грима, без эффектной героизации.

После кульминационной сцены — взятия Пугачевым Белогорской крепости и казни ее защитников, определившей дальнейшее развитие событий, — следует свидание Гринева с Пугачевым, отъезд Гринева в Оренбург, его пребывание в Оренбурге, розыски Марьи Ивановны, возвращение в лагерь Пугачева в Берде, совместная поездка Гринева и Пугачева в Белогорскую крепость, освобождение Марьи Ивановны из-под власти Швабрина, арест Гринева, суд над ним, поездка Марьи Ивановны в Петербург, ее свидание с императрицей. Как видим, здесь сосредоточилось большое количество событий, темп действия значительно убыстрился.

В повести сильна народная основа. Она прежде всего сказалась в изображении Пугачева, в эпиграфах из народных песен, во включении в самый текст повести народного сказания об орле и вороне, рассказанного Гриневу Пугачевым. Эта народная сказка обобщает

судьбу Пугачева, придает его образу героический, народный ореол, тем самым усиливая эпичность повествования.

Пушкин не отяжеляет своей повести историческими отступлениями, рассказывающими об эпохе. Лишь в шестой главе («Пугачевщина») он вводит краткую характеристику событий, на фоне которых происходит действие «Капитанской дочки»: «Прежде нежели приступлю к описанию странных происшествий, коим я был свидетель, я должен сказать несколько слов о положении, в котором находилась Оренбургская губерния в конце 1773 года» (VI, 446). Требуется особое исследование рассмотрение того, в какой мере и как именно были использованы Пушкиным в его романе материалы, собранные им для «Истории Пугачева» и прежде всего самая «История». Все, что относится к изображению Пугачева и событий пугачевского восстания, полностью базируется на этих материалах.

Сюжет в прозе Пушкина является средством обобщения и типизации действительности. Сохраняя основные особенности своей прозы — краткость, точность и простоту, Пушкин и в сюжетной композиции своих произведений необычайно экономен — в перипетиях сюжета, в нарастании конфликта он передает лишь главное, основное, отказываясь от подробных описаний, отступлений, материалов, не связанных непосредственно с действием.

7

Молодой Толстой записал в дневнике 1 ноября 1853 г.: «Я читал «Капитанскую дочку» и увы! должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара — не слогом, но манерой изложения. Теперь справедливо в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то...»⁴⁴. Дело не в том, что впоследствии Толстой переменит свою критическую оценку пушкинской прозы на ее восторженное признание. В этом суждении очень точно уловлены отличительные признаки пушкинской прозы — ее скупая лаконичность, отсутствие подробных описаний окружающей обстановки или внутренних переживаний героев, усиленное внимание к сюжету, к самому действию. На фоне прозы Гоголя, Гончарова и, наконец, самого Л. Толстого это и производило впечатление известной «оголенности».

Пушкину чужда детальная живопись Гоголя, его метод типических подробностей, показывающих социальную обстановку, внешность самих героев. Не менее далек он и от тщательного психологического анализа, свойственного героям Л. Толстого. В этом отношении его прозу можно скорее всего сравнить с новеллами Мериэ или «Итальянскими хрониками» Стендаля. Но тем важнее драматическое напряжение сюжетного построения пушкинских пове-

⁴⁴ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 46, стр. 188

стей, придающее скучным подробностям особенно большое значение: в драматизме и острых перипетиях сюжетного движения раскрываются характеры героев, внутренний подтекст повести. Роль сюжета в повестях Пушкина тем более значительна, что он избегает авторских характеристик и отступлений, не дает психологического анализа переживаний своих персонажей.

Пушкин обычно сразу вводит читателя в самое действие своих новелл и повестей. Так начинаются почти все «Повести Белкина», сразу же переходя к тем событиям, которые определяют завязку сюжета. Правда, Пушкин нередко предпосылает этой завязке краткую экспозицию, знакомящую читателя с обстановкой и основными героями повести. Такова характеристика Сильвио, с которой начинается «Выстрел», семейства Марьи Гавриловны в «Метели», описание переселения Адриана Прохорова на новую квартиру в «Гробовщике», рассуждение о станционных зрителях в «Станционном смотрителе», история прежних отношений Дубровского и Троекурова в «Дубровском». Эти экспозиционные вступления у Пушкина отличаются максимальной сжатостью, дают лишь самые необходимые сведения, подготавливающие понимание следующих за ними событий, составляющих завязку повести. В «Дубровском» и «Капитанской дочке» экспозиция, повествование о фактах, предшествовавших событиям, составляющим сюжет повести, имеет более развернутый характер, что и естественно, поскольку оба эти произведения — уже не краткие новеллы, а романы с их более пространством и много-событийным сюжетом.

«Пиковая дама» начинается без предварительной экспозиции, непосредственно со сцены карточной игры у конногвардейца Нарумова, сразу же вводящей в действие повести, чем особенно усилена ее сюжетная напряженность. Сведения о Германне и Лизавете Ивановне включаются в самое движение сюжета.

Для пушкинской новеллы особенно характерны неожиданные сюжетно заостренные финалы. Неожиданная концовка создает резкий смысловой акцент, освещает новым светом всю повесть. Великодушный поступок Сильвио в «Выстреле», объяснение Бурмина с Марьей Гавриловной в «Метели», нечаянный приход молодого Берестова к Лизе Муромской в «Барышне-крестьянке», фатальный проигрыш Германа в «Пиковой даме», бегство молодого Дубровского после неудачной попытки похищения Марьи Кириловны — все это наивысшая точка напряжения сюжета, завершающаяся разрешением этого напряжения (положительным или отрицательным).

Все предшествующее развитие сюжета подводит к этому финалу, хотя для читателя он является неожиданным. Сюжетная заостренность пушкинских повестей, разрешение судеб героев через сплетение случайностей во многом восходит к поэтике романтизма. Новеллы Нодье, Гофмана, В. Ирвинга, Мериме чаще всего строятся по этому же принципу, выражающему преклонение романтиков

перед «случаем», их представление о беспомощности человека перед судьбой.

Пушкин реалистически осмыслил эти сюжетные принципы. Действия и поступки его героев всегда находятся в соответствии с окружающей их социальной средой. Поэтому и неожиданные сюжетные финалы у него не фантастичны и иррациональны, а мотивированы, подготовлены всем развитием сюжета, раскрытием характера героя. Сюжетная кульминация, внезапный исход событий лишь острее подчеркивают и выделяют наиболее существенные, определяющие черты характера героя, ставят его в фокусе читательского внимания.

Великодушный поступок Сильвио, проигрыш и сумасшествие Германна, благополучная развязка запутанных романических отношений между Бурминым и Марьей Гавриловной, неудача и бегство Дубровского — не просто прихотливая игра случая, а закономерный результат развития их характеров, обусловленный жизненными обстоятельствами. Резкие перемены в судьбе героев лишь обнажают то, что автор не нашел нужным показать с самого начала.

В «Метели» романтически загадочный сюжет, перепутавший судьбы героев, разрешается, хотя и неожиданно, ко всеобщему удовольствию, превращая романтическую ситуацию в бытовую обыденность. Ведь герои повести: и провинциальная барышня Марья Гавриловна и легкомысленный гусарский офицер Бурмин — отнюдь не романтические герои. Они лишь пытаются им подражать, сыграть их роль, что в силу случайности судьбы им и удается. Неожиданный финал, когда Марья Гавриловна узнает, что Бурмин и есть ее неведомый муж, вновь ставит все вещи на свои места, возвращая героев в их первоначальное состояние, «снимает» романтику их поведения. В шуточно-водевильном плане этот же сюжетный прием с уже откровенной пародийностью и иронией автора применен в «Барышне-крестьянке», где маскарад завершается счастливым исходом.

Иной характер приобретает финал в «Станционном смотрителе». Пушкин здесь умышленно отходит от традиции эффектных концов, исчерпывающе заключающих течение событий. В «Станционном смотрителе» Пушкин оставляет недосказанной судьбу Дуни, которая стала важной барыней, приехала на кладбище в карете, запряженной шестью лошадьми. Ему надо лишь показать, что чувство к отцу не иссякло в Дуне. Повествователь так передает бесхитростный рассказ рыжего мальчика: «И барыня приходила сюда? — спросил я.

— Приходила,— отвечал Ванька;— я смотрел на нее издали. Она легла здесь и лежала долго. А там барыня пошла в село и призвала попа, дала ему денег и поехала, а мне дала пятак серебром — славная барыня!» (VI, 144).

Характерно, что исследователи, писавшие о «Станционном смотрителе», по-разному понимали и оценивали судьбу Дуни. Одни считают, что она несчастлива, так как Минский на ней не женился.

а другие, наоборот, полагают, что дунина судьба — исключение и она вышла замуж за Минского и нашла свое счастье. Но ведь Пушкин не утверждает ни того, ни другого⁴⁵.

Недосказанность судьбы Дуни предоставляет больший простор, большую возможность жизненной правды. Дуня стала богатой барыней, она ездит в карете в шесть лошадей, на могилу отца она приехала с тремя маленькими «барчатами», с кормилицей и черной моськой. Все это свидетельствует о ее благополучии, которое еще острее оттеняет печальную судьбу ее отца. Но мы не знаем, счастлива ли она.

Эта недосказанность судьбы Дуни, отход Пушкина от традиционно-моралистического финала, предоставление читателю возможности досказать конец сообразно его восприятию образа героини, являлось предвестием того нового, что будет отличать русскую реалистическую новеллу XIX века, предвещает ход в будущее — к Чехову. Создавая образы, лишённые моралистической поучительности, подчеркивая сюжетным построением новеллы возможность многопланного истолкования ее содержания, Пушкин создал образец реалистического использования сюжета, новых реалистических возможностей прозы, противопоставленных дидактизму прозы XVIII века и иррационализму романтической повести.

Потому-то столь необычной, новаторской по сравнению с его предшественниками кажется проза Пушкина и в то же время потому она столь близка была Тургеневу и Толстому, Чехову и Бунину, неизменно восхищавшимися ее мастерством и скупой «строгостью». Каждая скупая деталь, каждая реплика персонажа предельно лаконичны и предельно необходимы. Пушкин не признает никакого «орнамента», никакой перегрузки деталями, психологическим анализом, описаниями. По прочтении «Метели» Л. Н. Толстой, восхищенный мастерством Пушкина, сказал: «Главное у него — это простота и сжатость рассказа: никогда ничего лишнего»⁴⁶.

Сложнее обстоит дело с финалом «Пиковой дамы». В сущности сюжет завершается последней сценой игры у Чекалинского, когда Германн «обдергивается» и проигрывает все свое состояние. Это

⁴⁵ М. Гершензон считает Дуню счастливой: «Дуня, бежав с Минским, вышла на путь своего счастья: Минский действительно любит ее и она — его, они венчаются, она счастлива, богата, все пошло как нельзя лучше...» («Мудрость Пушкина», М., 1919, стр. 126). В. Гиппиус, возражая Гершензону, писал: «...то, что в чувствительных повестях было центром, — вопрос о судьбе героини, — едва намечено, известно только, что Дуня не погибла, не метет улицу вместе с голью кабацкою, как подозревал и боялся ее отец. Трое маленьких барчат с кормилицей указывают на ее благополучие; подробностей нет; потому, конечно, что они не нужны. Гершензон досказывал фавулу: «они венчаются» — Пушкин этого не говорит...» («Литературный критик», 1937, № 2, стр. 33). Невозможно согласиться с А. Гукасовой, которая без всяких оснований считает, что Дуня несчастлива и что Пушкин в отличие от счастливого конца притчи о блудном сыне «дает финал подлинно трагичный и для отца и для дочери...» (А. Гукасова. «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М., 1949, стр. 60).

⁴⁶ А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. II. М., 1923, стр. 305.

сцена максимального напряжения, и в то же время она написана необычайно лаконично и скупое, с предельной значимостью каждого штриха, каждой фразы. Но Пушкин все же счел необходимым добавить «заключение», повествующее о судьбах героев, в котором кратко сообщил, что «Германн сошел с ума», Лизавета Ивановна вышла замуж и сама завела себе бедную воспитанницу, а Томский произведен в ротмистры и женился на княжне Полине. Это заключение не только объясняет читателю судьбы героев повести, но и подчеркивает трагичность судьбы Германна на фоне благополучия других действующих лиц повести. Трагический финал истории Германна — его проигрыш — особенно наглядно свидетельствует о неверности, случайности судьбы героя, одержимого лишь одной идеей — разбогатеть. Проигрыш Германна заложен в его характере, в его маниакальной одержимости и в то же время авантюристичности его расчетов.

Финал «Капитанской дочки» типичен для семейного романа-хроники благополучным завершением судьбы самого Петра Андреевича Гринева благодаря хлопотам Марьи Ивановны (эпизод, которым замыкается повесть). Краткий эпилог сообщает о дальнейшем благоденствии Гринева, женившегося, наконец, на Марье Ивановне.

Но Пушкин и в заключительных строках счел нужным упомянуть о судьбе Пугачева, свидетелем казни которого, по семейным преданиям, являлся Гринев: «...Он присутствовал при казни Пугачева, который узнал его в толпе и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу» (VI, 540). Этот, казалось бы, незначительный штрих важен потому, что он свидетельствует о том мужестве, которое проявил во время казни Пугачев, снова вводит в финал тему Пугачева. Тем самым как бы корректируется вынужденно-официальное завершение повести сценой великодушия Екатерины II.

Не будем умножать примеров точной и выразительной композиции пушкинской прозы. В его повестях все сюжетные повороты строго рассчитаны и в то же время не нарочиты, а естественны, мотивированы характерами героев, исторической закономерностью событий, общим замыслом произведения. Он не признает ничего лишнего, никакого нагромождения событий. Скупость подробностей, однако, не означает выдвигания сюжета на первый план, как это имеет место в новеллах Бокаччио или в наше время в новелле О. Генри. Сюжет не становится сам по себе «героем» произведения, он у Пушкина всегда погружен в реальную, типическую среду, мотивирован характерами, психологической индивидуальностью действующих лиц и в то же время необычайно прочно связывает все элементы повести, создает целостность и единство впечатления, способствует раскрытию основного конфликта.

Главное событие новеллы, ее сюжетная кульминация выражает основную «идею» автора и в то же время организует всю компози-

цию, распределение света и тени. Для «Выстрела» — это вторичная дуэль, освещающая новым светом характер Сильвио. В «Гробовщике» — это страшный сон Адриана Прохорова, видящего приход своих «клиентов», в «Метели» — венчание с проезжим офицером (Бурминым), в «Станционном смотрителе» — сцена свидания Вырина с дочерью на квартире Минского.

8

«Сюжетность» прозы Пушкина тесно связана с ее объективностью, с изображением действительности в ее реальных, конкретных связях. Пушкин избегает непосредственного авторского вмешательства. И тем не менее за точной и скупой передачей событий, изображением, казалось бы, чисто внешних отношений между действующими лицами писатель дает глубокое освещение этих отношений.

Одним из таких способов раскрытия внутреннего «подтекста» является использование эпитафий. Эпитафии предваряют самостоятельные произведения («Повести Белкина», «Пиковая дама») и отдельные главы («Пиковая дама», «Капитанская дочка»). А. С. Орлов отмечал, что «...Пушкин очень любил эпитафии и удачности их выбора придавал большое значение... По рукописям „Повестей Белкина“ и „Арапа Петра Великого“ видно, как тщательно подбирал Пушкин свои эпитафии, как затем заботился о воспроизведении их в печати... Манера и искусство эпитафирования в основе принадлежит писателям Западной Европы. Искусство это особенно поражает в произведениях Вальтера Скотта. Поставленные над каждой главой его романов короткие цитаты из других писателей или из народных баллад остроумно и точно соответствуют содержанию глав, их построению, резюмируют сущность повествования, предупреждая читателя и настраивая его к восприятию»⁴⁷.

Эпитафия намечает не только тему, но и ту внутреннюю тональность, в которой эта тема раскрывается. Таковы эпитафии в «Повестях Белкина». Эпитафии к повести «Выстрел»: — первый — «Стрелялись мы» из Баратынского, второй — «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)» из повести А. Бестужева-Марлинского «Вечер на бивуаке» (VI, 85) — предваряют основную сюжетную ситуацию повести, ее романтический «подтекст».

Для «Выстрела» такая ситуация в оставшемся, по праву дуэли, за Сильвио выстреле. Выбор эпитафии из произведения А. Бестужева-Марлинского подчеркивает эту романтическую ситуацию, настрояет повесть, ее переключку с романтической новеллой 20-х годов.

⁴⁷ Сб. «Художественный фольклор», вып. II—III, М., 1927, стр. 94.

Другую романтическую тональность имеет эпитафия к «Метели» из баллады В. Жуковского «Светлана»:

Кони мчатся по буграм.
Топчут снег глубокий...
Вот в сторонке божий храм
Виден одинокий.
.
Вдруг метелица кругом;
Снег валит клоками;
Черный вран, свистя крылом,
Вьется над санями;
Вещий стон гласит печаль!
Кони торопливы
Чутко смотрят в темну даль,
Воздымая гривы...

(VI, 102)

Этот эпитафия подчеркивает романтическую тему повести, он как бы предваряет картину тайного венчания во время метели, ее таинственный и даже мистический характер в духе балладных романтических сюжетов. Но эпитафия не только подсказывает тему метели, одинокого божьего храма и необычного венчания. Романтически-злобещий смысл этого эпитафия здесь во многом ироничен — он не соответствует ни благополучному завершению повести, ни той бытовой обстановке, которая в ней описана. Сочетание в «Метели» романтически заостренного сюжета с реалистическим изображением действительности лишает сюжетную ситуацию романтической таинственности, присущей балладам Жуковского.

По-иному, но также с пародийно-ироническим оттенком звучит эпитафия к «Гробовщику» из оды Державина «Водопад» на смерть Потемкина:

Не зрим ли каждый день гробов
Седин дряхлеющей вселенной?
(VI, 119)

Этот торжественный эпитафия подчеркивает несоответствие величественной темы смерти, кратковременности человеческого существования тому меркантильному, корыстолюбивому отношению к ней, которое обнаруживает гробовщик Адриан Прохоров.

И, наконец, эпитафия к «Станционному смотрителю» из стихотворения П. Вяземского «Станция»:

Коллежский регистратор,
Почтовой станции диктатор⁴⁸.
(VI, 129)

⁴⁸ У Вяземского:

Когда губенрский регистратор.
Почтовой станции диктатор.

Этот эпиграф, несмотря на некоторый иронический оттенок, фиксирует внимание к основному герою повести (Пушкин снижает его в чине по сравнению с Вяземским, делая своего героя коллежским, а не губернским регистратором), подчеркивает горестную участь этого «диктатора».

Особенно большое значение имеют эпиграфы в «Пиковой даме», раскрывающие ее внутренний лирический подтекст. Уже эпиграф ко всей повести: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность». *Новейшая гадательная книга*» (VI, 317) — указывает на трагичность повести, на наличие в ней таинственного элемента, темы рока. В то же время то обстоятельство, что этот эпиграф взят из «гадательной книги», подчеркивает его иронический характер по отношению к суеверному значению, придаваемому «пиковой даме» среди игроков.

Эпиграфы, относящиеся к отдельным главам повести, предваряют сюжетную ситуацию каждой главы, неизменно сохраняя слегка иронический характер.

Так, эпиграф к первой главе — шуточный экспромт:

А в ненастные дни
Собирались они
Часто;
Гнули — бог их прости! —
От пятидесяти
На сто,
И выигрывали,
И отписывали
Мелом.
Так в ненастные дни
Занимались они
Делом.

(VI, 319)

В этих шуточных стихах уже передана атмосфера праздной светской жизни, характер времяпрепровождения золотой молодежи, пустота и скука всего аристократического общества. Изображение карточной игры у конногвардейца Нарумова и весь характер рассказа Томского о своей бабке и Сен-Жермене даны в беззаботно-насмешливом тоне, что и подчеркнуто эпиграфом.

Вторая глава предварена (эпиграф на французском языке) небрежно-светским разговором, «causerie»: «Вы, кажется, решительно предпочитаете камеристок. — Что делать? Они свежее» (VI, 324). Эта глава посвящена описанию жизни Лизаветы Ивановны — воспитанницы-камеристки графини, и эпиграф передает циничное отношение светского круга к таким камеристкам, подчеркивает их неравноправное, униженное положение.

Французская цитата (скорее всего, сочиненная самим Пушкиным) из частной «переписки»: «Вы пишете мне, мой ангел, письма по четыре страницы, быстрее, чем я успеваю их прочитать» (VI, 333), — служит эпиграфом к третьей главе. Эта цитата не только предвещает ту переписку, которая возникла между Лизаветой Ивановной и Германном, но и подчеркивает авторскую иронию по поводу простодушия Лизаветы Ивановны.

Четвертая глава предваряется также французской цитатой из переписки: «7 мая 18**. Человек, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого!» (VI, 342). Этим эпиграфом испробывающе характеризуются Германн и вся последующая сцена после смерти графини.

В пятой главе рассказано о появлении призрака графини Германну. Мистический, фантастический характер этого события подчеркнут эпиграфом из книги популярного тогда мистика и спирита Шведенборга: «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон В***. Она была вся в белом и сказал мне: «Здравствуйте, господин советник!» (VI, 347). Этот эпиграф не только не усиливает фантастики главы, но, наоборот, подчеркивает авторскую иронию, так как явление баронессы советнику явно воспринимается автором комически, как явная выдумка. Тем самым и «мистический ореол» вокруг видения Германна разоблачается, мотивируется как отзвук чтений и рассказов о фантастических явлениях, а отнюдь не как реальная достоверность.

И, наконец, эпиграф к последней, шестой главе:

« — *Агáнде!*

— Как вы смели мне сказать *агáнде?*

— Ваше превосходительство, я сказал *агáнде-с!*» (VI, 351) —

вновь возвращает нас к атмосфере картежной игры, светского общества. Насмешливый характер эпиграфа словно говорит о том, что в обществе следует всегда помнить табель о рангах и нет места безрассудству, и вызов, который намеревался бросить светскому обществу Германн, нарушает установленный порядок.

Следует иметь в виду и стилистическую окраску каждого эпиграфа. Три эпиграфа на французском языке — они подчеркивают как кастовую замкнутость светского общества, в которое стремится войти Германн, так и несоответствие между легкомысленно-разговорным стилем этих эпиграфов и драматизмом самих событий. Здесь выражено как бы отношение к ним «света». Книжно-псевдонаучный слог цитаты из Шведенборга подчеркивает нереальность, нежизненность события, в ней упоминаемого. А картежно-фамильярный жаргон эпиграфа к первой и последней главам сгущает игорную атмосферу, передает иронию самого автора. Тем самым наличие эпиграфов в «Пиковой даме» не просто дань литературной моде, а существенное средство художественного воздействия.

Эпиграфы к «Капитанской дочке» двух родов — часть взята из народных песен или пословиц, часть — у писателей екатерининской эпохи: Сумарокова, Княжнина, Хераскова⁴⁹. Эти эпиграфы подчеркивают дух времени, передают литературный стиль эпохи, лишь слегка намеченный в стиле самого повествования. Некоторая старомодность этих эпиграфов прекрасно выражает манерное изящество и условность классицизма, его дворянский характер, противостоящий народности песенных эпиграфов к главам, посвященным Пугачеву. Тем самым выделяется противопоставление в самой повести крестьянского восстания и дворянского общества.

Как отмечает В. Шкловский, «Пушкин ведет всю повесть, с одной стороны, на эпиграфах из старых книг, пародийно взятых для Гринева, а с другой стороны — на эпиграфах, взятых из народных песен, окружающих Пугачева»⁵⁰.

К первой главе «Сержант гвардии» эпиграф взят из комедии Я. Княжнина «Хвастун» (1786) — диалог Верхолета и Честона:

- Был бы гвардии он завтра ж капитан.
- Того не надобно; пусть в армии послужит.
- Изрядно сказано! Пускай его потужит...
-
- Да кто его отец?

(VI, 393)

Этот эпиграф предопределяет уже все содержание главы, ее внутреннюю тональность, мотивы, по которым отец отдает в армию, а не гвардию Петрушу Гринева. Иной характер имеет эпиграф к главе десятой — «Осада города», являющийся несколько измененными стихами из героико-патриотической поэмы М. Хераскова «Россияда» (1779):

- Заняв луга и горы,
- С вершины, как орел, бросал на град он взоры.
- За станом повелел соорудить раскат
- И, в нем перуны скрыв, в ночи привесть под град.

(VI, 485)

У Хераскова эти стихи относятся к Ивану Грозному, к осаде им Казани. Пушкин, ставя их эпиграфом к описанию осады Оренбурга Пугачевым, тем самым как бы уравнивает его с Грозным, подчеркивает героический характер борьбы восставших крестьянских масс.

⁴⁹ Характерно, что Пушкин в окончательном тексте «Капитанской дочки» отбросил эпиграф из Жуковского явно потому, что он не соответствовал эпохе, хронологически не мог быть дан Гриневым. В двух случаях он самостоятельно сочинил эпиграфы, приписав их Княжнину и Сумарокову.

* ⁵⁰ В. Шкловский. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937, стр. 116.

Еще интереснее история другого эпитафия — к XI главе «Мятежная слобода»:

В ту пору лев был сыт, хоть с роду он свиреп.
«Зачем пожаловать изволил в мой вертеп?» —
Спросил он ласково.

А. Сумароков (VI, 495)

Этот эпитафия взят отнюдь не из Сумарокова, а сочинен самим Пушкиным⁵¹. Он понадобился Пушкину, чтобы подчеркнуть истинную причину благодушия Пугачева, который благополучно отпускает попавшего к нему в плен врага, правительственного офицера Гринева.

Здесь эпитафия является своего рода сигналом, означающим обращение к «эзоповскому языку», которым пользовались так широко баснописцы. В то же время самое сравнение Пугачева со львом, который в басенной символике обозначал царя, являлось само по себе вызовом официальной историографии.

Эпитафия у Пушкина — не дань традиции, не искусная стилизация, а органическая часть повествования. В них приоткрывается внутренний смысл, подтекст сюжетного действия. Они несут большую смысловую и сюжетную нагрузку, раскрывая идейное звучание произведения.

⁵¹ См. В. Шкловский. Заметки о прозе Пушкина, стр. 116.

Глава шестая

МАНЕРА ПОВЕСТВОВАНИЯ

1

Пушкин сам с необычайной осознанностью определил основной принцип своей прозы еще в начале 20-х годов, сказав: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» (VII, 15—16). Эта формула целиком применима и к прозе самого Пушкина, хотя и возникла еще задолго до того, как он обратился к работе над прозой.

П. Мериме отмечал, что «Пушкину были известны все возможности, все удивительное богатство родного языка, но его мысль была выражена всегда в столь простой форме, что, кажется, невозможно выразить ее проще»¹.

Максимальная насыщенность мыслью, точная соотнесенность с конкретным, реальным значением слова — таков принцип стиля Пушкина. Он решительно отвергал всякую украшенность, орнаментальность слога, изысканность и нарядность современной ему романтической прозы и предшествовавшей ей прозы сентиментализма с ее жеманностью и перифрастичностью.

В той же заметке о прозе (1822 г.) Пушкин писал: «Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу: „Не выхваляйте мне Бюфона. Этот человек пишет: *Благороднейшее* из всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч. Зачем просто не сказать лошадь“. Лагарп удивляется сухому рассуждению философа. Но д'Аламбер очень умный человек — и, признаюсь, я почти согласен с его мнением.

Замечу мимоходом, что дело шло о Бюфоне — великом живописце природы, коего слог цветущий, полный всегда будет образцом описательной прозы, некоторые картины отделаны кистью мастер-

¹ Проспер М е р и м е. Статьи о русских писателях. М., Гослитиздат, 1958, стр. 38.

ской. Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и 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 — ах, как это все ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее» (VII, 14—15).

В этом ироническом отзыве Пушкина отрицается самый принцип романтической, «орнаментальной» прозы. На Западе проза Шатобриана, Нодье, Гюго, Виньи, в России — Карамзина, Бестужева-Марлинского, Ф. Глинки и др. — последовательно осуществляла этот принцип украшенного, перифрастического стиля, противостоящего строгому и точному логизму прозы Монтеня или Вольтера.

Статья Пушкина о русской художественной прозе относится к 1822 г., и в ней он имел в виду прежде всего Карамзина и его последователей, однако отрицательная оценка перифрастического и изысканного стиля в той же мере справедлива и по отношению к русской прозе 30-х годов.

Поэтизированный стиль прозы Карамзина, эмоционально подчеркнутой, с ритмизованным синтаксисом, надолго определил характер русской прозы первой четверти XIX в. Таким слогом написана одна из первых и известнейших русских повестей — «Бедная Лиза»: «Новый гость души ее, образ Эрастов, столь живо ей представлялся, что она почти всякую минуту просыпалась, просыпалась и вздыхала. Еще до восхождения солнечного Лиза встала, сошла на берег Москвы-реки, села на траве и, подгорюнившись, смотрела на белые туманы, которые волновались в воздухе и, подымаясь вверх, оставляли блестящие капли на зеленом покрове Натуры. Везде царствовала тишина. Но скоро восходящее светило дня пробудило все творение: рощи, кусточки оживились; птички вспорхнули и запели; цветы подняли свои головки, чтобы напитаться животворными лучами света». Пушкину была глубоко чужда эта чувствительная манерность и перифрастичность («зеленый покров натуры» — вместо «трава», «восходящее светило дня» — вместо «солнце» и т. д.) прозы Карамзина, ориентировавшегося на стиховую культуру.

Русские романтики, в первую очередь А. Бестужев-Марлинский, во многом продолжили и развили именно эти принципы Карамзина. Их герои изъясняются возвышенно-патетическим слогом, изобилующим метафорами и сравнениями, словно боясь опуститься до «прозы», до прямого и конкретного выражения своей мысли. Напомним пейзажи А. Бестужева-Марлинского с их инверсированным стиховым синтаксисом, с обилием метафор и гипербол: «Душная ночь налегла на холмы переяславские; небо слодось в громовую тучу; смирно озеро в берегах своих. Изредка луч безмолвной зарницы

вспыхивает и гаснет в темной глубине вод, обозначая в небосклоне главы церквей и башни города. При синих блестящих ее видны тяжелые облака, без ветра надвигаемые. Тихо все и мертвенно, будто природа в тоске перед грозой»² («Изменник», 1825). Еще эффектнее и декоративнее пейзаж в «Аммалат-беке» (1832): «Дико прекрасен гремучий Терек в Дарьяльском ущелии. Там, как гений, черпая силы из небес, борется он с природой. Инде светел и прям, как меч, рассекший гранитную стену, сверкает он между утесами. Инде, чернея от гнева, ревет и роется, как лютый зверь, под вековые громады: отрывает, рушит, катит вдаль их обломки»³.

Пушкинский пейзаж скуп на краски, точен и конкретен. Таково, например, описание бурана в Оренбургской степи в «Капитанской дочке»: «Ямщик поскакал; но все поглядывал на восток. Лошади бежали дружно. Ветер между тем час от часу становился сильнее. Облачко обратилось в белую тучу, которая тяжело подымалась, росла и постепенно облежала небо. Пошел мелкий снег — и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло. «Ну барин,— закричал ямщик,— беда: буран!»» (VI, 406). Все в этом пейзаже необычайно просто и сдержанно. Самая краткость фраз, естественность синтаксического построения, точность описания, скупость словесных красок решительно отличают пушкинский пейзаж от пейзажей писателей романтического направления. На их фоне он выглядит даже несколько будничным.

Пушкину чужда романтическая декоративность, оторванность слова от предметного наполнения. Самая структура фразы у Пушкина предельно лаконична. Будет ли это авторское повествование, диалог или описание пейзажа, Пушкин неизменно краток, избегает длинных периодов, сложных синтаксических конструкций. Его фраза проста, но точна по мысли, лишена украшений. Ее выразительность и содержательность достигаются за счет максимальной смысловой нагрузки каждого слова. Пушкин избегает внешней подчеркнутости лексики, метафор и гипербол в описаниях.

Ясность мысли, предметная точность и объективность в самом видении окружающего мира несомненно сказались и в словесной структуре его произведений. Так, по сравнению с эмоционально подчеркнутым, поэтически расцвеченным пейзажем писателей-романтиков пушкинский пейзаж выглядит очень «голым», суховатым, «графическим». Но, как удачно сказал К. Паустовский, имея в виду пушкинскую прозу: «Самая действенная проза — это проза сжатая; из нее исключено все лишнее, все, что можно не сказать, и оставлено лишь то, что сказать совершенно необходимо»⁴.

² А. А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах, т. 1. М., 1958, стр. 136.

³ Там же, стр. 459.

⁴ К. Паустовский. Собрание сочинений в шести томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1958, стр. 631.

Недаром Пушкин так высоко ценил Вольтера, его сжатый и насыщенный мыслью слог. Говоря о стихотворении Вольтера, обнаруженном среди его писем, Пушкин писал в 1836 г.: «...в этих семи стихах мы находим более *слога*, более жизни, более мысли, нежели в полдюжине длинных французских стихотворений, писанных в нынешнем вкусе, где мысль заменяется исковерканным выражением, ясный язык Вольтера — напыщенным языком Ронсара, живость его — несносным однообразием, а остроумие — площадным цинизмом или вялой меланхолией» (VII, 417). Хотя это сказано о стихах, но в полной мере приложимо и к прозаическому слогу.

Однако проза Вольтера (равно как и его предшественников — Монтеня, Паскаля, Ларошфуко) при всей своей ясности и афористичности слишком рационалистична и дидактична. Характеры в повестях Вольтера лишены жизненной правдивости, они одноплановы и пародийны. Сатира Вольтера избирает условные, почти аллегорические формы, тогда как пушкинская проза погружена в жизнь, преодолевает условность и дидактику просветителей, дает психологически мотивированные характеры, отличается огромным богатством эмоциональных и смысловых оттенков.

Даже в период создания романтических «южных» поэм, когда Пушкин еще во многом следовал принципам эмоционально окрашенного, поэтически подчеркнутого слова, в прозе, в статьях и письмах он уже формировал тот точный, научно-объективный прозаический слог, который характерен для его зрелой прозы. Такой лаконичной, точной прозой, сдержанными немногословными предложениями написаны, например, примечания к «Цыганам»: «В Молдавии цыгане составляют большую часть народонаселения; но всего замечательнее то, что в Бессарабии и Молдавии крепостное состояние есть только между сих смиренных приверженцев первоначальной свободы. Это не мешает им однако же вести дикую кочевую жизнь, довольно верно описанную в сей повести» (VII, 19—20). Это примечание содержит в потенции характерные черты стиля пушкинской прозы, как она сложилась в дальнейшем. Строгая фактичность, деловая конкретность и сжатость, наполненность содержанием решительно противостояли условно-романтическому слогу тогдашних прозаиков.

То обстоятельство, что Пушкин начинал свой путь прозаика с «деловых», «нехудожественных» образцов прозы, с критических статей, дружеских писем, имело принципиальное значение, утверждало иное отношение к слову, к прозаическому повествованию, чем у его современников. Уже здесь закладывались особенности пушкинского прозаического слога — логическая ясность, синтаксическая организованность и краткость фразы.

Говоря об известном «логизме» пушкинской прозы, следует решительно отказаться от мысли о какой-либо ее схематичности или дидактики, свойственной классицизму и Пушкину глубоко чуждой. В отличие от рационалистической дедукции, создания «моделей»

предметов, отвлеченных от их конкретных, жизненно-индивидуальных особенностей, художественный метод Пушкина конкретен, включает в создание художественного образа индивидуальное, единичное.

«Пушкинская проза, — отмечал Г. А. Гуковский, — прежде всего точна, ясна, логична. Это „протокольная“ проза, противостоящая внешней эстетичности и имеющая общие признаки как в художественном произведении, так и в деловой статье и в научном труде, — скажем, в «Истории Пугачева». Ее принцип — логическая осмысленность, ее критерий — достаточное, а не максимальное, и тем более, не предвзято-изящное. Она избегает сравнений, метафор, распространений как синтаксических, так и тематических. Ее идеал и предел — нераспространенное простое предложение»⁵. Г. А. Гуковский, однако, несколько обедняет художественно изобразительное богатство прозы Пушкина, представляет ее слишком аскетической. Прибегая к краткому, простому предложению, Пушкин не обеднял изобразительные средства своей прозы.

Как уже указывалось У. Фохтом в работе «Проза Пушкина в развитии русской литературы», стилистическая точность и ясность пушкинской прозы являлись завоеванием реалистического метода: «Понимая жизнь как взаимоотношение общественных сил, подходя к художественно изучаемой действительности в целях раскрытия ее внутренней логики, стремясь к предельной объективности своего письма, Пушкин в художественном прозаическом творчестве решительно противопоставил современной ему прозе, туманным флером иносказаний прикрывавшей изображаемые явления, „точность и краткость“ непосредственного называния предмета»⁶. Эти особенности стиля соответствовали всей системе реализма Пушкина.

Пушкинский реализм свободен от элементов натурализма, описательства. Чувство меры, замечательное умение передать главное, основное, выражающее сущность явлений отличает его прозу. Даже сама простота и сжатость словесных конструкций пушкинской фразы передает эту строгость отбора, ясность и трезвость восприятия мира, глубину понимания исторической обусловленности явлений.

В то же время вниманием к конкретно-индивидуальному, преодолением логистической отвлеченности классицизма Пушкин во многом был обязан романтизму. Романтизм впервые заострил внимание писателя на внутреннем мире личности, на индивидуальности, не на общем и отвлеченном, а на конкретно-единичном, часто необычайном, на эмоциональном и субъективно-оценочном начале в самом стиле художника. Эти особенности романтизма сказались и в сюжетной подчеркнутости и напряженности в развитии действия

⁵ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 335—336.

⁶ Сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.—Л., 1941, стр. 454.

и в отдельных элементах романтического стиля. Уже говорилось о романтической трактовке образов Владимира Дубровского и Сильвио, о романтических мотивах в «Повестях Белкина». Однако не реминисценции романтического стиля характерны для прозы Пушкина, а его устремленность к реализму, раскрытие явлений в их объективной данности. Уже первые опыты пушкинской прозы свидетельствуют об его обращении к той скупой и точной манере, которая противостояла сентиментально-романтической традиции.

Сохранившийся набросок начала повести «Наденька», относимый исследователями к 1818 г., т. е. ко времени работы над «Русланом и Людмилой», содержит уже основные особенности позднейшей пушкинской прозы, непосредственно перекликаясь с началом «Пиковой дамы»: «Несколько молодых людей, по большей части военных, проигрывали свое имение поляку Ясунскому, который держал маленький банк для препровождения времени и важно передергивал, подрезая карты. Тузы, тройки, разорванные короли, загнутые валеты сыпались веером, и облако стираемого мела мешалось с дымом турецкого табаку» (VI, 559). Точная, краткая фраза полностью предвещает здесь слог «Пиковой дамы».

Тургенев говорил о прозаической части «Египетских ночей», что она «представляет лучший образец русской речи, который я когда-либо читал. Из Пушкина целиком выработался Лермонтов — та же сжатость, точность и простота»⁷. Эта тургеневская характеристика в сущности повторяет слова самого Пушкина, который во всех своих высказываниях постоянно призывал к простоте, ясности и сжатости прозы. Он писал (в 1828 г.), что «Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями...»⁸. «Простота» являлась главным девизом Пушкина, первым и необходимым условием прозы. «Прелесть нагой простоты» не только противостояла орнаментальной красивости романтического стиля, но и знаменовала своеобразие реалистического метода Пушкина, его познавательную основу.

Пушкин противопоставил свою прозу поэтической, стиховой культуре, столь характерной для романтической прозы. Он настаивает на обращении к прозе как средству выражения мысли: «У нас употребляют прозу как стихотворство,— осудительно возражал он,— не из необходимости житейской, не для выражения нужной мысли, а токмо для приятного проявления форм» (VII, 65). Противопоставляя прозу, прозаическую манеру «стихотворству» как систему, служащую в первую очередь «выражению мысли», чуждую «приятному проявлению форм», Пушкин тем самым строго разграничивал стилистические средства стиха и прозы. Говоря о «приятном проявлении форм», он иронизировал над «поэтической» про-

⁷ А. Луконина. Мое знакомство с Тургеневым. «Северный вестник», 1887, № 2, стр. 54.

⁸ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 томах, т. XI, ч. 1, стр. 80.

гой сентименталистов и романтиков, переносивших принципы стиховой речи, перифрастической орнаментальности и в прозу.

Уже П. Вяземский первым отграничил пушкинскую прозу от его поэзии: «Рассказ всегда живой, но обдуманый и спокойный, может быть, слишком спокойный. Сдается, что Пушкин будто сторожил себя; наложенную на себя трезвостью он будто силился отклонить от себя и малейшее подозрение в употреблении поэтического напитка»⁹.

Это размежевание поэзии и прозы в известной мере объясняется и тем, что Пушкин не ограничивал понятие «прозы» лишь рамками художественной прозы, понимая под этим термином все разнообразие прозаических жанров — эпистолярной, публицистической, научной прозы. Это нашло свое выражение и в обращении Пушкина к различным жанрам и видам прозы — критической, мемуарной, эпистолярной, выходящим за пределы узко понятых жанровых рамок «художественной прозы».

Как отметил Б. М. Эйхенбаум, «слово у Пушкина стало легким — так, как у искусного архитектора самый массивный материал кажется невесомым, кружевным»¹⁰. Это ощущение легкости, прозрачности пушкинской прозы рождается не только из простоты и ясности синтаксических конструкций, а из самого отношения к слову, из его смыслового значения, из всей словесной «архитектуры» произведения, в котором слова расставлены точно и экономно.

Б. М. Эйхенбаум считал, что проза Пушкина «родилась из стиха», видя «родство» между его прозаической и стихотворной фразой¹¹. Думается, что попытки сближения ритмико-синтаксического строя пушкинской прозы со стихами малопродуктивны, что, впрочем, показывают и примеры синтаксического анализа, приводимые Б. М. Эйхенбаумом.

Более прав был П. Вяземский, который говорил, что «прозаик крепко-накрепко запер себя в прозе так, чтобы поэт не мог и заглянуть к нему»¹². В прозе Пушкин избегал и поэтических украшений и субъективно-лирического авторского «я». Как правильно указал А. Лежнев: «...одной из существенных причин, толкавших Пушкина к прозе, была необходимость создать еще не выработанный прозаический язык, нужный не только — и даже не столько — для „изящной“ литературы в тесном смысле, сколько для потребностей общественной практики и научного обихода. Может быть, поэтому он и склонен рассматривать прозу как изъявление мысли (в противоположность „языку чувств“). Да и то, что он так резко отделяет прозу от стихов, одновременно стирая границу между беллетристикой и небеллетристической, не происходит ли, по крайней мере

⁹ П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. II. СПб., 1879, стр. 375.

¹⁰ Б. М. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 159.

¹¹ Там же, стр. 166—169.

¹² П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. II, стр. 375.

частично, от того же? Пушкин ищет прежде всего общий для прозы, нестихотворный способ выражения, прозаическую специфику, дающую возможность свободно и точно изъясняться,— и различия между „образным“ и „силлогистическим“, „художественным“ и утилитарно-прикладным отступают для него на второй план»¹³.

Однако объяснение А. Лежнева, что Пушкин искал в прозе лишь языковых средств, необходимых для «потребностей общественной практики», явно недостаточно. Ведь и в своем поэтическом творчестве, начиная с «Евгения Онегина». Пушкин шел путем своеобразной «прозаизации» поэзии, ее сближения с прозой. В таких стихотворениях, как «Румяный критик мой, насмешник толстопузый» или «Когда за городом, задумчив, я брожу», Пушкин, не отказываясь от поэтичности, во многом осуществил те же принципы словесной выразительности, что и в прозе.

Проза для Пушкина — это прежде всего средство адекватного изображения действительности, объективно-исторического ее познания. Этим определялись и особенности его реализма, принципы построения образа. Образ у Пушкина неизменно сохраняет свою смысловую основу, свою «познавательную» функцию.

Своеобразие пушкинского реализма, как уже неоднократно отмечалось, в глубине его историзма, в проникновении в сущность явлений, в их социальный смысл. Пушкин объясняет поведение и психологию своих героев (касается ли он современности или обращается к прошлому) обусловленностью окружающей среды, особенностями эпохи. С наименьшей последовательностью этот историзм пушкинского метода изображения сказался в стиле и языке его произведений. Пушкин чужд какой-либо стилизации языка, злоупотребления архаическими или диалектно-«просторечными» его формами. Однако язык пушкинской прозы в то же время точно соотнесен с эпохой, со сферой социального окружения персонажа, с его индивидуальным характером.

О сжатости и простоте пушкинской прозы писалось очень много. Эти ее качества давно общепризнаны. Но до сих пор не раскрыты причины и своеобразие этих основных особенностей Пушкина-прозаика. Они коренятся в самой основе художественного мышления писателя, в рационалистически трезвом отношении к вещам и явлениям окружающего мира. Это познавательное, логически трезвое начало отличает все мироощущение Пушкина. Предметы и явления действительности выстраиваются в стройном порядке, в своей причинной взаимосвязи и причинной обусловленности. Это отнюдь не означает, что Пушкин абстрагирует или «логизирует» действительность. Ему глубоко чужда всякая схематизация или дидактика.

Проза Пушкина принципиально отлична от сжатости чеховских рассказов или острого психологического пунктира новелл Хемингуэя. В рассказах Чехова решающую роль играет лирический

¹³ А. Лежнев. Проза Пушкина. М., Гослитиздат, 1937, стр. 36—37.

подтекст. У Хемингуэя обнажается иррациональный характер человеческой психики. Ясность и сжатость пушкинской прозы — в гармонической уравновешенности, в признании объективной закономерности поведения человека, даже в тех случаях, когда оно находится, казалось бы, на грани патологии (как в «Пиковой даме»). Рационалистическое начало пушкинского мышления сродни французским энциклопедистам, античным авторам; недаром одним из его любимых писателей был Вольтер.

Сила воздействия слова для Пушкина в точном наименовании и определении вещей и понятий. Избегая перифрастичности, определения вещей и понятий посредством «как», перенесения качеств одних вещей на другие, Пушкин прямо идет к предмету, с предельной точностью называет его существенные качества. Тем самым достигается и максимальная лапидарность, сжатость его фразы, почти документальная четкость словесного рисунка, реалистическая конкретность слова и образа в целом.

Остановимся на двух-трех примерах из «Пиковой дамы». Вот как рассказано об уходе Германа после смерти старой графини из ее спальни: «Лизавета Ивановна встала, вынула из комода ключ, вручила его Германну и дала ему подробное наставление. Германн пожал ее холодную, безответную руку, поцеловал ее наклоненную голову и вышел» (VI, 346). В этих трех-четыре строках раскрывается сложная, насыщенная большим содержанием картина, хотя автор сам никак ее не комментирует. Мы видим безропотность, молчаливое горе, почти автоматизм поступков Лизаветы Ивановны, не столько потрясенной смертью графини, сколько убитой и опустошенной крушением своих надежд, своего воображаемого романа. Скупой жест Германна («поцеловал ее наклоненную голову») — одновременно знак запоздалого извинения и благодарности и признание в отсутствии подлинного чувства. Такое множество смыслов, драматическая углубленность ситуации ощутимы даже в отдельном эпитете, приобретающем особенно большой вес — «пожал ее холодную, безответную руку».

В заметке 1824 г. (т. е. еще задолго до обращения к прозе) Пушкин писал: «Причинами, замедлившими ход нашей словесности, обыкновенно почитаются: 1) общее употребление французского языка и пренебрежение русского. Все наши писатели на то жаловались, — но кто же виноват, как не они сами. Исключая тех, которые занимаются стихами, русский язык ни для кого не может быть довольно привлекателен. У нас еще нет ни словесности, ни книг, все наши знания, все наши понятия с младенчества почерпнули мы в книгах иностранных, мы привыкли мыслить на чужом языке; просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись — метафизического языка у нас вовсе не существует; проза наша так еще мало обработана, что даже в

простой переписке мы принуждены *создавать* обороты слов для изъяснения понятий самых обыкновенных; и леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы уже давно готовы и всем известны» (VII, 18). В этой заметке Пушкин не только считает языком прозы язык науки, политики и философии, но и выдвигает требование создания «метафизического языка», который с наибольшей полнотой и точностью передавал бы мысли и понятия. Язык поэзии представляется ему для этого слишком украшенным и недостаточно точным. Язык прозы, по мнению Пушкина, должен прежде всего передать все самые разнообразные оттенки мысли, способствовать познанию самых различных сторон действительности.

По утверждению Б. Томашевского, «словом „метафизический“ Пушкин определил именно реалистическую психологию и свойственный ее выражению язык»¹⁴. Однако это объяснение представляется недостаточным. «Метафизический язык» для Пушкина — это язык, служащий выражению отвлеченных и общих понятий, язык, способный передать всю сложность мышления человека, весь круг проблем и явлений, выдвигаемый жизнью. Литературный язык, современный Пушкину, еще не имел разработанных форм, способных передать сложное философское содержание мысли, историческую концепцию, научное исследование, публицистические вопросы и т. д. В то же время для Пушкина язык художественной литературы не ограничен узкими рамками словаря и «слога», присущими поэтике классицизма или сентиментализма (ведь даже «История государства Российского» написана была Карамзиным поэтическим слогом).

Отказываясь от всякого «украшательства», Пушкин настаивает на «простоте» и точности изображения «предметов», тем самым отстаивая принципы реализма. В письме к В. А. Дурову (1835) Пушкин говорит: «Что касается до слога, то чем он проще, тем будет лучше. Главное: истина, искренность. Предмет сам по себе так занимателен, что никаких украшений не требует. Они даже повредили бы ему» (X, 537). Это сказано им по поводу «Записок» Надежды Дуровой, произведения мемуарного, фактического, не претендовавшего на художественность. Пушкина вообще интересовали записки бывалых людей, «документальные» произведения — «Записки Джона Теннера», «Описание земли Камчатки» Крашенинникова, «Записки бригадира Моро де Бразе» и др. В таких «документальных» произведениях Пушкина привлекала и языковая манера, которая не была ограничена традиционными нормами литературного языка.

Пушкин прилагает этот критерий ясности, гармонической «иерархии» в слоге равно как к художественной, так и к научно-исторической прозе. Он отмечает, что «слог есть самая слабая сто-

¹⁴ Б. В. Томашевский. Вопросы языка в творчестве Пушкина. «Пушкин. Исследования и материалы», т. I. М.—Л., 1956, стр. 150.

рона „Истории русского народа“ (Н. А. Полевого). Невозможно отвергать у г-на Полевого ни остроумия, ни воображения, ни способности живо чувствовать; но искусство писать до такой степени чуждо ему, что в его сочинении картины, мысли, слова, все обезображено, перепутано и затемнено» (VII, 139).

Неизменный интерес Пушкина к таким неканонизованным жанрам, как записки, мемуары, письма, блестящая словесная форма его критических и публицистических статей и заметок показывают, в каком направлении шли у Пушкина поиски стиля. Его письма, начиная с самых ранних, отмечены теми чертами стиля, которые характерны и для его художественной прозы.

Именно поэтому столь высоко оценил Пушкин записки Н. А. Дуровой, найдя в них достоинства, которых не видел в прозе современных ему романистов.

Пушкинскую прозу отличает и предельная сжатость фразы, стремящейся к простому, нераспространенному предложению. Тем самым в пушкинской прозе необычайно повышается «удельный вес» каждого слова. Именно в этом можно провести отдаленную аналогию со стихом. Ю. Н. Тынянов сопоставлял пушкинскую прозу с его поэтическими «конспектами» и программами, подчеркивая, что Пушкин перенес центр тяжести не на период, а на краткую фразу, на «сценарный» принцип изложения¹⁵. В отличие от длинных, сложно построенных периодов гоголевской прозы, детально изображающих предметы, пушкинская фраза всегда стремительна, проста, точно, исчерпывающе передает смысл.

Пушкин одинаково последователен даже независимо от того, ведется ли повествование от лица автора или рассказчика.

Напомним начало «Пиковой дамы», кстати сказать, определяющее, наподобие камертона, стилистический строй и лад всей повести: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра. Те, которые остались в выигрыше, ели с большим аппетитом; прочие, в рассеянности, сидели перед пустыми своими приборами. Но шампанское явилось, разговор оживился, и все приняли в нем участие» (VI, 319). Эти несколько строк вводят читателя в азартную и напряженную атмосферу карточной игры и вместе с тем утверждают и авторское отношение, иронически-отрицательный аспект, в котором показано праздное и пустое времяпрепровождение столичного общества.

Точность, максимальная экономия изобразительных средств повышают смысловую нагрузку каждого слова, значение и удельный вес каждой детали. Вот описание Белогорской крепости, впервые увиденной Гриневым и прежде всего поразившей его своим несоответствием с тем традиционно-литературным, романтическим пред-

¹⁵ Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., изд-во «Прибой», 1929, стр. 285—286.

ставлением, с которым слово «крепость» было связано в его сознании: «„Далече ли до крепости?“ — спросил я у своего ямщика. — „Недалече, — отвечал он. — Вон уж видна“. — Я глядел во все стороны, ожидая увидеть грозные бастионы, башни и вал; но ничего не видел, кроме деревушки, окруженной бревенчатым забором. С одной стороны стояли три или четыре скирда сена, полузанесенные снегом; с другой скривившаяся мельница, с лубочными крыльями, лениво опущенными. „Где же крепость?“ — спросил я с удивлением. — „Да вот она“, — отвечал ямщик, указывая на деревушку, и с этим словом мы в нее въехали. У ворот увидел я старую чугунную пушку; улицы были тесны и кривы; избы низки и большую частью покрыты соломою» (VI, 416—417). Вся внешность «крепости», состоящей из убогой деревушки, обнесенной бревенчатым забором, противоречила романтически настроенному воображению Гринева, утверждала неприкрашенную реальность, правдивость изображения.

В этом развенчивании романтической украшенности, в показе правды действительности Пушкин демонстрирует основу своего реалистического метода, противопоставляя принцип изображения будничного, обыкновенного — искусственно приукрашенному, эффектному.

Каждая деталь, каждый образ способствует усилению впечатления беззащитности, запущенности, обыденности: занесенные снегом скирды, скривившаяся мельница, тесные и кривые улицы, низкие избы, старая чугунная пушка. Все это осязаемо, беспощадно в своей неприукрашенности. Ни одного лишнего эпитета, ни одной лишней краски, ни одного лишнего слова.

Лев Толстой писал П. Д. Голохвастову в 1873 г. о пушкинской прозе: «...Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина? Сделайте мне дружбу — прочтите с начала все „Повести Белкина“. Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на днях это сделал, и не могу вам передать того благодетельного влияния, которое имело на меня это чтение.

Изучение это чем важно? Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии и смешение низших с высшими, или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства»¹⁶. Это писал Толстой о первой прозаической книге Пушкина.

Что же подразумевал Л. Толстой под «иерархией предметов», под «гармонической правильностью распределения предметов»? Не только композиционную стройность и ясность пушкинской прозы, но и точную соотношенность слова со значением, «внутреннюю гармоничность» пушкинской прозы. Несколькими годами позже в

¹⁶ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 62, стр. 22.

письме к Е. В. Львову, рассказывая о работе над «рассказами для народа», Толстой, отмечая «достоинства» этих рассказов, писал: «...Пусть попробует кто-нибудь написать такие же рассказы, тот увидит, как трудно даются эти отрицательные достоинства, состоящие только в том, чтобы было просто, ясно, не было бы ничего лишнего и фальшивого...»¹⁷ Точное название вещей и понятий, соответствие их лексической и семантической окраски данному словопотреблению, стилевой, социальной и психологической характерности персонажей, взаимодействие всех элементов стиля сообразно с познавательной, смысловой направленностью каждого слова и образа — все это характерно для «гармонии» прозы Пушкина.

Сам Пушкин исчерпывающе определил свой принцип отношения к слову еще в конце 20-х годов: «Истинный вкус, — писал он, — состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности» (VII, 53). Эта «сообразность» словопотребления в первую очередь диктуется идейной направленностью художественного произведения, которой и подчинен отбор изобразительных средств, и в том числе словесный отбор.

Уже в отрывке конца 20-х годов «Гости съезжались на дачу...», так поразившем и восхитившем Л. Толстого, сказались основные принципы пушкинской прозы: ее точность и лапидарность, ее синтаксическая и ритмическая сдержанность и смысловая наполненность кратких, лаконических предложений: «Гости съезжались на дачу ***. Зала наполнялась дамами и мужчинами, приехавшими в одно время из театра, где давали новую итальянскую оперу. Мало-помалу порядок установился. Дамы заняли свои места по диванам. Около их составилась кружок мужчин. Висты учредились. Осталося на ногах несколько молодых людей; и смотр парижских литографий заменил общий разговор» (VI, 560). Толстой сообщил в 1873 г. Н. Стрехову: «Я как-то после работы взял этот том Пушкина (том прозы) и, как всегда (кажется, седьмой раз), перечел всего, не в силах оторваться, и как будто вновь читал. Но мало того, он как будто разрешил все мои сомнения. Не только Пушкиным прежде, но ничем я, кажется, никогда так не восхищался. „Выстрел“, „Египетские ночи“, „Капитанская дочка“!!! И там есть отрывок „Гости собирались на дачу“. Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать...»¹⁸.

Не трудно понять, что поразило Толстого в этом отрывке. Прежде всего характерная для Пушкина манера начинать повествование сразу, без подготовки, вводя читателя в круг своих героев, в атмосферу самих событий. Так начинается «Пиковая дама» и многие другие повести Пушкина. Но в данном случае важнее другое — са-

¹⁷ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 62, стр. 250.

¹⁸ Там же, стр. 16. Речь идет о замысле «Анны Карениной».

мая манера повествования. Пушкин как бы в кратком сценарии фиксирует сцену съезда гостей, привычную картину светского вечера на даче, не давая ничего лишнего, сосредоточивая внимание читателя на конкретных деталях.

Ясность и лаконизм пушкинской прозы — своего рода поэтическая форма его художественного видения мира. Самая действительность в его восприятии предстает в глубоко осознанных формах, ее противоречия преодолеваются утверждением разумного, человеческого начала жизни, воспринятой в ее развитии, ее исторической закономерности. Торжество разума, человечности, гармонии над беспорядочной, дисгармоничной стихией социальных и жизненных противоречий определяет не только мировоззрение Пушкина, но и его художественный метод, словесную форму его произведений.

Внешняя простота стиля Пушкина таит в себе необычайную емкость и глубину содержания. Именно этим объясняется та словесная «иерархия», которая так поразила Льва Толстого в пушкинской прозе. Пушкин упорядочивает, подчиняет строгой внутренней организации структуру фразы, словесное построение всего произведения. Точность обозначения предметов и понятий определяет и отбор слов, эпитетов, образов, неизменно выражающих самую суть, за каждым из которых стоит «бездна пространства», не только его конкретное значение, но и широкое познавательное содержание.

Остановимся на одном примере — изображении итальянца-импровизатора в «Египетских ночах», свидетельствующем о тщательной выверенности каждого слова и образа. Пушкин дважды дает описание наружности импровизатора — при первой встрече с ним Чарского и при его выступлении в зале княгини ***. У Пушкина редко столь подробное описание наружности героев, но в данном случае он рисует подробно внешний портрет итальянца. «Он был высокого роста — худощав и казался лет тридцати. Черты смуглого его лица были выразительны: бледный высокий лоб, осененный черными клоками волос, черные сверкающие глаза, орлиный нос и густая борода, окружающая впалые желто-смуглые щеки, обличали в нем иностранца. На нем был черный фрак, побелевший уже по швам; панталоны летние (хотя на дворе стояла уже глубокая осень); под истертым черным галстуком на желтоватой манишке блестел фальшивый алмаз; шершавая шляпа, казалось, видала и ведро и ненастье» (VI, 374). Здесь выразительно переданы бедность, неряшливость и вместе с тем необычность образа импровизатора. Упоминание о «бледном высоком лбе», «сверкающих глазах» подчеркивает незаурядность, поэтическое, творческое начало в итальянце. Неряшливость его одеяния — «побелевший» по швам фрак, «истертый» галстук, фальшивый алмаз, несвежая «желтоватая» манишка — передают запущенность, бедность и вместе с тем претензии импровизатора на поэтическую наружность. Здесь все точно рассчитано, каждая подробность, каждый эпитет входят в общую «иерархию», дают всестороннее и правдивое изображение.

При следующем своем появлении итальянец одет с подчеркнутой театральностью и эффектностью, с точки зрения Чарского, дурного тона: «Итальянец одет был театрально; он был в черном с ног до головы; кружевной воротник его рубашки был откинут, голая шея своею странной белизною ярко отделялась от густой и черной бороды, волосы опущенными клоками осеяли ему лоб и брови. Все это очень не понравилось Чарскому, которому неприятно было видеть поэта в одежде заезжего фигляра» (VI, 382). Но эта претенциозно-театральная внешность оказывается несущественной, когда неожиданно раскрывается подлинная поэтическая вдохновенность импровизатора. Напротив, тщательно изображенная наружность его, смешной, претенциозный вид даже усиливают, утверждают контраст между мишурным обликом и таящимся за этой претенциозно-безвкусной наружностью истинным, вдохновенным талантом. Выступая со своими стихами-импровизациями, итальянец чувствует в себе «приближение бога»: «Но уже импровизатор чувствовал приближение бога... Он дал знак музыкантам играть... Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем, он приподнял рукою черные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое каплями пота... и вдруг шагнул вперед, сложил крестом руки на грудь... музыка умолкла...» (VI, 386). В этом описании передан иной аспект образа, принципиально меняется вся тональность стиля. Место иронически-точного, «аналитического» портрета, каким он дан был на предыдущих страницах, занимает романтически-приподнятое описание: меняется весь интонационно-синтаксический строй фразы, появляются поэтически-возвышенные эпитеты, словарь: «лицо... страшно побледнело», «он затрепетал», «глаза... засверкали чудным огнем», «высокое чело».

Таким образом, самый «объект» изображения дается Пушкиным в различных стилевых ракурсах, в зависимости от того, как и кем он воспринимается, в каком качестве он должен предстать перед читателем. При всей точности и скупости прозы Пушкина эта смена «ракурсов» служит выражению «подтекста», внутренней тональности повествования. Эта смена не всегда выступает так контрастно и стилистически обнаженно, как в данном случае, но всегда определяет смысловую тональность и словесную «иерархию» стиля.

Логическая ясность и стройность пушкинской прозы несомненно во многом сродни античной прозе, точному и строгому стилю римских историков — «Анналам» Тацита, Титу Ливию, Аврелию Виктору. Их повествование неизменно облечено в завершенные, скучные предложения, логическая стройность и ясность которых нашла свое выражение в самом синтаксическом строении. Это особенно наглядно видно в незаконченной повести Пушкина из римской жизни «Цезарь путешествовал...» (1833—1835), в которой Пушкин использовал рассказ Тацита о смерти Петрония — автора «Сатирикона»: «Цезарь путешествовал, мы с Титом Петронием следовали

за ним издали. По захождении солнца рабы ставили шатер, составляли постели, мы ложились пировать и весело беседовали; на заре снова пускались в дорогу и сладко засыпали каждый в лектике своей, утомленные жаром и ночными наслаждениями» (VI, 610). Здесь явственно сказалось следование стилю античных авторов, прежде всего таких, как Тацит и Тит Ливий, однако это непосредственное обращение Пушкина к латинской прозе имело более широкое и принципиальное значение.

В то же время Пушкин чужд словесному пуризму, он не ограничивал сферу литературного языка, не боялся «просторечия» или разговорной фразеологии. Все дело в точной функциональной направленности каждого слова.

Еще в 1825 г. в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» Пушкин писал о русском языке: «Как материал словесности, язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заемлет он гибкость и правильность. Простонародное наречие необходимо должно было отдделиться от книжного; но впоследствии они сблизились, и *такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей*» (VII, 27). Здесь Пушкиным намечены основные установки в его отношении к литературному языку. «Гибкость» и «правильность» литературного языка, язык как средство для «сообщения мыслей» — вот основное требование, предъявляемое Пушкиным к языку. И в то же время отказ от «норм» классицизма, отказ от пуризма, сближение «книжного языка» с «простонародным наречием».

Как отметил Б. Томашевский: «У Пушкина мы не замечаем стремления к „ровному“, нейтрализованному стилю, какое заметно было у сентименталистов. Для него слово не перестает сохранять свою окраску, но стилистический колорит слова Пушкин ищет не только в литературном употреблении, не только в канонических слоях высокого, среднего и низкого стиля, но во всем многообразии речевой практики, в том числе и литературной традиции. Стилистическая окраска слова, данная в его собственных исторических судьбах, а не в искусственной системе стилистических слоев классической иерархии, является для Пушкина источником характеристики героев, рассказчика и даже самих идей, на столкновении которых строится лирическое движение»¹⁹.

Пушкин нередко пользовался фразеологией и лексикой, свойственной сентиментальному или романтическому стилю, но в этих

¹⁹ Б. В. Томашевский. «Стих и язык», М.-Л., Гослитиздат, 1959. Вопросы языка в творчестве Пушкина, стр. 429.

случаях эти стилистические реминисценции служили для характеристики эпохи или персонажа.

Говоря о стиле прозы Пушкина, мы не стремимся характеризовать ее в плане лингвистических, грамматических категорий. Для нас важно другое: какими словесными средствами создаются образы его произведений, как им используется словесный «материал» для выражения замысла, каковы основные принципы словесной структуры.

2

Реализм художественного метода Пушкина естественно сказался и в языке его произведений. Как авторское повествование, так и речевые характеристики персонажей у Пушкина служат одной цели — наиболее точному и верному изображению характера. Это относится как к его историческим произведениям — «Арапу Петра Великого», «Капитанской дочке», — так и к произведениям о современности — «Пиковой даме», «Станционному зрителю».

О языке «Пиковой дамы» восторженно отозвался О. Сенковский, которого трудно заподозрить в симпатии к Пушкину. В письме к нему начала 1834 г. он говорит: «...вы положили начало новой прозе... У Бестужева, спору нет, много, много достоинств; мысль у него прекрасна, но ее выражение всегда фальшиво: не ему создать прозу, которую все, от графини до купца 2-й гильдии, могли бы читать с одинаковым удовольствием. Именно всеобщего русского языка не доставало нашей прозе, и его-то я нашел в вашей повести. Это язык ваших стихов, одинаково понятных и доставляющих наслаждение всем слоям общества, который вы переносите в вашу прозу рассказчика; я узнаю в ней тот же язык, и тот же вкус, ту же прелесть» (перевод с французского)²⁰.

Сенковский верно отметил эту «всеобщность» языка Пушкина, его выход за пределы условного стиля, ограниченного рамками поэтики классицизма, сентиментализма или романтизма. «Исторический стиль в художественной системе Пушкина, — говорит В. Виноградов, — становится основой и конструктивным центром стиля художественного реализма. Семантическая емкость и многозначительный лаконизм пушкинской повествовательной речи предполагают применение лишь наиболее типических и выразительных и в то же время не очень резких и не очень далеких от современного понимания черт языка изображаемой эпохи, изображаемого быта. И вместе с тем этот быт с его вкусами, оценками, социальными противоречиями, с его спедифическим культурным стилем, с его речевыми „свечаями и обычаями“ воспроизводился Пушкиным во всей его глубине и типической многослойности»²¹. К этому определению стиля

²⁰ Письмо О. Сенковского см. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 томах, т. XV, стр. 293.

²¹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 584.

Пушкина следует добавить адекватность языкового выражения образу, предмету изображения. Слово у Пушкина всегда несет познавательную функцию, служит для углубления образа, превращения его в плоть и кровь. Идеальная соотношенность стиля, словесного выражения с предметом, образом и создает то ощущение обязательности, естественности образа, которое прежде всего отличает прозу Пушкина.

Пушкин-прозаик произвел решительную реформу литературного языка и стиля. Его словесный метод, его языковые принципы ориентировались не на традиционные нормы литературного языка классицизма или образцы условно-поэтического стиля сентименталистов. Пушкин обращался не столько к различным видам и формам книжной, литературной речи, сколько ко всему богатству живого разговорного языка.

Пушкинская проза опирается на нормы русского литературного языка своей эпохи. Отличительная особенность ее — простота и ясность синтаксических конструкций, правильность грамматических форм, отсутствие архаических или диалектных особенностей, помимо тех случаев, когда они необходимы для речевой характеристики персонажа. Но и в этих случаях Пушкин очень сдержан и экономен. Именно эта простота синтаксического построения фраз, обращение к формам общелитературного языка, широкое использование принципов эпистолярной и деловой речи, записок, мемуаров и т. д. составляют отличительную особенность языка пушкинской прозы, способствуют той ясности, естественности, простоте, которые прежде всего ощущаются читателем.

Лапидарный стиль хроники, короткая, напряженная, как струна, фраза при внешней сдержанности и объективности передают внутреннюю глубину и напряженность происходящего. Вот описание Германна, ожидающего у дома графини:

«В десять часов вечера он уж стоял перед домом графини. Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты. Изредка тянулся Ванька на тощей кляче своей, высматривая запоздалого седока. Германн стоял в одном сертуке, не чувствуя ни ветра, ни снега. Наконец графинину карету подали. Германн видел, как лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху, укутанную в соболью шубу, и как вослед за нею, в холодном плаще, с головой, убранною свежими цветами, мелькнула ее воспитанница. Дверцы захлопнулись. Карета тяжело покатилась по рыхлому снегу. Швейцар запер двери. Окна померкли» (VI, 336—337).

В этом сжатом описании целая картина, рисующая и зимний петербургский пейзаж, и сцену отъезда суетной, полуживой старухи, и взволнованное напряженное ожидание Германна — скудость словесных красок перекрывается точностью и конкретностью изображения, выверенностью и безукоризненной верностью и характерностью эпитетов. Здесь и *мокрый снег*, и *сгорбленная старуха* в со-

большей шубе, и воспитанница в *холодном плаще*, и даже такая изумительно точная деталь, как то, что карета *тяжело покати*лась по *рыхлому снегу*. И за всем этим пейзажем — ощущение нарастающей внутренней тревоги, недоброго ожидания, надвигающейся трагедии. Даже сухое, краткое упоминание: «Окна померкли» звучит, как тревожный сигнал не только для ожидающего Германна, но и для читателя. Самое ритмическое, интонационно-синтаксическое построение этого отрывка, обилие кратких, односоставных предложений еще острее подчеркивает эту напряженность.

Образ Германна отмечен романтическим ореолом. Пушкин передает внутреннюю взволнованность героя, стремительность, с которой он близится к роковой развязке, особенно часто прибегая к кратким, интонационно-напряженным фразам, в которых глагол, обозначая действие, занимает главенствующее место. Фиксируя движения, жесты, внешние проявления чувства, Пушкин достигает точного изображения внутреннего состояния своего героя.

«Германн *трепетал*, как тигр, ожидая назначенного времени.

...Германн *стоял* в одном сертуке, не чувствуя ни ветра, ни снега.

...Германн *стал ходить* около опустевшего дома...

...Германн *взбежал* по лестнице, *отворил* двери в переднюю...

...Германн *вошел* в спальню...

...Германн *стоял*, прислонясь к холодной печке...» (VI, 336—338, курсив наш.— Н. С.).

Пушкин не останавливается здесь на описании переживаний Германна, фиксируя лишь его движения и жесты. И тем не менее внутренний облик Германна передан им с исчерпывающей полнотой. Частое, интонационно-настойчивое повторение сочетаний подлежащего со сказуемым дает смысловую и ритмическую каденцию, концентрирует внимание читателя на поведении Германна. После плавного, относительно обширного периода такие короткие, обрубленные фразы, как «двери захлопнулись», «окна померкли», звучат как ритмические ударения, отрезают интонационную мелодику. Тем не менее бесплодны попытки анализировать пушкинскую прозу («Пиковую даму», в частности) теми же методами, что и стих²². Законы прозаического ритма иные, и пытаться примеривать пушкинскую фразу к стиховым размерам и «дольникам» — дело безнадежное, хотя косвенным образом и свидетельствующее о принципиальной ритмической ее организованности.

В работе о ритме прозы на материале «Пиковой дамы» Б. В. Томашевский решительно разграничил ритм прозы, достигаемый ее синтаксическим строением (единообразием объема «колона», сил-

²² Подобную попытку найти «дактиль» в «Пиковой даме» делает, например, А. Слонимский: «Тема трех карт,— пишет он,— неизменно вызывает трехударное ритмическое движение речи, иногда переходящее в правильный дактиль: „Что, если старая графиня откроет мне свою тайну? или назначит мне эти три верные карты...“» (А. С л о н и м с к и й. Мастерство Пушкина. М., 1959, стр. 522). Однако, произвольно меняя интонацию, такие «дактили» можно вычитать в любом прозаическом тексте.

лабо-тонической структурой клаузул и зачинов), и ритм, достигаемый ориентацией прозы на стих²³. Для Пушкина характерен именно первый путь. Однако попытки Б. В. Томашевского подсчитать и дать статистические таблицы числа слогов между или после ударения в окончаниях или зачинах предложений мне представляются малопродуктивными, так как эти наблюдения оторваны от живого интонационного звучания и смыслового анализа. Проза Пушкина несомненно ритмически организована, но этот ритм осуществляется в ее синтаксически-интонационном строе, в чередовании кратких односоставных предложений с более распространенными, в инверсированном порядке слов и т. д. и должен явиться предметом специального исследования.

Остановимся на другом примере этого точного лаконизма пушкинской прозы, ее многозначительной «хроникальности». Она сохраняется даже и там, где Пушкин передоверяет повествование рассказчику, как в «Капитанской дочке». Обратимся к началу IX главы «Разлука»: «Рано утром разбудил меня барабан. Я пошел на сборное место. Там строились уже толпы пугачевские около виселицы, где всё еще висели вчерашние жертвы. Казаки стояли верхами, солдаты под ружьем. Знамена развевались. Несколько пушек, между коих узнал я и нашу, поставлены были на походные лафеты. Все жители находились тут же, ожидая самозванца. У крыльца комендантского дома казак держал под уздцы прекрасную белую лошадь киргизской породы. Я искал глазами тело комендантши. Оно было отнесено немного в сторону и прикрыто рогожею. Наконец Пугачев вышел из сеней. Народ снял шапки. Пугачев остановился на крыльце и со всеми поздоровался» (VI, 478).

Достаточно сравнить этот фрагмент с «Историей Пугачева», чтобы ясно увидеть общность повествовательной манеры. В обоих случаях Пушкин сжатыми, законченными фразами, внешне спокойно и неторопливо рассказывает о событиях крестьянской революции. Но каждая подробность, каждый отдельный штрих необычайно выразителен и важен. Вот как рассказывает Пушкин в «Истории Пугачева» о занятии последним крепости Нижне-Озерной, во многом предваряя описание захвата Белогорской крепости в «Капитанской дочке»: «Харлов бегал от одного солдата к другому и приказывал стрелять. Никто не слушался. Он схватил фитиль, выпалил из одной пушки и кинулся к другой. В сие время бунтовщики заняли крепость, бросились на единственного ее защитника и изранили его. Полумертвый, он думал от них откупиться и повел их к избе, где было спрятано его имущество. Между тем за крепостью уже ставили виселицу; перед нею сидел Пугачев, принимая присягу жителей и гарнизона. К нему привели Харлова, обезумленного от ран и истекающего кровью. Глаз, вышибленный копьем, висел у него на щеке» (VIII, 171). Мы видим здесь ту же напряженность, тот же

²³ Б. Томашевский. О стихе. Л., 1929, «Ритм прозы (по „Пиковой даме“)».

внутренний драматизм при всей скупости и хроникальности повествования. «История Пугачева» написана еще более сжато и скупо, чем «Капитанская дочка», но самый принцип повествования, его строгая точность и конкретность деталей близки.

Эти принципы у Пушкина распространяются как на художественную, так и на «деловую» прозу. Хроникальная объективность повествования, с глубоким и напряженным содержанием, предельная лапидарность и логическая точность фразы, скупая, выразительная деталь — все эти особенности наличествуют в приведенном отрывке. За скупым, сдержанным повествованием-хроникой выступают трагические картины (виселица, Харлов с глазом, висящим на щеке). Пушкин-историк подготавливает здесь манеру Пушкина-художника. «История Пугачева» во многом приближается к стилевой манере «Капитанской дочки».

Герои Пушкина показаны в их повседневной, обыденной жизни (даже в «Пиковой даме» бытовая обстановка занимает большое место). Но Пушкин далек от бытоописательства, от эмпиризма. Обычные факты, будничные события выступают у него в своей типичности, в трагическом аспекте. В критике нередко отмечалась эта углубленность, внутренняя многозначительность, стоящие у Пушкина, казалось бы, за самыми обыденными фактами и явлениями. Так, например, В. Узин в книге «О повестях Белкина» писал: «Сокровенный смысл Белкинский, тот единственный смысл, который так тщательно маскируется предисловием анонимного биографа,— заключается в том, что под внешним покровом изображаемых в «Повестях» событий таятся роковые возможности. Вот почему рядом с явлениями человеческой жизни еле слышным шагом выступает в «Повестях» незримая случайность; ее жадный взгляд всегда обращен в сторону тех, что почитают себя счастливыми, достигшими возможного в жизни благополучия»²⁴. В. Узин выступает здесь последователем М. Гершензона, истолковывая «Повести Белкина» в «таинственном», мистическом плане. Конечно, такое истолкование не только не помогает уяснению пушкинской прозы, но затрудняет и искажает ее понимание. Однако, хотя и в ложном преломлении, оно свидетельствует о чрезвычайной смысловой емкости пушкинской прозы, о наличии за обыкновенными, бытовыми фактами более глубокого и многозначительного смысла. Именно сжатость, выверенность пушкинской прозы и придают особенно большой удельный вес каждой детали, каждому слову.

В. В. Виноградов в работе «Стиль „Пиковой дамы“» писал о том, что «система повествования у Пушкина гармонирует с изображаемым миром и ориентирована на те формы идеологии, которые заложены в его структуре. Образы персонажей в своем содержании определяются теми культурно-бытовыми и социально-характерологическими категориями, которым подчинена реальная жизнь, дающая

²⁴ В. С. Узин. О повестях Белкина. Пг., изд-во «Аквилон», 1924, стр. 18.

материал литературному произведению». Однако трудно согласиться с выводом, что тем самым «происходит синтез „истории“ и „поэзии“ в процессе создания стиля „символического реализма“»²⁵. Думается, что мы вправе говорить о реализме Пушкина без дополнительного определения «символический». Система пушкинского повествования ориентирована на реальные явления, а «символика» отдельных деталей отнюдь не имела идеалистического смысла, как в произведениях романтиков, она лишь подчеркивала важность этих деталей в системе повествования. Даже сама «пиковая дама» не становится у Пушкина символическим образом, до конца сохраняя свою историческую конкретность, точность жизненного рисунка. Естественно, конечно, что обобщающее значение этого образа не исчерпывается ее реальными прототипами — Загряжской и Голицыной, а приобретает широкое типическое наполнение.

Образ старой графини выступает в повести как знаменье уходящего в прошлое поколения людей XVIII в., с их эпикурейским отношением к жизни, с их аристократической кичливостью и культом наслаждений. Появление безродного «немца», инженера Германа, одержимого неистовой жадностью богатства и власти, с его расчетливостью и трагическим безумием, означает рождение новой эпохи, знаменует вступление на историческую арену новых сил, которым бессильны противостоять «гальванизированные» представители культуры, уже уходящей в прошлое. Этот в основе своей исторический конфликт и раскрывается Пушкиным в совершенно конкретных образах его героев. Автор осмысливает этот конфликт в его исторической закономерности, описывает его, по словам В. Виноградова, «как историк, исследующий истоки событий и нравов, сравнивающий настоящее с прошлым»²⁶. На этом социально-историческом противопоставлении основана и вся образная структура повести.

В «Станционном смотрителе» автор на стороне своего обиженного и обездоленного героя, но, однако, он далек от его идеализации. Это сказалось и в стиле повести, чуждой той сентиментальной подчеркнутости, с какой изобразил Достоевский своего Макара Девушкина.

Существенным стилистическим моментом прозы Пушкина является ирония, юмор. Эта ирония особенно заметна в «Капитанской дочке», где она освещает внутренним светом повествование Петруши Гринева. То искреннее простодушие, с которым Гринев передает обстоятельства своей жизни, бесхитростное повествование о встречах и событиях, свидетелем которых он являлся, нередко в глазах

²⁵ В. Виноградов. Стиль «Пиковой дамы». «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 2. М.—Л., 1936, стр. 105.

²⁶ Там же, стр. 109. Следует лишь оговориться, что сам В. Виноградов относит эту позицию не к автору, т. е. самому Пушкину, а к «повествователю», лицу, ведущему рассказ. Думается, что мы имеем все основания говорить здесь о Пушкине, который фактически сливается с условной фигурой «повествователя».

читателя выступают в ином свете, преломляясь через авторскую иронию. Рассказывает ли Гринев о своем учителе-французе мосье Бопре, широко пользовавшемся «неопытностью» деревенских девок и не бывшем «врагом бутылки», упоминает ли о своих встречах с Пугачевым во время бурана, передает ли свои первые впечатления от Белогорской крепости — всюду для читателя явственна двойная точка зрения на вещи — самого Гринева, с искренней наивностью воспринимающего события, и автора, относящегося к ним с легкой иронией.

Вот, например, Гринев рассказывает, как вскоре после слухов о появлении Пугачева и начала восстания комендантша Василиса Егоровна заметила военные приготовления. В описании «военных приготовлений» сказался мягкий юмор автора, подчеркивающего их беспомощность и «домашность» по сравнению с угрожающей опасностью. В тоне той же скрытой иронии воспринимается и последующий разговор Василисы Егоровны с поручиком Иваном Игнатьевичем, у которого она довольно быстро выведывает «военную тайну»: «Василиса Егоровна сделала ему несколько замечаний касательно хозяйства, как судия, начинающий следствие вопросами посторонними, дабы сперва усыпить осторожность ответчика» (VI, 450).

Юмор и ирония Пушкина особенно ощутимы в таких «Повестях Белкина», как «Гробовщик» и «Барышня-крестьянка», хотя характер юмора и его значение в них различны. В «Барышне-крестьянке» (и отчасти в «Метели») ирония служит тем полемическим «подтекстом», который подчеркивает условность, литературную традиционность сюжетных ситуаций и тем самым усиливает впечатление жизненной достоверности характеров.

В «Гробовщике» пушкинская ирония приобретает уже сатирический характер, острую социальную направленность, разоблачает косные омертвевшие формы быта, фальшь и лицемерие господствующего общества. Достаточно напомнить финальную сцену фантастического посещения Адриана Прохорова мертвецами, его бывшими «клиентами»: «Адриан с ужасом узнал в них людей, погребенных его стараниями, и в госте, с ним вместе вошедшем, бригадира, похороненного во время проливного дождя. Все они, дамы и мужчины, окружили гробовщика с поклонами и приветствиями, кроме одного бедняка, недавно даром похороненного, который, совестясь и стыдясь своего рубища, не приближался и стоял смиренно в углу. Прочие все одеты были благопристойно: покойницы в чепцах и лентах, мертвецы чиновные в мундирах, но с бородами небритыми, купцы в праздничных кафтанах» (VI, 126—127). В этом описании мертвецов, сохранивших ту же табель о рангах, что и в жизни, ясно ощутима едкая ирония Пушкина, пользующегося фантастической ситуацией для сатирического показа действительности. Смешно уже самое появление мертвецов, собравшихся для встречи с Прохоровым, о чем ведется рассказ самым внешне серьезным, «эпическим»

тоном. Такая подробность, как упоминание о бесплатно похороненном бедняке, стесняющемся своего рубища, еще сильнее заостряет авторскую иронию бытовой конкретностью.

Но с особенной силой и полнотой эта сатирическая тенденция прозы Пушкина проявилась в его «Истории села Горюхина», писавшейся одновременно с «Повестями Белкина». В литературе о Пушкине уже неоднократно отмечалось, что стиль и слог исторической хроники, «летописи» села Горюхина пародируют современную Пушкину историографию — «Историю государства Российского» Н. Карамзина и «Историю русского народа» Н. Полевого. Однако острая сатирическая направленность «Истории села Горюхина» прежде всего не в литературной пародийности, а в смелом разоблачении крепостнических порядков в деревне, в показе отрицательных результатов помещичьего хозяйничанья. «Торжественный» летописный слог сатирически оттеняет безрадостную картину нищей и жалкой крестьянской жизни: «Жители Горюхина издавна производят обильный торг лыками, лукошками и лаптями. Сему способствует река Сивка, через которую весною переправляются они на челноках, подобно древним скандинавам, а прочие времена года переходят вброд, предварительно засучив портки до колен» (VI, 187—188). Или: «Музыка была всегда любимое искусство образованных горюхинцев; балалайка и волынка, услаждая чувствительные сердца, поныне раздаются в их жилищах, особенно в древнем общественном здании, украшенном елкою и изображением двуглавого орла» (VI, 189).

3

Стендаль писал в «Красном и черном», что роман — зеркало, которое проносят по большой дороге; оно отражает и лужи, и лазурь неба, и низменное и возвышенное. Едва ли эта характеристика творческого метода применима к реализму Пушкина. Он не стремился создать впечатление полной свободы «протекания» действительности и пассивного отражения ее художником, а точно и строго отбирал детали, отчетливо сознавая идеологическую направленность каждой из них.

Искусство детали — одно из важнейших достижений литературы XIX в. Оно проходит через различные индивидуальные стили и методы, видоизменяясь, но не теряя своего значения. Естественно, что принципы использования детали у Пушкина и Гоголя, Толстого и Чехова во многом различны, но тем не менее раскрытие характера персонажа достигается при посредстве деталей, раскрывающих внутренний мир человека.

Самый отбор деталей, метод их воспроизведения, отношение к ним писателя являются выражением мировоззрения автора. Поэтому столь индивидуально использование детали в творчестве различных писателей. У Пушкина деталь также имеет огромное зна-

чение, но она не выделяется им, не нарочито подчеркнута, а скупой и как бы незаметно характеризует предмет. Прозу Пушкина можно сравнить с графическим рисунком, в котором подробности хотя и тщательно прорисованы и отработаны, однако не выступают на первый план. Недаром одним из лучших иллюстраторов пушкинской прозы был П. Соколов, чьи рисунки к «Капитанской дочке» привлекают скромным изяществом исполнения, точной, легко обрисованной деталью, лаконично и скупой освещающей весь смысл происходящего.

Для Бальзака характерно нагромождение деталей, исчерпывающее описание экономического и социального положения героя, окружающей его обстановки. Стендаль заостряет внимание на подробностях, раскрывающих психологическое состояние его героев. Гоголь тщательно, как живописец, «выписывает» всю обстановку, вещи, одежду, жесты своих персонажей. Пушкин от всех них отличается необычайной экономией, внешней незаметностью детали, избегает назима, навязчивости. И в то же время деталь, казалось бы, почти незаметная подробность в описании обстановки или действующего лица у Пушкина играет необычайно важную роль. Как на наиболее показательный пример сошлюсь на описание лубочных картинок, украшавших «смирненную, но опрятную обитель» станционного зрителя. Судьба Дуни не совпала с библейской историей «блудного сына». Она не стала несчастной и нищей, всеми оставленной и не вернулась к отцу. Поэтому картинки в комнате зрителя намекают на возможный, вернее типический конец дуниной истории, как бы предостерегают о возможности печального исхода. В то же время они соответствуют восприятию самим зрителем судьбы его дочери. Поучительная библейская легенда становится фоном, на котором воспринимается рассказ о Дуне, ушедшей из отчего дома.

Описание спальни старой графини великолепно рисует и самую обитательницу этой комнаты — сочетание увядания, тлена с давно ушедшей красотой и молодостью ее владелицы: «Перед кивотом, наполненным старинными образами, теплилась золотая лампада. Полинялые штофные кресла и диваны с пуховыми подушками, с сошедшей позолотой, стояли в печальной симметрии около стен, обитых китайскими обоями. На стене висели два портрета, писанные в Париже *me me Lebrun*. Один из них изображал мужчину лет сорока, румяного и полного, в светло-зеленом мундире и со звездой; другой — молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розой в пудренных волосах. По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы славного *Legou*, коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом» (VI, 337—338). В описании спальни графини умышленно выделены основные, наиболее полно характеризующие подробности: ее портрет юной красавицы в окружении гривуазной и изящной обстановки, дорогих безделушек, переносящих нас

во Францию середины XVIII в. Все это с особенной полнотой раскрывает нам ее характер, ее прошлое, ее молодость, прошедшую в обстановке другого века, проведенную бурно, полную любовных наслаждений. Точные приметы времени («Монгольфьеров шар») приобретают тем большее значение, что графиня стремилась искусственно сохранить, гальванизировать обстановку и привычки молодости, вплоть до своего туалета.

Весьма примечательно, что М. Гершензон, пытавшийся вопреки очевидности отрицать реализм Пушкина и придать некое мистическое истолкование его произведениям, видел в описании спальни графини «художественный промах», так как Германи «в минуту величайшего напряжения» якобы не мог заметить всех этих подробностей. «С этой точки зрения,— писал М. Гершензон,— подробное объективное описание графининой спальни, как ни хорошо оно само по себе,— серьезный художественный промах; всего, что здесь перечислено, Германи, конечно, не мог тогда видеть и сопоставлять в своем уме»²⁷. Совершенно справедливо на это возражает М. Алексеев, указав как на долгие часы ожидания, проведенные Германом в спальне графини, так и на то, что «думая о графине в ее комнатах, он старался составить о ней представление и по окружающим ее вещам»²⁸. Помимо психологической точности в передаче восприятия Германа Пушкин своим изображением обстановки дополняет и уточняет портрет графини.

М. Алексеев обратил также внимание на следующую деталь в описании рокового свидания Германа с графиней, когда он незамеченным наблюдал за нею: «Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма» (VI, 339). Отмечая, что в слове «гальванический» для Германа заключалась не «таинственная», «жизненная сила», как для романтиков 30-х годов, а просто электрический ток, М. Алексеев указывает: «Качание старой графини описано в повести теми словами, какими мог рассказывать об этом безмолвно наблюдавший за нею Германи: это ему представилось, что она качается направо и налево как бы «по действию скрытого гальванизма». Именно поэтому эта деталь и кажется нам поразительным художественным штрихом. Молодой инженерный офицер, несмотря на волнение, охватившее его перед решающим для его судьбы разговором со старухой, все же не может вовсе забыть о впечатлениях, связанных с его инженерной специальностью»²⁹. Эти наблюдения представляются не только убедительными

²⁷ М. Гершензон. *Мудрость Пушкина*. М., 1919, стр. 112.

²⁸ М. П. Алексеев. *Пушкин и наука его времени*. «Пушкин. Исследования и материалы», т. I. М.—Л., изд-во АН СССР, 1956, стр. 80.

²⁹ Там же, стр. 79.

тельными, но и снимающими такие домыслы, как указание на то, что качание старухи якобы должно было означать символику карточной игры. Это, конечно, не исключает того впечатления «бездушного механизма», — как тонко подметил В. Виноградов, — которое производит она на Германна: «Она представляется бездушным механизмом, безвольной «вещью», которая бессмысленно колеблется направо и налево, как карта в игре, и управляется действием незримой силы»³⁰. Существенно здесь то, что каждая деталь мотивирована у Пушкина тем аспектом, тем кругом ассоциаций, который характерен для лица, ее воспринимающего, объясняется жизненным опытом и сознанием повествователя, являющегося «призмой» авторского сознания.

Пушкин не выделяет, не подчеркивает деталь. Она у него естественно и незаметно входит в общий контекст.

Точность рисунка при всей скупости художественной манеры и внешне объективной лапидарности изложения еще более усиливает включение героев в историческую атмосферу эпохи, их социальную очерченность.

Эти, казалось бы, «внешние» детали придают эмоциональную выразительность, раскрывают внутреннее содержание образа. Напомним заключительную сцену карточной игры в «Пиковой даме», сцену своеобразного поединка, полную драматического напряжения. «Это похоже было на поединок. Глубокое молчание царствовало кругом.

Чекалинский стал метать, руки его тряслись. Направо легла дама, налево туз.

— Туз выиграл! — сказал Германн и открыл свою карту.

— Дама ваша убита, — сказал ласково Чекалинский.

Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться.

В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...

— Старуха! — закричал он в ужасе» (VI, 355). Здесь все замечательно по своей выразительности и предельному лаконизму. Но хочется обратить внимание именно на роль одной детали. О Чекалинском сказано: «руки его тряслись». Это не случайная деталь: она великолепно передает смятение банкюмета, его страх перед разорительным проигрышем. Значение этой детали подчеркнуто повторностью жестов Чекалинского, ранее создававших впечатление профессиональной уверенности, огромной выдержки. Так, в вечер, когда Германн впервые решил испытать «тайну» графини, на его просьбу поставить карту «Чекалинский улыбнулся и поклонился, молча, в знак покорного согласия». После крупного выигрыша Германна «Чекалинский нахмурился, но улыбка тотчас возвратилась

³⁰ В. В. Виноградов. Стилль «Пиковой дамы», стр. 103.

на его лицо»: профессиональная выдержка ему не изменила. Однако при повторном выигрыше Германна на следующий день «Чекалинский, видимо, смутился». В решительной третьей игре о Чекалинском сказано: «Германн стоял у стола, готовясь один понтировать противу бледного, но все улыбающегося Чекалинского» (VI, 353—355, курсив наш.— Н. С.).

В описании атмосферы печали и горя семьи Гриневых, узнавших об аресте Петруши и суде над ним, одной деталью, упоминанием о «Придворном календаре» исчерпывающе передано расстройство и огорчение старика Гринева. «Однажды вечером батюшка сидел на диване, перевертывая листы Придворного календаря; но мысли его были далеко, и чтение не производило над ним обыкновенного своего действия. Он насвистывал старинный марш...» (VI, 534). Ведь именно этот «Придворный календарь» фигурировал в начале повести как символ мирного спокойствия и благополучия семьи Гриневых!

Показывая зарождение еще смутного и робкого чувства в душе скромной и приниженной «воспитанницы» Лизаветы Ивановны, Пушкин опять-таки пользуется, казалось бы, чисто внешними штрихами. Вот Лизавета Ивановна, выходя с графиней из подъезда, увидела Германна: «Он стоял у самого подъезда, закрыв лицо бровным воротником: *черные глаза его сверкнули из-под шляпы*. Лизавета Ивановна испугалась, сама не зная чего, и села в карету с трепетом неизъяснимым. Возвратясь домой, она подбежала к окошку, — офицер стоял на прежнем месте, устремив на нее глаза: она отошла, мучась любопытством и волнуемая чувством, для нее совершенно новым» (VI, 330, курсив наш.— Н. С.). Пушкин фиксирует здесь внимание читателя на глазах, на взгляде Германна (мы узнаем, что глаза у Германна черные, сверкающие — о глазах других героев повести вообще не говорится). Самое чувство Лизаветы Ивановны — смесь любопытства, взволнованности странным поведением незнакомца, пробуждение затаенной девической влюбленности — прекрасно, с исчерпывающей полнотой передано в том, как сразу же по возвращении домой подбежала Лизавета Ивановна к окошку.

Деталь, рисующая поведение человека у Пушкина, приобретает обобщающее, типизирующее значение. При этом Пушкин не «тенденциозен», не навязчив, метко найденной деталью он приоткрывает самую суть характера. В той же «Пиковой даме», сообщая в эпизоде о судьбе Лизаветы Ивановны, Пушкин говорит: «Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница» (VI, 356). Пушкин здесь многого не досказывает, но читателю ясно благополучие Лизаветы Ивановны, достигнутое тем, что она свыклась с окружающей средой, подражает ей во всем, вплоть до «воспитанницы».

Напомним знаменитый заячий тулупчик, который дарит Гринев Пугачеву, принимая его за нищего бродягу в начале повести³¹. «...заячий тулуп явился. Мужичок тут же стал его примеривать. В самом деле тулуп, из которого успел и я вырасти, был немножко для него узок. Однако он кое-как умудрился и надел его, распоров по швам» (VI, 413). В дальнейшем этот заячий тулуп способствует помилowaniu Гринева Пугачевым. Но включен в повествование он не назойливо и подчеркнуто, а как естественная деталь³².

Не менее значима в «Капитанской дочке» и такая подробность, как старая чугунная пушка, о которой бегло упоминается в третьей главе при описании крепости. В главе шестой об этой пушке говорится в связи с «военными приготовлениями» к осаде, но в иронически-добродушных тонах: поручик Иван Игнатьевич «вытаскивал из пушки тряпички, камушки, щепки, бабки и сор всякого рода, запиханный в нее ребятишками» (VI, 450). И наконец, в следующей, седьмой главе («Приступ») эпизод с пушкой подчеркивает героизм и мужество защитников крепости: «Пушка наша заряжена была картечью. Комендант подпустил их на самое близкое расстояние и вдруг выпалил опять. Картечьхватила в самую середину толпы» (VI, 463).

Деталь у Пушкина абсолютно точна. Напомним еще два примера. Гринев впервые появляется в доме коменданта крепости и застаёт Василису Егоровну с кривым поручиком Иваном Игнатьевичем разматывающими нитки. «Я вошел в чистенькую комнатку, убранную по-старинному. В углу стоял шкаф с посудой; на стене висел диплом офицерский за стеклом и в рамке; около него красовались лубочные картинки, представляющие взятие Кистрина и Очакова, также выбор невесты и погребение кота. У окна сидела старушка в *телогрейке* и с платком на голове. Она разматывала нитки, которые держал, распялив на руках, кривой старичок в офицерском мундире» (VI, 417, курсив наш.— Н. С.). Здесь каждая подробность дышит миром, тишиной, патриархальным уютom, противоречит представлению о военных опасностях, о тех грозных стихийных потрясениях, которые вскоре обрушатся на эту милую и скромную идиллию тихого семейного благополучия. Другой пример: трагическая картина гибели капитана Миронова и его супруги. «В эту минуту раздался женский крик. Несколько разбойников вытащили на крыльцо Василису Егоровну, растрепанную и раздетую донага. Один из них успел уже нарядиться в ее *душегрейку*» (VI, 467, курсив наш.— Н. С.). Эта точная, повторяющаяся деталь глубоко передает трагизм всей ситуации.

³¹ См. В. Шкловский. «Заметки о прозе русских классиков». М., 1953, стр. 59.

³² «Заячий тулупчик» был подсказан Пушкину одной из описей, «реестров» имущества, отнятого пугачевцами у помещика. В «реестре, что украдено у надворного советника Буткевича при хуторе в приiske Заинске» среди прочих вещей значится «тулуп из беличьего меху — 60 руб.» См. Ю. Г. Оксман. Пушкин в работе над «Капитанской дочкой». «Литературное наследство», т. 58, М., 1952, стр. 235.

Или описание похорон старика Дубровского. Два-три точных штриха, суровая простота фразы, самым ритмом своим врезающейся в сознание, передающей впечатление непоправимого несчастья, сдержанной скорби: «Хозяин Кистеневки в последний раз перешел за порог своего дома. Гроб понесли рощею. Церковь находилась за нею. День был ясный и холодный. Осенние листья падали с деревьев» (VI, 245). Это скупое описание похорон подчеркивает чистую и честную жизнь старого Дубровского, его достойную уважения твердость характера, бескорыстие.

Зачастую Пушкин в трагической ситуации находит комическую деталь, дополняющую и делающую жизненно убедительным рисуемый им образ. Напомним в «Капитанской дочке» эпизод с подачей Савельичем «реестра» убытков Пугачеву:

«В это время из толпы народа, вижу, выступил мой Савельич, подходит к Пугачеву и подает ему лист бумаги. Я не мог придумать, что из того выйдет. «Это что?» — спросил важно Пугачев. — «Прочитай, так изволишь увидеть», — отвечал Савельич. Пугачев принял бумагу и долго рассматривал с видом значительным. «Что ты так мудрено пишешь? — сказал он наконец. — Наши светлые очи не могут тут ничего разобрать. Где мой обер-секретарь?»» (VI, 479). Этой детально наглядно передана простодушная хитрость неграмотного Пугачева и его смешное стремление придать себе величественный «царский» облик.

В «Капитанской дочке» достигнута максимальная простота, подчеркнута обыденность, заурядность вещей и предметов, и в то же время за этой заурядностью проступает их многозначительность, они приоткрывают широкую обобщающую картину. Таково описание «дворца» Пугачева в Берде (глава «Мятежная слобода»), каким его видит Гринев: «Я вошел в избу, или во дворец, как называли ее мужики. Она освещена была двумя сальными свечами, а стены оклеены были золотою бумагою; впрочем, лавки, стол, рукомойник на веревочке, полотенце на гвозде, ухват в углу и широкий шесток, уставленный горшками, — все было, как в обыкновенной избе. Пугачев сидел под образами, в красном кафтане, в высокой шапке и важно подбочась» (VI, 498—499). В этом описании сказалось и трезвое восприятие событий Гриневым, отнюдь не романтизовавшим обстановку пугачевского «дворца», и своеобразие самой этой обстановки. Сальные свечи и стены, оклеенные золотой бумагой, выразительно передают наивное представление казаков о пышности царских палат.

Напомним, сколь лаконично и сжато представлена картина игорного дома у Пушкина: «Они (Германн и Нарумов) прошли ряд великолепных комнат, наполненных учтивыми официантами. Несколько генералов и тайных советников играли в вист; молодые люди сидели, развалясь на штофных диванах, ели мороженое и курили трубки. В гостиной за длинным столом, около которого теснилось человек двадцать игроков, сидел хозяин и метал банк. Он был

человек лет шестидесяти, самой почтенной наружности; голова покрыта была серебряной сединою; полное и свежее лицо изображало добродушие; глаза блистали, оживленные всегдашнею улыбкою. Нарумов представил ему Германна. Чекалинский дружески пожал ему руку, просил не церемониться и продолжал метать» (VI, 352).

Пушкин здесь не только лаконичен. Отбрасывая все второстепенное, несколькими штрихами выделяя главное, он передает и весь респектабельный, даже аристократический характер игорного дома и ту атмосферу благодушия и спокойствия, которая в дальнейшем так резко будет нарушена неожиданным выигрышем Германна. В облике банкмета Чекалинского подчеркнута почтенность его внешности («серебряная седина», «свежее лицо изображало добродушие» и т. д.) — также существенное обстоятельство для усиления эффекта дальнейшего «поединка» между ним и напряженным, охваченным маниакальной идеей Германном.

Решительное отличие кратких описаний Пушкина от «близурочной мелочности» французских романистов, и в частности от подробных описаний у Бальзака, особенно наглядно можно видеть при сравнении аналогичных эпизодов. Такие переключки особенно явственны между «Пиковой дамой» и «Шагреневою кожей» Бальзака³³.

Бальзак в «Шагреневою коже» дает подробнейшее описание игорного дома, которое занимает несколько страниц и приобретает самостоятельное значение, взволнованно и страстно характеризует он чуть ли не каждого из находящихся там игроков. Даже финальная сцена игры, столь сдержанно и лапидарно данная у Пушкина, у Бальзака написана с максимальным напряжением: «Молодой человек казался здесь ангелом, лишенным сияния, сбившимся с пути. И все эти заслуженные наставники порока и низости, подобно беззубой старухе, проникшейся жалостью к красавице-девушке, которая предастся разврату, готовы были крикнуть новичку: „Уйдите отсюда!“ Он прошел прямо к столу, остановился, не задумываясь бросил на сукно золотую монету, и она покатилась на черное; потом, как все сильные люди, презирующие сутяжническую нерешительность, он взглянул на банкмета вызывающе и вместе спокойно. Ход этот вызвал такой интерес, что старики ставки не сделали; однако итальянец с фанатизмом страсти ухватился за улыбающуюся ему мысль и поставил все свое золото против ставки незнакомца. Кассир забыл произнести свои обычные фразы, которые с течением

³³ На переключку отдельных эпизодов «Пиковой дамы» и «Шагреневою кожей» Бальзака указал Н. Лернер в книге «Проза Пушкина» (1923). Д. Д. Благой, сопоставляя «Шагреневою кожу» и краткий, сжатый рассказ Пушкина в «Пиковой даме» (в частности, начало романа Бальзака и начало пушкинской повести), справедливо замечает: «При таком сопоставлении особенно рельефно выступает необычайная четкость, стройность, гармоническая уравновешенность пушкинской повести, полное отсутствие в ней какого бы то ни было не относящегося прямо к делу, построенного, внефабульно развитого материала» (Д. Б л а г о й. «Мастерство Пушкина». М., 1955, стр. 65—67).

времени превратились у него в хриплый и невнятный крик: „Ставьте!“ — „Ставка сделана!“ — „Больше не ставят!“ Банкомет снял карты и, казалось, безучастный к проигрышу и выигрышу устроителей этих мрачных увеселений, желал успеха вновь пришедшему. Зрители, все как один, готовы были видеть драму в судьбе этой золотой монеты, последнюю сцену благородной жизни; их глаза, прикованные к вещим листкам картона, горели, но, несмотря на все внимание, с которым они следили то за молодым человеком, то за картами, они не могли заметить и признака волнения на его холодном и покорном лице.

— Красная, черная, пасс,— официальным тоном объявил банкомет.

Что-то вроде глухого хрипа вырвалось из груди итальянца, когда он увидел, как один за другим падают сложенные банковые билеты, которые ему бросал кассир.

И молодой человек только тогда постиг свою гибель, когда лопаточка протянулась за его последним наполеондором. Слоновая кость глухо стукнулась о монету, и монета с быстротой стрелы докатилась до кучки золота перед кассой. Незнакомец закрыл глаза, губы его побелели, но он тут же поднял веки, снова, точно кораллы, заалелись его губы, он принял вид англичанина, для которого в жизни не существует тайн, и исчез, не пожелав вымолить утешение тем раздирающим взглядом, который часто бросают на зрителей впавшие в отчаяние игроки. Сколько событий скопилось на протяжении одной секунды и как много значит один удар игральных костей!

— Это был, конечно, последний его заряд,— сказал, улыбнувшись, крупье после минутного молчания, в течение которого он держал эту золотую монету между большим и указательным пальцами, показывая ее присутствующим»³⁴.

Близость этой сцены к пушкинской особенно явственно выделяет и принципиальное различие. Дело, конечно, не в том, кто лучше, художественно сильнее передал сцену проигрыша. В искусстве трудно давать качественную оценку, можно говорить лишь о различии принципов и метода изображения. Бальзак нагнетает множество подробностей, у него трагический исход игры (как и всей сцены в игорном доме) эмоционально подчеркнут, изобилует патетическими и эффектными сравнениями («точно кораллы, заалелись его губы»), совершенно невозможными в простой и строгой пушкинской прозе.

Следует привести и еще одно близкое сопоставление — ситуация, аналогичная сцене в спальне графини Рафаэль, герой «Шагреневой кожи», прячется в спальне графини Теодоры и становится свидетелем тайн ее вечернего туалета. В данном случае это описа-

³⁴ О. Бальзак. Собрание сочинений в 15 томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1956, стр. 254—258.

ние туалета Теодоры также занимает несколько страниц, тогда как у Пушкина оно сжато до одного абзаца.

Пушкин не только лаконичен. Он отказывается от эмоциональной патетики Бальзака, от избытка подробностей, от его романтически-эффектной фразы.

Пушкинской прозе ближе проза его великого современника Стендаля, также стремившегося к ясности и лаконизму и в своей точной, внутренне напряженной манере перекликавшегося с Пушкиным. Тем самым заслуживает внимания и отрицательная оценка Стендалем прозаической манеры Бальзака, наглядно показывающая разницу между скупым и ясным стилем Стендаля и эмоционально насыщенным, метафорическим стилем Бальзака: «В своей комнате,— писал Стендаль в „Записках туриста“ (1838),— я нашел книгу г-на де Бальзака „Аббат Биротто из Тура“. Как я восхищаюсь этим автором! С какой полнотой он сумел изобразить все невзгоды и все убожество провинциальной жизни! Я предпочел бы более простой стиль... Я полагаю, что он пишет свои романы в два приема: сначала вполне вразумительно, а потом разукрашивает свой стиль неологизмами...»³⁵.

И. Тэн называл стиль Бальзака «гигантски хаотичным». Г. Лансон дал хотя несправедливую, отрицательную характеристику стилю Бальзака, однако уловил его существенные особенности: «...у Бальзака нет стиля. С этой стороны он — вовсе не художник. При желании блеснуть слогом он становится отвратителен и смешон; у него является пышная фразеология, украшенная избитыми или раздутыми метафорами»³⁶.

Эти отрицательные отзывы о стиле Бальзака никак, конечно, не умаляют его художественного значения, но убедительно показывают, чем именно был неприемлем его стиль для приверженцев классицистического стиля.

В глазах Пушкина традиция точного, афористического, лаконичного стиля Монтеня, Ларошфуко, Вольтера соответствовала его стремлению к ясности, точности и естественности словесного выражения. Лев Толстой говорил о книге «Максим» Ларошфуко, что «она приучила людей не только думать, но и заключать свои мысли в живые, точные, сжатые и утонченные обороты»³⁷. Именно эти качества классической французской прозы и вызвали сочувствие Пушкина, являлись для него образцом стиля.

4

Идейная концепция, обусловленная идеологической позицией автора, определяет художественную структуру произведения, распределение в нем света и тени. Естественно, что эту позицию

³⁵ Стендаль. Собрание сочинений в 15 томах, т. 12. М., 1959, стр. 44.

³⁶ Г. Лансон. История французской литературы, т. II. М., 1898, стр. 452.

³⁷ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 40, стр. 281.

часто невозможно сводить к отчетливой политической программе (как неоднократно пытались делать по отношению к Пушкину). Но она ясно проявляется в структуре художественного произведения, в его композиции, сюжете, характерах, в отборе деталей и в словесной тональности, даже в тех случаях, когда сам автор прямо и не высказывает своего отношения к происходящему.

Так, совершенно несомненно, что в «Станционном смотрителе» облик Самсона Вырина и его горькая судьба изображены не только с точки зрения «титularного советника» А. Г. Н., рассказавшего якобы эту повесть Белкину, а полностью выражают отношение к нему самого автора. Рассказчик здесь лишь организует художественную композицию повести: его роль, его отношение к рассказываемому подчинены воле автора, поставленной им задаче. Сложная структура речевых «стилей» рассказчиков, различных действующих лиц и включаемых в повествование форм письменной речи и документов предопределены общим идейным и художественным замыслом.

Пушкин не просто фиксирует и воспроизводит различные «голоса» своих персонажей, но и передает их через «призму» восприятия рассказчика (или мемуариста, как в «Капитанской дочке» или «Повестях Белкина»).

Вся композиция, вся внутренняя структура его произведений (как, впрочем, художественных произведений вообще) в конечном счете выражает авторское отношение к действительности, мировоззрение самого Пушкина. Художественный стиль в его широком понимании и есть словесное выражение мировоззрения автора. Но своеобразие пушкинской манеры повествования в том, что он противопоставил романтическому стилю и методу, в котором непосредственно выступает авторское отношение, объективно-реалистическую систему повествования, устраняющую это непосредственное присутствие, а тем более вмешательство автора.

Отношения к герою произведения, как бы оно ни было «объективировано» путем передачи повествования рассказчику или «невмешательством» автора, отказом от оценки действий и поступков своих героев, как это обычно для прозы Пушкина, тем не менее неизменно сохраняется. Оно находит выражение как в способе разрешения сюжетных коллизий, так и в самом стиле, в том эмоциональном ореоле, который проступает в описаниях героя, в пейзаже и т. д. Самый «тон», внутренний подтекст произведения раскрывают авторское отношение к происходящему, какие бы структурные и композиционные принципы ни лежали в его организации. Поэтому нельзя рассматривать речевые формы, манеру повествования, «язык» отдельных персонажей или «рассказчиков» в отрыве от целого, от всей идейной направленности художественного произведения, от авторского мировоззрения, в нем выраженного.

Точное и конкретное изображение действительности, отказ от непосредственной авторской оценки у Пушкина ничего общего не

имеют с бесстрастным объективизмом. За скрупулезным и точным отбором деталей во всей структуре его произведений неизменно выступает авторское понимание событий, мировоззренческая позиция самого Пушкина. Объективность изображения не мешает раскрытию авторского понимания, устраняя в то же время всякую дидактику, тенденциозность. Развитие событий, раскрытие характеров, отбор деталей, типическое обобщение явлений действительности строго подчинены авторскому ее пониманию и оценке, предстающих как объективная данность в той мере, в какой Пушкин верно и глубоко проникнул в подлинную историческую закономерность развития самой жизни.

В. Виноградов выдвинул важную проблему «авторского образа», рассматривая его как основу для стилистического построения художественного произведения. «Образ автора, изъятый из мира повествования, как действующее лицо, как форма его экспрессивно-смыслового освещения, все же не перестает мыслиться и присутствовать в художественном произведении, в его стиле. Художественная действительность по приемам своей организации узнается как форма творчества того или иного писателя. Принципы группировки отбора „предметов“, способы изображения лиц носят на себе знаки определенной авторской индивидуальности. Тяготение к „объективности“ восприятия произведения и разные приемы „объективного“ построения — все это лишь особые, но соотносительные принципы конструкции образа автора»³⁸. Однако при всем положительном значении многих тонких и интересных наблюдений В. В. Виноградова над изменением способа «конструкции образа автора» концепция, даваемая им, вызывает ряд методологических вопросов. Остается неясным: адекватен ли «образ автора» подлинному автору, его мировоззрению, отношению к действительности? Видимо нет, так как мы имеем в художественном произведении, как утверждает В. Виноградов, не самого автора, а лишь «конструкцию» его образа, т. е. определенный художественный прием. Но если «образ автора» не идентичен самому автору, то как провести их разграничение?

Следует, однако, разграничить «образ автора» как художественный компонент, художественный прием и автора как создателя произведения. Ведь идейная направленность произведения, как и его художественная «конструкция», определяется мировоззрением автора, его пониманием и его оценкой действительности и самый «образ автора» отнюдь не может обособиться от всего замысла произведения, а составляет его часть, возникает из всего его идейно-художественного единства.

Пушкин как бы исключает себя как автора из повествования. Чаще всего оно ведется от лица какого-нибудь рассказчика, как в

³⁸ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 140.

«Повестях Белкина», или мемуариста — Гринев в «Капитанской дочке». Лишь «Арап Петра Великого», «Дубровский» и некоторые незаконченные произведения написаны в объективно-повествовательной манере; в них отсутствует рассказчик. Пушкин стремился к наиболее беспристрастному изображению событий, отказываясь от их субъективной оценки и истолкования. Это не значит, конечно, что Пушкин лишь фиксирует «поток» событий. Уже самый отбор фактов действительности, типизация тех, а не иных явлений определяли идейную направленность образов, созданных Пушкиным. Но он нигде прямо, непосредственно не выражает своего отношения, предоставляя логике самих образов воздействовать на читателя.

Если Гоголь, даже передоверяя повествование рассказчику, сохранял присущие ему особенности авторского голоса (интонацию, словарь), то Пушкин нигде не обнаруживает своего непосредственного вмешательства. Его герои наделены как бы самостоятельным бытием, они действуют, думают, говорят так, как они и должны действовать и говорить согласно их социальному облику, характеру, обстоятельствам, в которые они попадают. Пушкин (за редкими исключениями) не приписывает героям свои собственные мысли, полностью сохраняя их понимание действительности, склад их ума и характера.

Пушкин стремился к максимальной объективности, реалистической глубине изображения, чем и объясняется сложная стилевая система «повестей Белкина», переданных разными лицами, внесшими в рассказ и свое отношение к происходящему, свою оценку поступков героев. Самый же облик автора, Пушкина, его отношение поэтому глубоко отодвинуты, спрятаны за этой сложной системой повествования. И тем не менее прав был П. Анненков, зорко разглядевший за этой авторской мистификацией тонкую иронию самого автора, лукавый пушкинский юмор: «Тонкая ирония, лукавый и вместе с тем добродушный юмор их («Повестей Белкина»), — писал П. Анненков, — простота языка и средств, употребляемых автором для сцепления и развития происшествий, заслуживают и теперь внимания. Очерки и краски повестей Белкина чрезвычайно нежны, и после яркой живописи Гоголя надо уже внимание и зоркость любителя, чтоб оценить их по достоинству»³⁹.

В пушкиноведческой литературе неоднократно указывалось на своеобразии повествовательной манеры повестей Белкина, колебание между точкой зрения Пушкина («Издателя»), Белкина и рассказчиков, чьи истории им передаются. Так, В. В. Виноградов в исследовании о стиле Пушкина указывал, что «в самом изложении и освещении событий, составляющих сюжеты разных „повестей Белкина“, ощутимо наличие промежуточной призмы между Пушкиным и изображаемой действительностью. Эта призма измен-

³⁹ П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873, стр. 283.

чива и сложна. Она противоречива. Но, не увидев ее, нельзя понять стиля повестей, нельзя воспринять всю глубину их культурно-исторического и поэтического содержания. В „Выстреле“ и „Станционном смотрителе“ автор изображает события с точки зрения разных рассказчиков, которые носят яркие черты бытового реализма. Колебания в воспроизведении и отражении быта, наблюдающиеся в стиле других повестей, например в „Метели“ и „Гробовщике“, также ведут к предположению о социальных различиях в образах их повествователей. Вместе с тем наличие во всем цикле повестей общего стилистического и идейно-характеристического ядра, которое далеко не всегда может быть рассматриваемо как прямое и непосредственное выражение мировоззрения самого Пушкина, также несомненно»⁴⁰. В. В. Виноградов дает глубокий анализ различных речевых «стилей», присущих «рассказчикам» повестей Белкина и самому «издателю», т. е. Пушкину, приходя к выводу, что «издатель встает в ироническую позу по отношению к Белкину и миру его творчества, к его историям, к тем оценкам и тому пониманию, которые могут найти выражение в его повестях»⁴¹.

Однако при всей тонкости и точности наблюдений В. В. Виноградов чрезмерно абсолютизирует роль «призмы» рассказчиков и повествователей. Наличие рассказчиков не меняет того положения, что их восприятие действительности полностью подчинено мировоззрению самого автора и в конечном итоге сами рассказчики являются художественными образами, выразителями авторской воли, служат утверждению идейной концепции, которая положена Пушкиным в основу данного произведения. В этом своеобразии и сложности композиционного и стилистического построения, внутренней структуры пушкинской прозы сказался реализм Пушкина, новаторство его художественной манеры. Отказываясь от субъективно-эмоциональной «монологичности» романтического метода и стиля, при которой действительность представлена в одном лишь авторском отношении к ней, Пушкин дает исторически-объективное изображение действительности в ее типических проявлениях. В примечании «издателя» А. П. говорится: «...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). 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.» (VI, 83). В этих кратких обозначениях «авторов» — рассказчиков отдельных повестей — ключ к их стилевой тональности.

Повести лишь записаны И. П. Белкиным и не носят отпечатка его личности так, как это имеет место в «Истории села Горюхина».

⁴⁰ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941, стр. 538.

⁴¹ Там же, стр. 539.

Социальное и культурное различие их рассказчиков определяет и жанровое различие и самый характер стиля отдельных повестей, записанных Белкиным. Пушкин этим мотивирует как жанровое разнообразие повестей, так и различные «аспекты», в которых показана изображаемая действительность.

Таким образом, сложное композиционное построение «Повестей Белкина» имеет большое идейно-художественное значение: фигурой рассказчика определяется характер сюжета и самая манера, аспект повествования, мотивируемый психологией, жизненным опытом и социальным положением рассказчика.

Поэтому не так уж значительна роль И. П. Белкина, которого со времен Ап. Григорьева неизменно выдвигали на первый план⁴².

Рассказчик «Выстрела» «подполковник И. Л. П.» не только знает обычаи и нравы офицерской среды, но усвоил ее понятия о чести, о храбрости. Весь словесный строй его рассказа основан на сжатой и точной фразе, характерной для военного человека, лишенной эмоционального оттенка, кратко, даже суховаато передающей лишь самую суть, внешнюю сторону событий, свидетелем которых являлся «подполковник И. Л. П.» Пушкин отнюдь не «оснащает» рассказ подполковника какой-либо специфически «офицерской» лексикой. Профессиональный словарь вкраплен очень редко, незаметно, не выпячиваясь на фоне всей языковой системы (манеж, ваканция, «сажать в туза»). Эти жаргонизмы выступают в одном ряду с карточными, «игрецкими» терминами («понтёр», «обсчитаться», «метать» и т. д.). Но самый строй краткой, несколько отрывистой фразы, мужественная, энергичная интонация рисуют человека, привыкшего командовать, не любящего долго распространяться. ясно и четко формулирующего свою мысль. Уже первые короткие, энергичные фразы как бы задают тон всему повествованию: «Мы стояли в местечке ***. Жизнь армейского офицера известна. Утром ученье, манеж; обед у полкового командира или в жидовском трактире; вечером пунш и карты» (VI, 85).

В то же время рассказчик — не ограниченный офицер-службист, а человек образованный и начитанный, разбирающийся в людях, и как он говорит о себе сам, имеющий «от природы романтическое воображение». Это «романтическое воображение» сочеталось несомненно и с начитанностью, в силу чего подполковник И. Л. П. часто прибегает к литературно-книжным оборотам, свойственным романтическому стилю 20-х годов: «Имея от природы романтическое воображение, я всех сильнее прежде сего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкою и который казался мне героем таин-

⁴² Как указывал Ю. Г. Оксман, отнесение рассказов к вымышленному их автору И. П. Белкину сделано было Пушкиным лишь через год после окончания повестей. Тогда же написано было и предисловие, содержащее «жизнеописание» И. П. Белкина (см. комментарии к «Повестям Белкина» в «Полном собрании сочинений А. С. Пушкина в девяти томах». М., «Academia», 1938, т. VII, стр. 812).

ственной какой-то повести» (VI, 88). Отсюда усложненный синтаксис и книжные архаизмы: коего, сего и т. д., романтические реминисценции и штампы, встречающиеся в рассказе подполковника и напоминающие эффектный слог Бестужева-Марлинского: «Пробегаю письмо, глаза его сверкали» (VI, 89), или «Сильвио был озабочен; не было уже и следов его судорожной веселости. Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола» (VI, 90); «При сих словах Сильвио встал, бросил об пол свою фуражку и стал ходить взад и вперед по комнате, как тигр по своей клетке» (VI, 94).

Повесть «Выстрел» организована многопланно. Рассказ подполковника включает и рассказ самого Сильвио о дуэли с графом Б. и заключительный рассказ графа о его второй встрече с Сильвио. Оба эти рассказа мало выделяются на общем фоне повествования. Ведь и Сильвио и граф Б. в основном принадлежат к тому же социальному офицерско-дворянскому кругу, что и сам рассказчик. Но Пушкин и здесь дает соответствующие стилистические и интонационные нюансы. Рассказ самого Сильвио еще более лаконичен и прямолинеен, чем повествование подполковника И. А. П. Сильвио говорит с почти афористической краткостью: «Положили бросить жребий: первый номер достался ему, вечному любимцу счастья. Он прицелился и прострелил мне фуражку. Очередь была за мною» (VI, 93). Эти короткие, точные фразы с беспощадной правдой раскрывают историю дуэли. Сильвио не оправдывает себя, ничего не приукрашивает: «Мне должно было стрелять первому; но волнение злобы во мне было столь сильно, что я не надеялся на верность руки и, чтобы дать себе время остыть, уступал ему первый выстрел; противник мой не соглашался» (VI, 93). Речь Сильвио рисует его прямодушным, смелым и в то же время самозабвенно увлекующимся и искренним человеком.

Рассказ графа даже в передаче подполковника сохраняет оттенок аристократической речи, хотя он и очень краток и передает лишь фактический эпизод дуэли. «Пять лет тому назад я женился. Первый месяц, the honeymoon, провел я здесь, в этой деревне» (VI, 99). Это английское выражение подчеркивает аристократическое воспитание графа, его светскость. Однако в целом и рассказ графа не меняет тот стремительный интонационный ритм повести, ту лаконичную динамичность повествования, которые определяют ее стиль. Эта интонационная энергия и сжатость фразы передают внутреннюю напряженность действия, оттеняют драматизм событий, подчеркнутый внешней сухостью, деловитостью рассказа.

Иной характер имеет повествование в «Гробовщике». Согласно примечанию издателя, эта повесть рассказана «приказчиком Б. В.», однако Пушкин не прибегает здесь к «сказу», не насыщает ее «просторечием». Правда, в повести встречаются такие слова, как «что ты, батюшка?», «городишь», «экая страсть!», но они принадлежат не самому рассказчику, а работнице Адриана Прохорова. Сам же

рассказ выдержан в ироническом плане, полностью не отождествляясь с «приказчиком Б. В.». Достаточно напомнить те литературные сопоставления и реминисценции, которыми переполнен рассказ, для того чтобы уяснить авторскую иронию: «Просвещенный читатель ведаёт, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутивными, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение» (VI, 120). Едва ли подобные пассажи могут быть отнесены к малограмотному приказчику: в них проявляется ироническая интонация самого автора. В сущности «приказчику» принадлежит лишь «простонародный», демократический сюжет повести, самая же манера повествования с ним не соотносена.

Описание быта гробовщика дано с несвойственной Пушкину обстоятельностью: его внимание привлекает весь бытовой «натюр-морт», «физиология», предвосхищающая уже предметную, детальную живопись Гоголя и писателей «натуральной школы»: «Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного Амура с опрокинутым факелом в руке, с подписью: „Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, также отдаются на прокат и починаются старые“» (VI, 120). Не случайно эта вывеска, да и весь антураж перекликаются с вывеской цирюльника Ивана Яковлевича в «Носе» Гоголя.

Через всю повесть проходит это несколько ироническое отношение рассказчика, неоднократно позволяющего себе высказывать свои критические замечания по поводу героев повести: «На другой день, ровно в двенадцать часов, гробовщик и его дочери вышли из калитки новокупленного дома и отправились к соседу. Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами» (VI, 122). Пушкин тем не менее тут же продолжает: «Полагаю, однако ж, не излишним заметить, что обе девицы надели желтые шляпки и красные башмаки, что бывало у них только в торжественные случаи» (VI, 122).

Эта тщательная передача особенностей быта, языка персонажей рассчитана на необычность их для читателя, на комический эффект. Весь стиль «Гробовщика» противостоит изяществу «светской повести», поэтической фактуре сентиментально-романтического стиля. Именно поэтому появляется и «дородный Амур» и наследник купчихи Трюхиной в модном сюртуке и будочник Юрко, евший за четверых на пиру у сапожника Шульца — все это жизненные, бытовые детали, самой своей «вещественностью» противостоявшие эффектным романтическим атрибутам.

Гораздо сложнее стиль, манера повествования в «Метели» и «Барышне-крестьянке». Хотя они и рассказаны «девицею К. И. Т.», провинциальной барышней из поместного дворянского круга, но и в них все время чувствуется иронический авторский подтекст, в особенности в «Барышне-крестьянке».

В «Метели» ошутим сентиментально-романтический слог: «девица К. И. Т.», воспитанная на чувствительных романах, охотно пользуется книжными штампами, эффектно-патетическими сентенциями и образами, подчеркивающими романтический колорит повести. «Наши любовники были в переписке, и всякий день видались наедине в сосновой роще или у старой часовни. Там они клялись друг другу в вечной любви, сетовали на судьбу и делали различные предположения. Переписываясь и разговаривая таким образом, они (что весьма естественно) дошли до следующего рассуждения: если мы друг без друга дышать не можем, а воля жестоких родителей препятствует нашему благополучию, то нельзя ли нам будет обойтись без нее?» (VI, 103). Здесь характерные штампы сентиментально-романтической повести: «клялись друг другу в вечной любви», «друг без друга дышать не можем», «воля жестоких родителей» и т. д. Но в то же время это не только речь рассказчицы, передающей слова влюбленных, изъясняющихся фразами и сентенциями чувствительных романов. Здесь уже чувствуется и затаенная ирония автора, особенно отчетливо выступающая там, где сентиментальные описания и резиньяции обрываются весьма трезвой и прозаической деталью: «Накануне решительного дня Марья Гавриловна не спала всю ночь; она укладывалась, увязывала белье и платье, написала длинное письмо к одной чувствительной барышне, ее подруге, другое к своим родителям. Она прощалась с ними в самых трогательных выражениях, извиняла свой проступок неодолимою силою страсти и оканчивала тем, что блаженнейшею минутою жизни почтет она ту, когда позволено будет ей броситься к ногам дражайших ее родителей. Запечатав оба письма тульской печаткою, на которой изображены были два пылающие сердца с приличной надписью, она бросилась на постель перед самым рассветом и задремала...» (VI, 104). В этом пересказе чувствительного письма Марьи Гавриловны к родителям явственно чувствуется ироническое отношение автора к сентиментально-книжным штампам («неодолима сила страсти», «блаженнейшая минута жизни», «дражайшие родители» и т. д.), которыми изъяснялась Марья Гавриловна. Особенно резко эта ирония ощутима в упоминании о «тульской печатке» с «двумя пылающими сердцами» — стандартной пошлости чувствительных штампов.

В дальнейшем все повествование также пронизано этой авторской оценкой, иронически звучащими ремарками, которые отнюдь не могли принадлежать провинциальной «девице», рассказавшей автору эту повесть. Так, говоря о смерти Владимира и верности Марьи Гавриловны его памяти, рассказчик замечает: «Соседи, узнав обо всем, дивились ее постоянству и с любопытством ожидали героя, долженствовавшего наконец восторжествовать над печальной верностью этой девственной Артемизы» (VI, 112). И самый тон, и характер этого замечания, ироническое обращение к мифологии — все это опять-таки принадлежит именно авторскому восприятию собы-

тий, так же как и последующее описание победоносного завершения войны 1812 года: «Между тем война со славою была кончена. Полки наши возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу. Музыка играла завоеванные песни: Vive Henri-Quatre, тирольские вальсы и арии из Жоконда» (VI, 112).

В «Метели» легко различимы две стилиевые системы: одна традиционно-книжная, подчеркнутая сентиментально-романтическими штампами в тех случаях, когда описываются переживания и поступки Марьи Гавриловны и Владимира, и вторая авторская, свидетельствующая о ясном взгляде автора на вещи, чуждом чувствительных иллюзий и литературных образцов. Такова, например, характеристика Бурмина, лишенная какого-либо сентиментального ореола. «Бурмин был, в самом деле, очень милый молодой человек. Он имел именно тот ум, который нравится женщинам: ум приличия и наблюдения, безо всяких притязаний и беспечно насмешливый» (VI, 113). Эта характеристика и по умной и точной афористической формулировке, и по своему тону принадлежит, конечно, автору, а не провинциальной девице. Речь же «девицы К. И. Т.», письма и разговор Марьи Гавриловны насыщены сентиментально-книжными штампами, которые даны в насмешливо-ироническом пересказе автора, включены в иную, чуждую сентиментально-романтическому стилю систему повествования.

Это и создает полемически-пародийную «двупланность» повести, все время колеблющейся между наивно-чувствительным восприятием событий Марьей Гавриловной и рассказчицей — провинциальной барышней и трезвым, ироническим отношением самого автора, по своему переосмысляющего рассказ «девицы К. И. Т.».

Столь же полемична и стилистическая структура «Барышни-крестьянки». Здесь также для характеристики модного оригинальничанья героев, их приверженности к «романтическому» служат сентиментально-книжные штампы, тогда как авторское повествование своим простым и реальным отношением к вещам придает этим штампам полемический характер. Уже самый портрет Алексея Берестова свидетельствует о трезвом, ироническом отношении автора и к своему герою и к романтическим атрибутам и стилю. Естественно, что этот иронический тон по адресу преисполненного «романизмом» героя и провинциальных барышень не может принадлежать «девице К. И. Т.», рассказавшей эту историю. Это и не тон смиренного горюхинского помещика Ивана Петровича Белкина. Самый взгляд на вещи и стиль повествования принадлежат издателю А. П., т. е. самому Пушкину. Формы же книжного сентиментально-романтического стиля (à la Карамзин или же А. Бестужев-Марлинский) служат для характеристики психологии и поведения героев, живущих в сфере «романического воображения», как говорил Пушкин о чувствительной Марье Гавриловне в «Метели».

В «Повестях Белкина» мы имеем своеобразный словесный «маскарад». Хотя в каждой повести свой рассказчик, принадлежащий

к тому или иному социальному миру, и самое повествование во многом зависит от культурного уровня, восприятия и привычек этого рассказчика, фактически же мы имеем дело с самим автором, Пушкиным, чье понимание событий, чья оценка происходящего находят выражение в формах речи, в стиле. Речевые особенности отдельных рассказчиков, как и речевые характеристики самих героев повестей, включены в общую систему авторского повествования и, не растворяясь в ней, приобретают специфическое значение стилистических характеристик, нередко даваемых Пушкиным в «развенчивающем», полемическом и ироническом планах.

Автор при всей «объективности» своей повествовательной манеры, при всех «призмах» рассказчиков сохраняет командное положение. Сложная иерархия стиля, система «призм», осуществляющих различные аспекты восприятия действительности и ее образно-языкового выражения, неизменно подчинены идейно-целевой установке автора, выражают его понимание событий, его мировоззрение. Поэтому надлежит не искусственно конструировать «авторский образ», а раскрыть, как именно выражается мировоззрение самого автора, даже в тех случаях, когда он включает себя в произведение в качестве литературного героя.

Эта авторская позиция сказывается прежде всего в оценке происходящего, в отношении к персонажам и героям, в распределении света и тени, в внутреннем «подтексте», то патетическом, то ироническом.

Более сложный характер имеет структура повествования в «Станционном смотрителе». Здесь личность рассказчика — «титularного советника А. Г. Н.» — приобретает более активное и последовательное значение. Рассказчик является или непосредственным свидетелем происходящего или же передает в своей интерпретации рассказы других персонажей повести.

Рассказчик — человек достаточно образованный и гуманный, с горячим сочувствием относящийся к станционному смотрителю и его судьбе. Он воспитан на сентиментальной литературе (характерно сравнение им Самсона Вырина с «усердным Терентьичем» из «прекрасной баллады» Дмитриева!), и его рассказ облечен в литературную форму, сложившуюся под воздействием Карамзина и нравоописательных очерков конца 20-х годов. Авторское, пушкинское начало в «Станционном смотрителе» выступает как внутренний, философический «подтекст» повести.

«Титулярный советник А. Г. Н.» считает необходимым представить себя читателю (в отличие от других повестей, в которых образ рассказчика не выделяется): «В 1816 году, в мае месяце, случилось мне проезжать через ***скую губернию, по тракту, ныне уничтоженному. Находился я в мелком чине, ехал на перекладных и платил прогоны за две лошади. Вследствие сего смотрители со мною не церемонились, и часто бирал я с бою то, что, во мнении моем, следовало мне по праву. Будучи молод и вспыльчив, я негодовал на

низость и малодушие зрителя, когда сей последний отдавал приготовленную мне тройку под коляску чиновного барина. Столь же долго не мог я привыкнуть и к тому, чтоб разборчивый холоп обносил меня блюдом на губернаторском обеде. Ныне то и другое кажется мне в порядке вещей. В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например, *ум ума почитай*? Какие возникли бы споры! и слуги с кого бы начинали кушанье подавать? Но обращаюсь к моей повести» (VI, 131).

Как видим, здесь выведен и сам рассказчик — человек свободомыслящий, имеющий обширный жизненный опыт. На собственном опыте он прекрасно знает положение маленького человека, вынужденного молча сносить несправедливости и обиды. Однако сам рассказчик никак не может быть сближен с Самсоном Выриным. Он отнюдь не примиряется с царящей кругом несправедливостью, а решительно протестует против нее и на примере горькой судьбы Вырина как бы призывает к отстаиванию человеческих прав. В известной мере этот рассказчик, «титулярный советник», близок самому автору и несомненно высказывает во многом авторскую точку зрения, мысли и оценки самого Пушкина. Но в то же время он имеет свой самостоятельный облик и «слог» и никак не может быть полностью отождествлен с автором. «Титулярный советник А. Г. Н.» неизмеримо ограниченнее, чувствительнее и наивнее автора.

Повествование в «Станционном смотрителе» не ограничивается рассказом «титулярного советника А. Г. Н.». В его воспоминания включаются два рассказа Самсона Вырина, разделенные промежутком в несколько лет, и беседа с рыжим мальчиком, завершающая повесть. Рассказ Самсона Вырина значительно отличается от стиля самого повествователя. Вырин — бывший солдат, человек из народа. В его речи особенно часто встречаются просторечные обороты и интонации: «Ах, Дуня, Дуня! Что за девка-то была! Бывало, кто ни проедет, всякий похвалит, никто не осудит. Барыни давали ее, та платочком, та сережками. Господа проезжие нарочно останавливались, будто бы пообедать, аль отужинать, а в самом деле только чтоб на нее подолее поглядеть» (VI, 134—135).

Пушкин не воспроизводит рассказа зрителя полностью. Это привело бы к сказовой форме повествования, нарушило бы ту сжатость, которая прежде всего характеризует метод его прозы. Поэтому основная часть истории Вырина передается в изложении повествователя, чей стиль и слог близок к авторскому: «Тут он стал подробно рассказывать мне свое горе.— Три года тому назад, однажды, в зимний вечер, когда смотритель разлинеивал новую книгу, а дочь его за перегородкой шила себе платье, тройка подъехала, и проезжий в черкесской шапке, в военной шинели, окутанный шалью, вошел в комнату, требуя лошадей» (VI, 135). Дело здесь не только в более краткой передаче рассказа зрителя, но и в том, что, повествуя о нем в третьем лице, рассказчик, «титу-

лярный советник А. Г. Н.», одновременно передает и переживания самого Самсона Вырина и свое отношение к его рассказу, к его печальной судьбе: «Бедный смотритель не понимал, каким образом мог он сам позволить своей Дуне ехать вместе с гусаром...» (VI, 137). Уже в самом эпитете «бедный» заложено эмоциональное отношение к его рассказу. Эта форма повествования позволяет не только сжать изложение истории Вырина, но и показать ее как бы со стороны, более глубоко осмысленной, чем это было в бессвязном рассказе зрителя. Рассказчик придает литературное оформление его жалобам и бессвязным воспоминаниям: «Он подошел к расстворенной 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» (VI, 141). Естественно, что это изящное и тонкое описание («сидела... как наездница», «сверкающие пальцы») дано не глазами зрителя, а человеком, обладающим литературным вкусом и слогом.

Как отметил Д. Благой, в «Повестях Белкина» «вместо единого субъективного восприятия действительности автором-рассказчиком имеем почти столько же субъективных восприятий ее, а в «Выстреле» и прямо столько же, сколько основных действующих лиц. Жизнь дробится, множится в этих перекрестных рассказах, поворачивается своими разными гранями, показана в многоликости различных восприятий — множественным сознанием различных участников повествуемых событий»⁴³. Тем самым создается и стилевое, языковое «многоголосье», сочетание в единстве художественного произведения множества языковых партий, выражающих эти различные аспекты восприятия действительности. Эта сложность композиционно-идейной и языковой структуры повестей знаменовала утверждение реалистических принципов, отказ от монологической субъективности сентиментализма и романтизма.

Тем не менее, несмотря на сложную систему композиции, включающую «издателя А. П.» (А. Пушкина), собирателя повестей Белкина, рассказчиков и диалоги действующих лиц, в конечном итоге определяющим является голос самого автора, его идейная позиция, его отношение к происходящему. Каждый из рассказчиков выполняет свою идейную и художественную функцию, рисуя отдельные аспекты действительности в свойственном ему кругозору и жизненному опыту ракурсе. Поправки к этому ограниченному восприятию, объективное уточнение происходящего вносит именно авторское понимание, неизменно стоящее за множественностью аспектов в восприятии самих героев и рассказчика повестей, смиренному-

⁴³ Д. Благой. Литература и действительность. М., 1959, стр. 285.

рого провинциального помещика Ивана Петровича Белкина. Поэтому и идиллический, сентиментально-романтический налет, который чувствуется в повестях и принадлежит этим рассказчикам, в конечном итоге осложнен авторской иронией, преодолен внутренней полемичностью, трезвой реалистической позицией самого автора.

В «Дубровском» автор сливается с повествователем-хроникером. Ему принадлежат прямые сентенции, проясняющие происходящие события и отношения между героями. Так, например, рассказывая о диких забавах Троекурова, натравливавшего на своих гостей медведя, автор замечает: «Таковы были благородные увеселения русского барина!» (VI, 262). Или, говоря о Маше и ее отношении к мнимому француз-учителю, автор добавляет: «Маша не обратила никакого внимания на молодого француза, воспитанная в аристократических предрассудках, учитель был для нее род слуги или мастерового, а слуга или мастеровой не казался ей мужчиною» (VI, 261). Эти авторские замечания и сентенции направляют читательское восприятие, дают определенную оценку, выражающую точку зрения Пушкина.

В «Дубровском» автор выступает как рассказчик, близко знакомый с действующими лицами и обстоятельствами, им описываемыми. В ряде случаев повествователь непосредственно обращается к читателю: «Между тем наступило 1-е октября — день храмового праздника в селе Троекурова. Но прежде чем приступим к описанию сего торжества и дальнейших происшествий, мы должны познакомить читателя с лицами, для него новыми, или о коих мы слегка только упомянули в начале нашей повести» (VI, 258). Так заканчивается седьмая глава. Таким же кратким сообщением автора-хроникера завершается и самый роман (вернее его первый «том»).

Однако повествование автора-хроникера при всей его объективности не беспристрастно. В нем высказана явная симпатия к благородству и стойкости старика Дубровского и столь же безоговорочное осуждение дикого самодурства Троекурова. Автор не скрывает своих симпатий — его повествование полностью подчинено общественно-социальной и моральной его позиции.

5

В «Пиковой даме» и «Капитанской дочке» Пушкин еще более углубляет и разнообразит свою повествовательную манеру, достигая в них особенно высокого совершенства и глубины реалистического изображения. «Пиковая дама» и «Капитанская дочка» написаны в разном стиле — в разной повествовательной манере. «Пиковая дама», подобно «Дубровскому», рассказана от лица автора, но в отличие от «Дубровского» автор не проявляет здесь себя, не подает своего голоса.

Объективность Пушкина, понимание им исторической закономерности явлений сказались в отказе от дидактической тенденции

в изображении героев. Трагическая судьба Германна является не следствием авторского приговора, а результатом развития событий, закономерного раскрытия заложенных в нем черт характера. Однако это не исключает прямой оценки людей и их поступков, даваемой нередко в авторском высказывании. Так старая графиня «не имела злой души; но была своенравна, скупа и погружена в холодный эгоизм». Ее воспитанница — «пренесчастное создание», «в свете играла она самую жалкую роль», и в то же время Лизавета Ивановна «была сто раз милее наглых и холодных невест» светского общества.

Автор все время меняет «ракурс» изображения. То повествование ведется от лица его самого (хотя и не подчеркивающего свое присутствие), то оно преломляется через призму восприятия действующих лиц. Так, например, весь эпизод ночного посещения Германном старой графини и ее смерти (третья глава) передан одновременно и через восприятие Германна и через восприятие автора. Пушкин показывает все так, как это видел Германн, но рассказывает об этом словами автора — «свидетеля» происходящего. Германн и его восприятие включены в авторское повествование, в систему сознания писателя.

Германн невольно наблюдает за «отвратительными тайнствами» туалета графини, и в описание несомненно включено и его восприятие. Однако повествование ведется от лица автора, самого Пушкина, объективно и точно передающего и лихорадочное волнение Германна и мертвенно-отвратительный облик графини.

Пушкин выступает, казалось бы, как бесстрастный хроникер, сообщающий точные факты и события. Однако в скупой хронике неизменно появляется авторское отношение, глубокое понимание и оценка происходящего, и в то же время автор далеко выходит за ее пределы, раскрывает содержание сознания действующих лиц повести. Эту особенность пушкинской прозы отметил А. Жид, высоко ее ценивший: «„Пиковая дама“, — писал он, — это в самой сжатости своей образцовое произведение, являет нам прекрасный пример изумительных качеств поэтического творчества Пушкина и его дара выходить за пределы своего авторского „я“»⁴⁴.

Авторское «я» в «Пиковой даме» как бы вобрало в себя и безумный азарт Германна, и девическую влюбленность Лизаветы Ивановны, и смешную суетность и черствый эгоизм старой графини. Каждый из этих героев показан в сфере своего индивидуального сознания, выраженного в точной речевой характеристике, но в то же время внутренне «пережит» автором.

Авторское повествование в «Пиковой даме» предельно сжато и объективно. Автор является, казалось бы, бесстрастным свидетелем происходящего, фиксируя точный ход событий. Конечно, объективность Пушкина ничего общего не имеет с объективизмом, с пассивной фиксацией фактов. Еще И. Тургенев отметил: «Пора-

⁴⁴ А. Жид. Собрание сочинений, т. IV. Л., 1936, стр. 446.

зительна также в поэтическом темпераменте Пушкина эта особенная смесь страстности и спокойствия, или, говоря точнее, эта объективность его дарования, в котором субъективность его личности сказывается лишь одним внутренним жаром и огнем»⁴⁵.

В «Пиковой даме» это сочетание внешней объективности, «бесстрастности» повествования и внутренней напряженности, драматизма происходящего достигает своего наивысшего выражения. Самое повествование подчеркнуто лаконично и объективно. Казалось бы, что Пушкин просто регистрирует отдельные подробности чисто внешнего характера. Вот как передается ожидание Германна, спрятавшегося в отсутствие графини в ее кабинете: «Время шло медленно. Все было тихо. В гостиной пробило двенадцать; по всем комнатам часы одни за другими прозвонили двенадцать,— и все умолкло опять. Германн стоял, прислонясь к холодной печке. Он был спокоен; сердце его билось ровно, как у человека, решившегося на что-нибудь опасное, но необходимое. Часы пробили первый и второй час утра,— и он услышал дальний стук кареты. Невольное волнение овладело им» (VI, 338). Короткие, односложные предложения фиксируют обстановку, окружающую Германна, его поведение и психологическое состояние. Пушкин точно обозначает: вначале Германн «спокоен», лишь при звуке подъезжающей кареты им овладело «невольное волнение». Но за этими краткими подробностями все время чувствуется приближение катастрофы. И медленное движение времени, и часы, отбивающие во всех комнатах полночь, и холодная печка, к которой прислонился Германн,— все это детали, которые раскрывают, подчеркивают его психологическое состояние, выражают скрытый «огонь» авторского отношения, который и определяет нарастание внутреннего драматизма. Автор отнюдь не фиксирует весь «поток» впечатлений, а выделяет главное, основное.

В «Пиковой даме» уже осуществлен тот принцип повествования, который получает такое большое развитие в прозе XIX в.— принцип включения восприятия героев в авторское сознание. Автор таким образом передает мысли и переживания своих героев, что кажется, сам их пережил, включил в свое сознание. Он не просто очевидец событий, но и «сопереживатель» их. Детали, приводимые Пушкиным, драматичны, точно выражают внутреннее состояние героя, атмосферу напряженности, ожидания.

Точность и сжатость описаний напоминает сценические ремарки. «Пиковая дама» удивительна не только по выразительной экономии стилистических средств. В ней Пушкин достиг суровой реалистической правды. Это смелый приговор современному дворянскому обществу. Реализм в «Пиковой даме» имеет разоблачительный характер, хотя Пушкин и не прибегает в ней к средствам сатирического обличения.

⁴⁵ И. С. Тургенев. Собрание сочинений в 12 томах, т. 11. М., Гослитиздат, 1956, стр. 217.

Как справедливо указывает Г. А. Гуковский в книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля», «считая, без сомнения, Германна явлением, характерным и важным для понимания сущности XIX столетия, Пушкин позаботился о сопоставлении его эпохи в целом с предшествующей ей, с XVIII веком, данным в его типических культурно-социальных явлениях. Тем самым не только специфика века, рождающего Германнов, контрастно обрисовалась еще ярче, но и сам образ Германна оказался подчеркнутым в своей закономерности и типичности»⁴⁶. Германн дан в противопоставлении эпикурейскому и куртуазному XVIII веку, что подчеркнуто и в стиле повести.

Рассказ в самых патетических местах сохраняет скупую точность хроники, но каждая деталь приоткрывает картину общественных нравов, «цвет времени», колорит эпохи. Обратимся к сцене похорон графини, в которой при всей ее сжатости Пушкин показал широкую социальную картину: «Служба совершилась с печальным приличием. Родственники первые пошли прощаться с телом. Потом двинулись и многочисленные гости, приехавшие поклониться той, которая так давно была участницею в их суетных увеселениях. После них и все домашние. Наконец приблизилась старая барская барыня, ровесница покойницы. Две молодые девушки вели ее под руки. Она не в силах была поклониться до земли, — и одна пролила несколько слез, поцеловав холодную руку госпожи своей. После нее Германн решился подойти ко гробу. Он поклонился в землю и несколько минут лежал на холодном полу, усыпанном ельником. Наконец приподнялся, бледен, как сама покойница, взошел на ступени катафалка и наклонился... В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом. Германн, поспешно подавшись назад, оступился и навзничь грянулся об землю. Его подняли. В то же самое время Лизавету Ивановну вынесли в обмороке на паперть. Этот эпизод возмутил на несколько минут торжественность мрачного обряда. Между посетителями поднялся глухой ропот, а худошавый камергер, близкий родственник покойницы, шепнул на ухо стоящему подле него англичанину, что молодой офицер ее побочный сын, на что англичанин отвечал холодно: Oh?» (VI, 348—349).

Здесь Пушкин выступает, казалось бы, как бесстрастный автор светской хроники. Однако сколько здесь тончайших оттенков, сколько существеннейших подробностей, хотя и упоминаемых бегло и как бы вскользь. В описании церковной службы все время сквозит осуждающая ирония автора. Уже самим противопоставлением холодного прощания родственников и гостей с телом покойной искренней печали старой «барской барыни», пролившей «несколько слез», подчеркнута лицемерие и официальный характер похорон-

⁴⁶ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 349.

ного обряда. Эта разоблачительная тенденция особенно видна в ремарках автора по поводу надгробного слова, произнесенного молодым архиереем: «В простых и трогательных выражениях представил он мирное усупение праведницы, которой долгие годы были тихим, умильтельным приготовлением к христианской кончине. «Ангел смерти обрел ее,— сказал оратор,— бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного» (VI, 348). Эти торжественно-казенные церковные иеремиады по отношению к суетной и лишенной каких-либо религиозных чувств графине (воспитанной в вольнодумно-адюльтерной атмосфере XVIII в.) воспринимаются как фальшь, едко разоблачают лицемерие и ханжество официального обряда. И «мирное усупение праведницы», и «умильтельное приготовление к христианской кончине» звучат как издевательство по отношению и к образу жизни графини, и к обстоятельствам ее смерти: они резко противоречат тому елейному облику, который дан в стереотипных фразах церковного красноречия.

Во всем этом отчетливо выступает позиция самого автора, его отношение к лицемерию светского общества. В то же время сухая хроника, своего рода репортаж приобретают необычайную значительность. Каждая, казалось бы, для постороннего свидетеля случайная подробность получает важное значение в ходе развития действия. Обморок Германа и Лизаветы Ивановны не только «возмутили» «торжественность мрачного обряда», нарушили показное благолепие, но и раскрыли драматизм всей ситуации, напряженность которой чувствуется за этим спокойным, чуть ироническим повествованием.

Реализм стиля Пушкина — в точной соотнесенности слова с обозначаемым им явлением. Предметы и явления выступают перед читателем глубоко осмысленными самим автором, в их реально-исторической сущности. Отсюда и индивидуализация речевой характеристики каждого из персонажей. Так, например, старая графиня со свойственной ей аристократической фамильярностью, с грубоватой прямоотой, часто пользуется просторечием: «вчерасть», «чай» и т. д. Нередко даже интонация ее приближается к народной: «И, мой милый! Что в ней хорошего? Такова ли была ее бабушка, княгиня Дарья Петровна?.. Кстати: я, чай, она уж очень постарела, княгиня Дарья Петровна?» (VI, 325). Этот национальный, «народный» колорит речи графини противостоит изобилующему галлицизмами языку молодого поколения светского круга, вроде Томского, Нарумова и др. Томский бойко, непринужденно болтает, перемежая свою речь французскими словечками: «Здравствуйте, grand'maman, — сказал вошедший, молодой офицер. — Bon jour, mademoiselle Lise. Grand'maman, я к вам с просьбою» (VI, 324). Здесь два поколения, два «языка». Следует учесть, что молодость свою графиня провела в Париже и, казалось бы, именно она должна широко пользоваться французской речью. Пушкин верен исторической правде: для старшего поколения дворянства было характерно

стремление к патриархальности, «старине», недоверие к новому. сказавшееся и в обращении к «исконному» (по их мнению) просто-речью (например, речь Фамусова в «Горе от ума»).

Язык остальных героев повести отличен от языка старой графини. Это тот язык светского общества, та литературно-правильная речь, которая отличает и Германна и Лизавету Ивановну и других персонажей. Пушкин не стремится к ее профессиональной характерности, так как эта характерность именно и заключена в литературной правильности. Однако и здесь дано множество индивидуально-психологических оттенков, благодаря которым мы отчетливо представляем каждого из персонажей повести. В частности, речь Германна отличается стремительностью, сжатостью, и в то же время в ней ощущима зависимость от книжных образцов.

В письмах к Лизавете Ивановне Германн пользуется штампами и цитатами сентиментального романа, но затем входит в принятую им роль страстного обожателя, и жажда обогащения диктует ему подлинный язык страсти: «Германн их писал, вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным: в них выражались и непреклонность его желаний, и беспорядок необузданного воображения» (VI, 335—336). Этот романтический, книжный язык Германна особенно явствен в сцене его объяснения с графиней, продиктованного его необузданной страстью. Пушкин необычайно тонко показывает сочетание подлинного волнения с литературными штампами речи Германна: «Если когда-нибудь,— сказал он,— сердце ваше знало чувство любви, если вы помните ее восторги, если вы хоть раз улыбнулись при плаче новорожденного сына, если что-нибудь человеческое билось когда-нибудь в груди вашей, то умоляю вас чувствами супруги, любовницы, матери,— всем, что ни есть святого в жизни,— не откажите мне в моей просьбе! — откройте мне вашу тайну! — что вам в ней?.. Может быть, она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором...» (VI, 340). В этой риторической патетике явственно сквозят отзвуки речей романтических героев, и в особенности героев романтически-«ужасной» школы современных Пушкину французских романистов (Гюго, Жюль Жанена и др.). Следует иметь в виду, что это не «слог» самого Пушкина — это манера самовыражения героя, соответствующая его характеру, его романтическому облику.

Заслугой Пушкина являлось открытие того, что стиль повествования не ограничен речью автора, как это было у Карамзина и писателей романтического направления, а является многокрасочной языковой системой, в которой речевая характеристика персонажей строится самостоятельно.

В «Капитанской дочке» повествование ведется от лица Петра Гринева — автора записок о своей жизни. Однако и в «Капитанской дочке» за рассказчиком стоит автор, выражающий свое понимание событий, направляющий рассказ Гринева, хотя в повести нигде нет непосредственного авторского голоса.

Создавая образ рассказчика и в то же время центрального героя повести, Пушкин сохраняет свой взгляд на вещи. Мы чувствуем и наивность Гринева, и даже нелепость многих его поступков — дуэли со Швабриным, например. Однако именно его непосредственность, его положение свидетеля изображаемых событий и определяет манеру повествования, придает ему художественную убедительность, жизненную достоверность, в конечном итоге — реализм.

Эту «наивность», непосредственность повествования ощущает только читатель, а не сам Гринев, она результат применения автором художественной «призмы», возможной лишь именно в силу иного отношения самого автора, понимания им ограниченности восприятия героя-рассказчика.

В «Капитанской дочке» Пушкин окончательно отошел от форм романтического стиля. Рисуя людей и события с точки зрения «мемуариста», являющегося свидетелем и участником событий, Пушкин отказывается от всякой патетики, всякой литературной условности. Записки Гринева — это неприукрашенная хроника событий, излагаемых простым, немудрящим образом с точки зрения человека, далеко не всегда представляющего себе подлинные их масштабы, интересующегося прежде всего положением своих личных дел и семейных обстоятельств. Гринев воспринимает окружающее в бытовом, «домашнем» плане, точно фиксируя самые, казалось бы, малосущественные, будничные обстоятельства. Именно эта «обыкновенность» изображаемого, подчеркнутая всем стилем повествования, и производит впечатление подлинной правды.

Хотя внешне записки Гринева и ограничены рамками «семейной хроники», за нею все время стоят события большого исторического значения и масштаба. Рассказывая о них, Гринев не только раздвигает границы «семейной хроники», но и передает характер эпохи, трагизм стихийного крестьянского бунта. Положение наблюдателя, невольного, в силу случайности, выключенного из активного участия в событиях, придает запискам летописную достоверность, хотя самая «объективность» Гринева далеко не объективна: его политические симпатии на стороне дворянства, а не народа. Но именно то, что вопреки своим классовым симпатиям Гринев восхищается Пугачевым, видит справедливость и мощь народного гнева, делает его повествование правдивым и убедительным.

Создавая историческую повесть в форме записок современника, Пушкин тем самым подчеркивал их «нелитературность», сродство с документально-исторической прозой, с мемуарами, автобиографическими воспоминаниями, отсюда соответствующие стилиевые системы речи, отличные от слога традиционного исторического романа (в особенности романтического направления).

Повествование Гринева, хотя и окрашено порой известным воздействием литературных образцов, ведется как воспоминание участника событий, как личные автобиографические записки, отнюдь не претендующие на печать, обращенные к узкому семейному кругу.

В этой «домашности», непосредственности изложения, когда события исторической важности включаются в рассказ о личной судьбе, о семейных делах автора воспоминаний, и состоит основной повествовательный принцип Пушкина.

Через восприятие Гринева показаны события и люди драматически насыщенной и бурной эпохи. Как указывает В. Виноградов, «...Пушкин создает в системе повествовательного стиля исторического романа несколько преломляющих призм. Он вмещает самого повествователя «Капитанской дочки» в изображаемую историческую среду. Он как бы устраняет исторического романиста, а на его место ставит мемуариста, непосредственного свидетеля описываемых событий. Вместо искусственной романтической декламации современного писателя звучит живой голос человека другой эпохи»⁴⁷.

Однако следует уточнить основную причину, идеологическое значение и смысл этого изображения исторической действительности через «призму» «непосредственного свидетеля», рядового человека той эпохи.

Читателю ясно, что восприятие событий, данное через «призму» сознания Гринева, у автора во многом иное, значительно глубже и шире, чем у самого мемуариста. За рассказом Гринева читатель все время ощущает и умную иронию автора, и понимание исторического драматизма и закономерности событий, которые далеко не ясны для самого рассказчика. За его рассказом угадывается объективный смысл происходящего, роль самого Гринева в событиях. Это достигается не непосредственным вмешательством автора, что отличало старые нравоописательные романы, не дидактическим «нажимом», а логикой самих событий, раскрытием психологии самого рассказчика.

Пушкин не прибегает к подчеркнутой лексической или фразеологической окраске речи Гринева, но в то же время необычайно точно и тщательно выдерживает ее синтаксический и интонационный рисунок, ее словесную тональность. Следует иметь, конечно, в виду, что словарный, языковой фонд и синтаксис русского литературного языка в 30-е годы XIX в. не так уж значительно изменились по сравнению с 70-ми годами XVIII в.

Речь Гринева воссоздает и его характер — отпрыска провинциального помещика, воспитанного в усадебном захолустье. Несмотря на уроки мосье Бопре, Гринева воспитывался в обстановке патриархального помещичьего быта, в тесном общении с крестьянами и прежде всего «дядькой» Савельичем. Речь Гринева чужда светскому жаргону, характерному для аристократического круга, во многом близка общенародной речи, возникла на ее основе. В то же время Гринева получил некоторое образование, владеет французским языком (с интересом читает французские книжки). Он питает страсти к литературе и даже пробует писать стихи.

⁴⁷ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 118.

Как указывает В. В. Виноградов, в «Капитанской дочке» Пушкин применяет своеобразные принципы исторической стилизации языка, пользуясь «лишь наиболее типическими и выразительными, стержневыми — и в то же время не очень резкими — чертами языка изображаемого быта». Сохраняя историческое правдоподобие общего семантического колорита речей своих персонажей, он изредка прибегает к характеристическим выражениям языка эпохи. «Проблема исторической стилизации у Пушкина из плоскости грамматической и главным образом лексико-фразеологической переносится в сферу семантическую,— отмечает В. В. Виноградов.— Этому углублению принципов исторической стилизации содействовало резкое смещение экспрессивных границ между речами персонажей и повествовательным стилем. В повествователе были объединены два лика: типический представитель изображаемой эпохи и автор-художник»⁴⁸.

Основное внимание Гринев уделяет бытовым подробностям. Его рассказ окрашен просторечием, свойственным провинциальному кругу дворянства, изредка подчеркнут архаизмами: «Матушка была еще мною брюхата, как уже я был записан в Семеновский полк сержантом, по милости майора гвардии князя Б., близкого нашего родственника» (VI, 393).

Иной характер приобретает повествование Гринева, когда он обращается к передаче исторических событий. Эти описания даны уже не в разговорно-бытовом плане, а в подражание историко-научным трудам, книжному, несколько тяжеловесному слогу тогдашних исторических сочинений. Рассказ Гринева о пребывании в казанской тюрьме — характерный пример официально-церковной фразеологии: «Однако ж я не терял ни бодрости, ни надежды. Я прибегнул к утешению всех скорбящих и, впервые вкусив сладость молитвы, излианной из чистого, но растерзанного сердца...» (VI, 528).

Книжный слог появляется и там, где Гринев описывает историческую обстановку: «Это было в конце февраля. Зима, затруднявшая военные распоряжения, проходила, и наши генералы готовились к дружному содействию. Пугачев все еще стоял под Оренбургом» (VI, 523). Эти книжные речевые формы резко выделяются в системе разговорно-бытового повествования, оттеняя его непринужденную свободу, его естественность.

В повествование Гринева включены разные языковые стили: слог документа и письма, «просторечие» Савельича, ломаная русско-немецкая речь генерала Р., народный, сочный язык Василисы Егоровны. Гринев, в сущности, выступает как писатель, вбирая в свои записки голоса и интонации разных героев.

Следует напомнить справедливое замечание Н. Черняева о том, что «в „Капитанской дочке“ нет двух действующих лиц, которые го-

⁴⁸ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 118—119.

ворили бы одинаковым языком: у каждого есть свои оттенки, хотя Пушкин совсем не гонялся за этнографическою и иною безусловною точностью и вообще воздерживался от приемов прямолинейного реализма...»⁴⁹ Здесь подчеркнута точность речевых характеристик, индивидуализация языка каждого из героев, выражающая своеобразие его социального положения и психологии. Пушкин обычно избегает «сгущенных» языковых характеристик, однако каждый из персонажей наделен у него своими специфическими языковыми особенностями — интонацией, манерой речи, фразеологией, словарем.

Капитан Миронов, Василиса Егоровна и прочие обитатели Белогорской крепости — люди простые и патриархальные, что прежде всего выражено в их языке. Сам капитан Миронов, — человек, выслужившийся из солдат: его речь подлинно народна и незатейлива. ««Слышь ты, Василиса Егоровна, — сказал он ей покашливая. — Отец Герасим получил, говорят, из города...» — «Полно врать, Иван Кузмич, — перервала комендантша; — ты, знать, хочешь собрать совещание да без меня потолковать об Емельяне Пугачеве; да лих не проведешь!» Иван Кузмич вытаращил глаза. «Ну, матушка, — сказал он, — коли ты уже все знаешь, так, пожалуй, оставайся; мы потолкуем и при тебе». — «То-то, батька мой, — отвечала она, — не тебе бы хитрить; посылай-ка за офицерами» (VI, 452).

Народные слова и обороты в языке комендантши Василисы Егоровны, капитана Миронова, поручика Ивана Игнатьевича свидетельствуют об их близости к народу, к солдатским или крестьянским слоям, выходцами из которых они являлись. Речь Василисы Егоровны и по интонации, по словарному составу, и по фразеологии особенно близка к разговорному народному просторечию: «А ты, мой батюшка, — продолжала она, обращаясь ко мне, — не печалься, что тебя упекли в наше захоlustье. Не ты первый, не ты последний. Стерпится, слюбится. Швабрин Алексей Иванович вот уж пятый год как к нам переведен за смертоубийство. Бог знает, какой грех его попутал; он, изволишь видеть, поехал за город с одним поручиком, да взяли с собою шпаги, да и ну друг в друга пырять: а Алексей Иванович и заколол поручика, да еще при двух свидетелях! Что прикажешь делать? На грех мастера нет» (VI, 418). Василиса Егоровна так и сыплет пословицами, поговорками, народными выражениями и словечками: «грех попутал», «упекли в захоlustье», «друг в друга пырять», «батюшка» и т. д. Но дело не только в этой фразеологии. Она оттеняет близкое народу осознание жизни.

Василиса Егоровна говорит о ненавистной ей дуэли, как о «смертоубийстве», не только осуждая ее, но и своим простодушным описанием («ну друг в друга пырять») разоблачая всю нелепость и бесчеловечие этой дворянской затеи. Народная речь передает и добродушное лукавство, и практическую смекалку Василисы Егоровны, делает ее очень земной, реальной и в то же время подчеркивает

⁴⁹ Н. И. Черняев. «Капитанская дочка» Пушкина М., 1897, стр. 173.

ее сердечность, непосредственность, душевную красоту. Оправдана этой народностью характера Василисы Егоровны и ее последняя речь, являющаяся своего рода народным «плачем» или «воплем» по покойнику: «Что это вы с ним сделали? Свет ты мой, Иван Кузмич, удалая солдатская головушка! не тронули тебя ни штыки прусские, ни пули турецкие; не в честном бою положил ты свой живот, а сгинул от беглого каторжника!» (VI, 467).

Такова же речевая характеристика самого коменданта Ивана Кузмича и поручика Ивана Игнатьича. В их слогe присутствует военно-солдатская лексика и терминология: «А слышь ты, Василиса Егоровна,— отвечал Иван Кузмич,— я был занят службой: солдатешек учил». Или Иван Игнатьич в разговоре с капитаншей: «И, матушка! — отвечал Иван Игнатьич.— Бог милостив: солдат у нас довольно, пороху много, пушку я вычистил. Авось дадим отпор Пугачеву. Господь не выдаст, свинья не съест!» (VI, 450—451). Речь персонажей, исполненная народных красок, раскрывает чистоту, простодушие и внутреннее благородство их натуры.

Пугачев также обращается к народному языку. Но «просторечье» его другого характера, иной окраски. В его словах много грубоватой фамильярности, лукавства, издевки: «„Унять старую ведьму!“ — сказал Пугачев»; или: «Его благородие, знать, одурел от радости. Подымите его!» и т. д.

В языке Пугачева сказалось и то «народное красноречие», которое Пушкин отметил в его «возмутительных воззваниях». Пугачев в зависимости от своего положения и окружения прибегает к различным языковым средствам выражения. В первую встречу с Гриневым — это бродяга, бывалый мужичок, речь которого мало чем отличается от говора казаков и крестьян. Пушкин почти не подчеркивает в ней местного колорита: диалектизмов, специфически «просторечных» слов в ней немного («вишь», «авось», «жило», «оттоле»). Разговор Пугачева отличается прежде всего своей интонацией, народно-разговорным синтаксисом, построением фразы: «Сторона мне знакомая,— отвечал дорожный,— слава богу, исхожена и изъезжена вдоль и поперек. Да вишь какая погода: как раз собьешься с дороги. Лучше здесь остановиться да переждать, авось буран утихнет...» (VI, 407). В разговоре с хозяином постоялого двора Пугачев прибегает к воровскому жаргону, свидетельствующему о его прошлом бывалого человека: «В огород летал, конопки клевал; швырнула бабушка камешком — да мимо...» и т. д.

В роли вояды восставших Пугачев, называя себя императором, стремился произвести впечатление образованного человека и говорит более книжно: «...объяви от меня губернатору и всем генералам»; — обращается он к Гриневу после захвата Белогорской крепости, — «чтоб ожидали меня к себе через неделю. Присоветуй им встретить меня с детской любовью и послушанием; не то не избежать им лютой казни» (VI, 479). В своем кругу, да еще подвыпив, Пугачев забывает о высоком «сане» и переходит к грубому «просто-

речию»: «Господа енаралы! — провозгласил важно Пугачев.— Полно вам ссориться. Не беда, если б и все оренбургские собаки дрыгали ногами под одной перекладной; беда, если наши кобели меж собою перегрызутся» (VI, 502).

Швабрин, представитель столичного аристократического круга, говорит насмешливо, со скрытым недоброжелательством, языком, свободным от просторечия. В его разговоре легко отметить не только разнообразие языкового диапазона образованного человека, но и использование книжных литературных форм речи. Так, беседуя с Гриневым, он говорит снисходительно, свысока, как человек, не только более опытный в жизни, но и более образованный: «Посмотрим,— сказал он,— сдержишь ли ты свое слово: стихотворцам нужен слушатель, как Ивану Кузмичу графинчик водки перед обедом. А кто эта Маша, перед которой изъясняешься в нежной страсти и в любовной напасти?» (VI, 427). Столь же литературно-книжны его слова и в беседе с Пугачевым: «Государь! — сказал он.— Вы властны требовать от меня, что вам угодно; но не прикажите постороннему входить в спальню к жене моей» (VI, 510). Здесь Швабрин говорит языком героев романов, самая преувеличенность его красноречия выдает его жливість, нарочитость. Речь Швабрина своей светской искусственностью чужда прямодушию и простоте обитателей Белогорской крепости, она настораживает, обличает в Швабрине авантюриста и интригана, а впоследствии и изменника.

На этом фоне язык Гринева, равно чуждый и народному просторечию семьи Мироновых и светской щеголеватости и книжности Швабрина, кажется менее выразительным, но это лишь на первый взгляд. На самом же деле язык Гринева передает разнообразные оттенки не только его чувств и переживаний, но и других персонажей, дает возможность почувствовать самые различные картины быта того времени, представить важные исторические события.

Разнообразие речевых характеристик в «Капитанской дочке» включено в повествование автора записок — Гринева, однако они столь органически в него входят, что у читателя даже не возникает вопроса об их языковой разнородности. Естественность речевых характеристик, их соотнесенность с внутренним содержанием персонажа и создают впечатление, что иначе он и не мог бы сказать.

Диалог у Пушкина не занимает того места, которое он приобретает в дальнейшем у Тургенева или Достоевского. Авторское повествование, речь рассказчика-мемуариста в «Капитанской дочке» преобладает. Но «монологичность» повествования «Капитанской дочке» отнюдь не исключает наличия в ней разнообразных «голосов», подчиненных, однако, общему плану повествования.

Поэтому нет принципиальной разницы в самом методе изображения, в языковой характеристике в произведениях современных и исторических. Пушкин и тут и там пользуется лишь выразительными «приметами» стиля, отнюдь не перегружая язык своих произведений архаизмами или «просторечием». Тем не менее он не отка-

зывается от разнообразной стилевой окраски речи своих персонажей: архаизмы и варваризмы петровской эпохи в «Арапе Петра Великого», картежные жаргонизмы в «Пиковой даме», народное «просторечие» и воровской жаргон в «Капитанской дочке» точно и наглядно передают колорит эпохи, историческую и социальную характерность речи персонажей.

* * *

Образ в литературном произведении (в отличие от других родов искусств) осуществлен в слове, в языке. Поэтому принципы словесной организации имеют такое большое значение для понимания художественного произведения. «Словесная ткань», язык произведения отнюдь не безразличны к идее, замыслу — они и составляют его плоть и кровь.

Об этом говорил еще Гердер, подчеркивая, что «...поэт никогда не согласится быть только живописцем. Он художник благодаря своей проникновенной речи, которая живописует или изображает объект на *духовном, моральном, как бы бесконечном фоне, в мире чувств, в человеческой душе*»⁵⁰.

Отбор языковых средств, принцип построения словесного образа подчинены определенной цели, идейному замыслу писателя.

Этим объясняется и бесконечное многообразие и неповторимость индивидуального стиля, хотя и включающегося в своих общих устремлениях в рамки определенного художественного направления. Реализм Пушкина отличен от реализма других писателей не только по самому пониманию и видению действительности, но и по характеру своего образного, словесного выражения.

Историзм мышления Пушкина, трезвость и ясность отношения к миру, глубокая вера в человеческий разум и прогрессивное развитие общества, материалистическая и просветительская основа мировоззрения — все это определяло и своеобразие его реализма и в конечном счете своеобразие словесной формы, языка его произведений.

Пушкин отбросил условные стилистические перегородки, обратился ко всему многообразию и богатству общенародного языка, «заботясь прежде всего о наиболее полном соответствии слова выражаемой идее, о конкретности речи, о точности и выпуклости речевых характеристик»⁵¹. Соответствие слова и образа идее, конкретность и изобразительная сила описаний и характеристик, верность исторической и национальной специфике — отличительные особенности повествовательной манеры Пушкина. Точность и предельный лаконизм языка пушкинской прозы выражали присущее Пушкину ясное и отчетливое движение мысли, постоянное стремление к глубоко познанию явлений.

⁵⁰ Гердер. Избранные сочинения. М., 1959, стр. 113.

⁵¹ Ю. С. Сорокин. К истории термина «реализм» в русской критике. «Известия ОЛЯ», т. XVI, вып. 3, 1957, стр. 198.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проза Пушкина не ограничена рамками своего времени. Наоборот, ее значение, ее воздействие на литературу и на читателя неизменно возрастало и усиливалось. Она оставалась вечно живым явлением, обогащая и оплодотворяя последующие поколения писателей. «Пушкинское начало» сказалось в гуманном, человеческом, жизнеутверждающем пафосе.

«...Пушкин..., — сказал И. Тургенев на открытии памятника А. С. Пушкину в Москве в 1880 г., — был великолепный русский художник. Именно русский! Самая сущность, все свойства его поэзии совпадают со свойствами, сущностью нашего народа. Не говоря уже о мужественной прелести, силе и ясности его языка — это прямодушная правда, отсутствие лжи и фразы, простота, эта откровенность и честность ощущений — все эти хорошие черты хороших русских людей поражают в творениях Пушкина...»⁵². Правдивость и красота пушкинской прозы, ее реализм, гуманный пафос, идейное богатство подготовили расцвет русской реалистической прозы XIX в.: Лермонтова, Тургенева, Льва Толстого, Чехова. В этом отношении историческая роль пушкинской прозы отнюдь не меньшая, чем его поэзии.

«Пушкинское» начало не исчерпывается лишь общим гуманным и народным характером его творчества, определившим передовую, демократическую направленность всей русской литературы XIX века. Ясность и простота пушкинской прозы, удивительная свобода и легкость его стиля и строгая верность действительности, идейная значительность образов, им созданных, намечали основные тенденции в развитии русского реализма.

Особенно полно выразил мировое значение творчества Пушкина М. Горький в неопубликованном наброске статьи к одностомнику прозы Пушкина, который должен был выйти на английском языке: «Если б те люди Европы и Америки, в которых процесс чтения произведений подлинного искусства вызывает радостное и почти ре-

⁵² И. С. Тургенев. Собрание сочинений в 12 томах, т. 11, стр. 216.

лигиозное чувство восхищения красотой и мудростью духа человеческого, если бы эти люди знали творчество Александра Пушкина, они оценили бы его так же высоко, как высоко и справедливо оценено ими священное писание о человеке столь гениальных художников, каковы Шекспир, Гете и другие этого ряда гигантов... Без Пушкина были бы долго невозможны Гоголь, — которому он дал тему пьесы «Ревизор», — Лев Толстой, Тургенев, Достоевский — все эти великие люди России признавали Пушкина своим духовным родоначальником...

В творчестве Пушкина чувствуется нечто вулканическое, чудесное сочетание страстности и мудрости, чарующей любви к жизни и резкого осуждения ее пошлости, его трогательная нежность не боялась сатирической улыбки, и весь он — чудо»⁵³. Пушкин — основоположник русской классической литературы XIX века. Вбирая лучшее из завоеваний века Просвещения, Пушкин в то же время являлся писателем нового времени, писателем, утвердившим реализм нового типа.

В произведениях Бальзака показан человек, противопоставленный обществу, взбирающийся на вершину общественной лестницы ценою морального падения, душевной опустошенности и низости или гибнущий в непосильной, трагической борьбе с враждебным ему обществом. В сущности вся последующая западноевропейская литература, вплоть до Мопассана и Золя, продолжала это противопоставление личности обществу, показывала прежде всего беспощадность войны всех против всех, порождаемой капиталистическими отношениями.

Энгельс справедливо видел заслугу Бальзака, его всемирно-историческое значение в том, что он «дает нам самую замечательную реалистическую историю французского общества..., показывает, как последние остатки этого образцового для него общества (т. е. дворянского общества) либо постепенно гибли под натиском вулгарного выскочки, либо были им развращены»⁵⁴. Западно-европейский реализм вслед за Бальзаком правдиво и глубоко вскрывал противоречия и пороки буржуазного общества, трагизм человеческих судеб.

В творчестве Пушкина раскрыта не только иная сфера действительности, но и заложены иные идеологические потенциалы. Пушкин нашел в русском национальном характере, в русском народе те положительные силы, тот положительный идеал, который позволил ему преодолеть односторонность лишь негативного, отрицающего начала. Пушкиным созданы образы народных героев — Пугачева, Кирджали без романтического преувеличения и стилизации. Пушкиным с особенной силой показана несправедливость обществен-

⁵³ М. Горький. Собрание сочинений в 30 томах, т. 24. М., Гослитиздат, 1953, стр. 255.

⁵⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXVIII, стр. 28.

ных отношений, обрекающих простого, «маленького» человека на страдания. Созданный Пушкиным образ русской женщины — Татьяны в «Евгении Онегине» и Маши Мироновой в «Капитанской дочке» — воплотил лучшие черты национального характера, во многом предварил духовный облик героинь романов Гончарова, Тургенева, Толстого.

Пушкин создал и обличительно-сатирические образы, разоблачающие представителей господствующего класса (Троекуров в «Дубровском»), социально-обобщенную сатиру — «Историю села Горюхина».

Национальное своеобразие Пушкина сказалось и в той отзывчивости на явления мировой культуры, которая не только исключала национальную ограниченность, но и позволяла ему свободно перевоплощаться в культуру других народов. Гоголь первый отметил эту необычайную способность, «чуткость» Пушкина на все откликаться: «И как верен его отклик, как чутко его ухо! Слышишь запах, свет земли, времени, народа. В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец, в полном смысле этого слова...»⁵⁵. Позднее Достоевский говорил о Пушкине: «...в европейских литературах были громадной величины художественные гении — Шекспир, Сервантесы, Шиллеры. Но укажите хоть из одного из этих великих гениев, который бы обладал такую способностью всемирной отзывчивости, как наш Пушкин... Даже у Шекспира его итальянцы, например, почти сплошь те же англичане. Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность»⁵⁶. «Всемирная отзывчивость» Пушкина проявилась в таких его произведениях, как «Каменный гость», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы», и нашла свое выражение в прозе — «Цезарь путешествовал...», «Марья Шонинг», «Кирджали».

Дело не только в произведениях, свидетельствующих о чудесной способности Пушкина к этому «переврождению». Самый характер его творчества, его гуманизм, его отношение к человеку определяют неустаревающее значение Пушкина, который за последнее время приобретает все большее признание среди литератур всего мира.

Значение творчества Пушкина, в частности его прозы, для последующего развития русской литературы трудно переоценить. Являясь, по выражению Горького, «началом всех начал», Пушкин открыл перед русской прозой новые пути. Естественно, что, говоря о возвышении Пушкина, о его роли в русской литературе, трудно отграничить какой-либо жанр или вид литературы. В частности, роман в стихах «Евгений Онегин» имел для развития русского романа не меньшее значение, чем пушкинская проза.

⁵⁵ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII. М.—Л., 1952, стр. 384.

⁵⁶ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 10 томах, т. 10 М., 1958, стр. 454—455.

Достоевский, подводя в 1877 г. своего рода итог развитию русской литературы через сорок лет после смерти Пушкина, писал: «Вся... плеяда эта (т. е. писатели 40—60-х годов), вышла прямо из Пушкина... Вся теперешняя плеяда наша работала лишь по его указаниям, нового после Пушкина ничего не сказала. Все зачатки ее были в нем, указаны им. Да к тому же она разработала лишь самую малую часть им указанного. Но зато то, что они сделали, разработано ими с таким богатством сил, с такою глубиной и отчетливостью, что Пушкин, конечно, признал бы их»⁵⁷. Это Достоевский писал о себе и о своем поколении, включая в понятие «плеяды» и Тургенева, и Толстого, и Гончарова, и многих других. Не касаясь огромной роли этих писателей в создании русского романа, Достоевский выразил то чувство уважения к Пушкину, высокую оценку созданного им, которые разделялись всеми писателями — от Гоголя и Тургенева до Чехова и Горького.

О значении Пушкина для Гоголя лучше всего сказал он сам в отклике на трагическую гибель поэта: «Моя утрата всех больше, — писал Гоголь М. П. Погодину 30 марта 1837 г. — ...Когда я творил, я видел перед собой только Пушкина»⁵⁸. В авторской исповеди Гоголь вновь говорил о том значении, которое имел для него Пушкин, давший ему сюжеты «Мертвых душ» и «Ревизора».

Критика 50—60-х годов пыталась противопоставить творчество Гоголя Пушкину, видя в «обличительном», сатирическом направлении Гоголя отказ от «чистого художества», якобы присущего творчеству Пушкина. Это противопоставление было ошибочным. Такие произведения Пушкина, как «Станционный смотритель» или «Гробовщик», оказали прямое воздействие на гоголевские повести «Шинель» и «Нос». Гуманная тема сострадания к «маленькому человеку» у Гоголя приобрела еще большую остроту, еще большую трагичность. А бытовой гротеск пушкинского «Гробовщика» в «Носе» вырос до широкого социального обобщения.

«Пушкинское» и «гоголевское» начала во многом проходят параллельно друг другу, через все последующее развитие русской литературы. Сближаясь в гуманном пафосе, в отрицании косного бесчеловечного миропорядка, Пушкин и Гоголь, однако, разрешали стоявшие перед ними сложные задачи разными художественными способами⁵⁹.

Очень точно определил близость Пушкина и Гоголя и одновременно и их различие Гончаров, сказав: «Сам Гоголь объективностью своих образов, конечно, обязан Пушкину же. Без этого образца и предтечи искусства Гоголь не был бы тем Гоголем, каким он есть. Прелесть, строгость и чистота формы — те же. Вся разница в быте, в обстановке и в сфере действия, а творческий дух один,

⁵⁷ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений, т. XII. М.-Л., 1929, стр. 208.

⁵⁸ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 91.

⁵⁹ См. М. Храпченко. Творчество Гоголя. М., 1954, стр. 556—557.

у Гоголя весь перешедший в отрицание»⁶⁰. Следует добавить, что Гоголь в «Тарасе Бульбе» и даже в «Мертвых душах» не только поэт «отрицания», но и утверждения, утверждения народной правды и народного подвига, также роднящего его с Пушкиным.

Близка пушкинской прозе проза Лермонтова. Самая структура его прозы, насыщенной мыслью, ясной и точной по своей словесной манере, непосредственно восходит к Пушкину, в частности к острой психологической конфликтности «Выстрела», к напряженно-драматической атмосфере «Пиковой дамы». Однако Лермонтов идет своим путем, обратившись к пронизательной и тонкой разработке внутреннего, психологического состояния своих героев, к раскрытию «диалектики души».

В работе «Проза Пушкина в развитии русской литературы» У. Р. Фохт указывал: «Лермонтов выдвигал как наиболее важную задачу — по-пушкински объективное, реалистическое... раскрытие психологии и характера, раскрытие, основанное, однако, на анализе, в том числе и самоанализе... Последнее, то есть аналитическое построение характера, было чуждо Пушкину, но оно было возможно только после Пушкина и благодаря ему»⁶¹. Перенеся центр тяжести от действия к психологии, Лермонтов во многом сохранил пушкинскую манеру описания, передавал скрытые за внешними подробностями душевные качества своих героев, следуя за Пушкиным и в его стилистической точности и объективности его языковой манеры.

Эти тенденции пушкинской прозы сказались и в творчестве Тургенева, который сам неоднократно подчеркивал значение для него наследия Пушкина: «Он дал окончательную обработку нашему языку, который теперь по своему богатству, силе, логике и красоте формы признается даже иностранными филологами едва ли не первым после древнегреческого; он отозвался типическими образами, бессмертными звуками на все веяния русской жизни»⁶². Здесь не только признание основополагающей роли Пушкина в создании русского литературного языка, широкого воплощения в его произведениях всей полноты действительности, но и отмечены именно те стороны пушкинского творчества, которые особенно близки самому Тургеневу.

Велико воздействие прозы Пушкина и на Достоевского. Если для Достоевского 40-х годов манифестом гуманистического реализма являлся наряду с «Шинелью» «Станционный смотритель», то для Достоевского «Преступления и наказания» таким произведением была «Пиковая дама». Германи, по словам Достоевского, «колоссальное лицо петербургского периода». Пушкин в «Пиковой

⁶⁰ И. А. Гончаров. Лучше поздно, чем никогда. Собрание сочинений, т. VIII. М., 1955, стр. 77.

⁶¹ Сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.—Л., 1941, стр. 463.

⁶² И. С. Тургенев. Собрание сочинений в 12 томах, т. 11, стр. 222.

даме» уже предвосхитил те социальные конфликты, те столкновения индивидуума с буржуазным обществом, которые стали основным содержанием творчества Достоевского. Однако идея «смирения», которую Достоевский пытался вычитать у Пушкина, и стремление к психологическому самораскрытию героев, болезненное внимание к патологическому состоянию человека резко отличают Достоевского от Пушкина.

Неоднократно упоминал о благотворном влиянии прозы Пушкина Л. Толстой. Начало незавершенного пушкинского наброска «Гости съезжались на дачу» помогло Толстому найти стилистический «ключ» к «Анне Карениной». Несомненно, что и «Рославлев» Пушкина и «Капитанская дочка» во многом способствовали приходу Толстого к художественным принципам его исторической эпопеи — «Война и мир».

Пушкинское начало важно и для Чехова, продолжившего как гуманную традицию Пушкина, так и «точность и краткость» его художественной манеры. Ясная прозрачность пушкинской прозы, неизменно стремившейся к предельной сжатости и в то же время максимальной смысловой насыщенности, во многом способствовала выработке скупой и вместе с тем углубленной многозначной прозы Чехова. Композиционная стройность, отказ от внешней эффектности, необыкновенная естественность выражения — все это делало Чехова продолжателем Пушкина, воспринявшим по-своему эти пушкинские традиции, которые он поднял на новую высоту.

Можно более подробно и тщательно проследить связи писателей XIX, а также XX века с Пушкиным и его прозой. Отчасти это и сделано в ряде уже появившихся исследований⁶³. Здесь же существеннее отметить то основное, что определило жизненность «пушкинского начала», пронесенного через столетие и не утратившего своего художественного значения. Пушкин явился зачинателем той жизненной правды в литературе, которая отличала все дальнейшее развитие русской реалистической прозы — у Тургенева, Толстого, Чехова. Естественность, отсутствие какой-либо рисовки — это основное свойство пушкинской прозы, которая сделалась образцом для последующих писателей.

Историзм пушкинской прозы был подлинно новым словом в русской литературе, надолго определив ее социальную насыщенность, глубину в изображении действительности. Пушкин одним из первых в мировой литературе показал человека в его взаимодействии со средой, зависимость формирования характера от исторических условий.

Традиции пушкинского гуманизма, строгой простоты и правдивости его стиля не только прошли через всю русскую прозу XIX

⁶³ См. У. Р. Ф о х т. Проза Пушкина в развитии русской литературы. Сб. «Пушкин — родоначальник русской литературы»; Д. Д. Б л а г о й. Гоголь и Пушкин. В сб. Д. Д. Б л а г о й. Литература и действительность; и др.

и начала XX века, но и сохранили свое непреложное значение и для нашей эпохи. А. М. Горький заявил в 1930 г.: «Я предпочел бы, чтобы „культурный мир“ объединялся не Достоевским, а Пушкиным, ибо колоссальный и универсальный талант Пушкина — талант психически здоровый и оздоравливающий»⁶⁴.

Советская литература следовала этому пожеланию Горького. Пушкин стал для нее мерилom художественного совершенства, знаменем оптимистического утверждения жизни, внимания к человеку и веры в него. Это «пушкинское» начало в советской литературе решительно противостояло и противостояит упадочническим, патологическим и ущербным настроениям, пессимистическому чувству обреченности, столь характерным для писателей Запада.

Точно так же лаконичная, прозрачная проза Пушкина противостоит тому распаду формы, нарочитой фиксации «потока» подсознательного, которая характерна для творчества многих западных писателей — Джойса, Пруста и других представителей буржуазной литературы.

В слове о Пушкине советский писатель К. Федин сказал: «Советская литература проверяет себя на Пушкине жизненно и художественно, корректирует свой труд Пушкиным. Создатель нового литературного языка, Пушкин истинной его жизнью считал мысль. И мы разделяем это»⁶⁵.

⁶⁴ М. Горький. Собрание сочинений в 30 томах, т. 25, стр. 252.

⁶⁵ К. Федин. Писатель, искусство, время, М., 1957, стр. 8—9.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава первая На путях реализма	15
Глава вторая Повесть и новелла	10
Глава третья Пути романа	93
Глава четвертая Изображение характеров	145
Глава пятая Сюжет и композиция	183
Глава шестая Манера повествования	235
Заключенне	293

Николай Леонидович Степанов

Проза Пушкина

*

Утв рждено к п ати Институтом мировой литературы им А М Горького Академии наук СССР

*

Редактор издательства *И Н Михайлова* Художник *М Л Компанеев*
Технический редактор *В И Зудина* Корректор *В Г Ботословский*

РИСО № 64 106В Сдано в набор 20/XII 1961 г Подписано к печати 22/III 1962 г

Формат 60 × 90^{1/16} Печ л 18 75 Уч.-изд л 19 8

Тираж 6000 экз Т — 02586

Изд № 5370 Тип зак 2695

Цена 1 р

Издательство Академии наук СССР Москва Б-62 Подсосенский пер 21

2 я типография Издательства АН СССР Москва Г 99 Шубинский пер 10

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
66	10 св.	освещающий	освещающей
78	2 св.	чормы	формы
244	8 сн.	брагадира	бригадира
265	20 св.	«Шангренево́й	«Шагренево́й
265	2 сн.	построенного	постороннего

Н. Л. Степанов