

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

---

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
В. Г. ОДИНОКОВ

Проблемы  
ПОЭТИКИ  
И ТИПОЛОГИИ  
РУССКОГО  
РОМАНА  
XIX В.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА» · СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ·  
НОВОСИБИРСК · 1971

## ПУШКИН И ПРОЗАИЧЕСКИЙ РОМАН

**Н**овый русский роман, возникновение которого следует отнести к 30-м годам XIX в., резко отличался от своих предшественников — нравоописательного, дидактического, авантюрного. События Отечественной войны 1812 г., декабрьское восстание 1825 г., отразившись на литературе, произвели коренную ломку в области традиций, идей, художественной структуры романа.

Формирование нового романа происходило медленно и постепенно. Он «собирался» по частям. Начало этому сборанию положили циклы повестей и рассказов<sup>1</sup>.

Самым знаменательным в этом отношении был цикл «Повестей Белкина» А. С. Пушкина. Не случайно именно «Повести Белкина» оказали огромное влияние на Л. Н. Толстого-романиста. В письме к Н. Н. Страхову от 11 мая 1873 г. он сообщал: «Я пишу роман (речь идет об «Анне Карениной». — В. О.)... Пишу уже более месяца и начерно кончил. Роман этот — именно роман, первый в моей жизни, очень взял меня за душу, я им увлечен весь... В письме, которое я не послал вам, я писал об этом романе и о том, как он пришел невольно и благодаря божественному Пушкину, которого я случайно взял в руки и с новым восторгом перечел всего...»<sup>2</sup>. Несколько раньше Л. Н. Толстой обращался к П. Д. Голохвастову: «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»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См. об этом в кн.: Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961; Г. Фридлиндер. Лермонтов и русская повествовательная проза. «Русская литература», 1965, № 1.

<sup>2</sup> Сб. «Л. Н. Толстой о литературе». М., ГИХЛ, 1955, стр. 144.

<sup>3</sup> Там же.

Что же в смысле романной формы мог дать Толстому «божественный Пушкин»?

«Повести Белкина» представляют собой единый цикл не столько потому, что объединены личностью рассказчика, имеют общее композиционное обрамление (это даже не так важно), сколько благодаря своему ансамблевому построению, необыкновенно гармоничной внутренней архитектонике. Частные мелкие события и разрозненные образы отдельных повестей подчинены одной, «высшей» идее. Для Пушкина, как и для Толстого, очень важна была эта гармония целого, искусное сочетание «мелочности» и «генерализации». В результате такого построения цикла описываемые характеры и события обретали дополнительный важный смысл, наполнялись глубоким содержанием. Идеино-эстетическая соотнесенность повестей, входящих в белкинский цикл, создавала такую поэтическую монолитность всего художественного материала, которая была свойственна роману.

Л. Н. Толстой в письме к П. Д. Голохвастову (апрель 1873 г.) высказал мысль о том, что все предметы поэзии распределены по известной иерархии, и у великих художников, у Пушкина в частности, гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства.

По мнению Б. М. Эйхенбаума, Л. Н. Толстой, читая «Повести Белкина», «почувствовал именно системность Пушкина — художественную принципиальность в обращении с материалом, в его распределении и обработке». «Толстой, — пишет исследователь, — мечтает о высоком искусстве, которое бы не только «отражало» жизнь, но и умело бы посмотреть на нее с высоты «подмосток», умело бы говорить большую, важную правду. Отсюда — мысли о художественной «иерархии» и о «гармонической правильности распределения высоких и низких предметов»<sup>4</sup>.

Выработка целостного мировоззрения и всеобъемлющей концепции жизни заставляла Пушкина и Толстого искать такую художественную структуру произведения, которая выражала бы чрезвычайно сложное и многообразное содержание, «сцепление всего со всем». На этом и строился роман.

В. Г. Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» определяет некоторые особенности романа: «Он менее горд, менее прихотлив, нежели драма, ибо, пленяя не столько частями и отрывками, сколько целым, допускает в себя и такие подробности, такие мелочи, которые при всей своей кажущейся ничтожности, если на них смотреть отдельно, име-

---

<sup>4</sup> Б. Эйхенбаум. Лев Толстой, семидесятые годы. Л., 1960, стр. 184.

ют глубокий смысл и бездну поэзии в связи с целым, в общности сочинения...»<sup>5</sup>.

И далее, говоря о повестях как о листках из великой книги жизни, он добавляет: «Соедините эти листки под один переплет, и какая обширная книга, какой огромный роман, какая многосложная поэма составилась бы из них!»<sup>6</sup>.

Итак, роман представляет в своих истоках соединение частей, фрагментов, деталей, образно говоря, «листочков из книги жизни», которые, хотя и представляют индивидуальные, единичные явления, но в своей общности отражают сложную, многообразную и достаточно полную картину мира<sup>7</sup>.

Однако никакое простое сложение многочисленных повестей и рассказов еще не может «перерасти» в структуру романа, даже в том случае, если цикл имеет сложную сюжетно-композиционную организацию и связан единым стилем повествования. Тонкий и глубокий ансамбль гоголевского «Миргорода» только цикл, но не роман. То же можно сказать и о «Записках охотника» И. С. Тургенева. Идеино-художественный масштаб названных циклов мог вполне бы соответствовать, условно говоря, уровню предполагаемого, гипотетического романа. Однако «качественного» перехода в роман не произошло ни в том, ни в другом случае.

Роман должен заключать развивающуюся идею, он должен быть динамичным, и отнюдь не в событийном плане (этого может и не быть), а с точки зрения того высшего смысла, который является «сверхзадачей» художника.

С этой позиции «Повести Белкина» представляют характерное и замечательное явление. В них, помимо объединяющих идейных, сюжетно-композиционных моментов, есть внутреннее развитие и обогащение единой идеи, что является особенностью романа, а не цикла повестей. Поэтому названный цикл с полной справедливостью можно отнести к эскизу нового русского прозаического романа, хотя он и не обрел завершенной жанровой формы, как цикл «Героя нашего времени»<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> В. Г. Беллинский. Собрание сочинений в 3 томах, т. 1. М., ГИХЛ, 1948, стр. 112.

<sup>6</sup> Там же, стр. 112—113.

<sup>7</sup> См. у Гегеля: «Роман в собственном смысле, подобно эпосу, требует полноты миро- и жизнеописания, его многообразный материал и содержание проявляется в пределах индивидуального события — это и составляет центр всего» (Гегель. Сочинения, т. XIV. М., 1958, стр. 274).

<sup>8</sup> Г. А. Гуковский по этому поводу писал: «Мы знаем даже случаи, когда отдельные новеллы, вышедшие в печати отдельно в журнальных публикациях и вполне самостоятельные во всех отношениях, затем образовали не просто цикл, а вполне слитный, единый роман, где составляющие его рассказы как бы потеряли самостоятельность, которая, однако, есть в них...» (Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.—Л., ГИХЛ, 1959, стр. 66).

Трудность установления единства «Повестей Белкина» заключается в их пестроте, калейдоскопичности, которая не укладывается, на первый взгляд, в границы какого-либо четкого рисунка. Единственно, что так или иначе связывает повести, — это личность повествователя Ивана Петровича Белкина, которая до сих пор остается до конца не определенной. В исследовательской литературе образ Белкина — нерешенная проблема. Обычно при характеристике Белкина ссылаются на письмо ненародовского помещика<sup>9</sup>.

При этом каким-то странным образом не учитывается откровенная ирония Пушкина по адресу «биографа» И. П. Белкина<sup>10</sup>. Эта ирония сквозит и в эпиграфе к предисловию «От издателя», и в рекомендации издателем письма этого «биографа». «Помещаем его (письмо.— В. О. ) безо всяких перемен и примечаний, как драгоценный памятник благородного образа мнений и трогательного дружества, а вместе с тем, как и весьма достаточное биографическое известие».

Однако текст письма сразу же вступает в противоречие с рекомендацией. «Житийное» начало биографии Белкина («родился от честных и благородных родителей»), переходящее в официальную форму полицейской анкеты («был росту среднего, глаза имел серые, волоса русые, нос прямой; лицом был бел и худощав»), возбуждает совершенно законный скепсис в отношении «достаточного биографического известия»<sup>11</sup>.

Кроме того, в названном «документе» Белкин характеризуется как человек, обладавший «недостатком воображения», и, следовательно, во всех пересказанных им историях (он их слышал, как известно, от разных лиц) остававшийся лицом творчески пассивным.

Но зададим себе первый и самый простой вопрос: кто «придумал» великолепные эпиграфы к повестям? А. С. Пушкин адресовал их Белкину. Могут возразить, что эпиграфы расставлены издателем, который прозрачно подписался: «А. П.». Од-

---

<sup>9</sup> См. в кн.: Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., 1955, стр. 225—226.

<sup>10</sup> Исследователь «Повестей Белкина» А. Г. Гукасова верно подметила, что ненародовский помещик больше характеризует себя самого, чем Белкина (А. Г. Гукасова. «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М., 1949, стр. 80).

<sup>11</sup> Вспомним по этому поводу «анкетные» данные Дубровского, над которыми глумится Троекуров: «От роду 23 года, роста среднего, лицом чист, бороду бреет, глаза имеет карие, волосы русые, нос прямой. Приметы особые: таковых не оказалось».

— И только, — сказал Кирила Петрович.

— Только, — ответил исправник, складывая бумагу.

— Поздравляю, г-н исправник. Ай да бумага!.. Бьюсь об заклад, три часа сряду будешь говорить с самим Дубровским, а не догадаешься, с кем бог тебя свел».

нако это не так, иначе нужно признать, что он перерабатывал повести И. П. Белкина, так как некоторые эпитафии попадают в контекст повествования.

Возьмем для примера эпитафия к «Станционному смотрителю»: «Коллежский регистратор, почтовой станции диктатор». Следует заметить, что текст Вяземского несколько изменен. Кроме того, характеристика Вырина не совпадает с той, какая дана Вяземским «почтовой станции диктатору». Таким образом, творческий элемент, а следовательно, и поэтическое воображение присутствует уже в эпитафии.

Эпитафия дает толчок мысли рассказчика: «Какова должность сего диктатора, как называет его шутливо князь Вяземский? Не настоящая ли каторга? Покою ни днем, ни ночью».

Итак, эпитафия и текст начала повести принадлежат, очевидно, Белкину. Далее в контексте не наблюдается смены рассказчика. После пространных рассуждений о «каторжной» должности смотрителей следует: «Легко можно догадаться, что есть у меня приятели из почтенного сословия смотрителей». После этого повествователь приступает к конкретному изложению события: «В 1816 году, в мае месяце, случилось мне проезжать через \*\*\*скую губернию... Находился я в мелком чине, ехал на перекладных...».

По логике повествования это тоже можно отнести к Белкину. Действительно, в 1816 г. ему было 18 лет, и он мог иметь мелкий чин. Но есть в повести одна фраза, которая противоречит нашим допущениям. Фраза эта такая: «В течении двадцати лет сряду изъездил я Россию по всем направлениям».

А нам известно, что И. П. Белкин умер на тридцатом году от рождения. Не с десяти же лет он начал ездить самостоятельно по России. В чем же дело? Кто же все-таки рассказывает в «Станционном смотрителе»? Белкин или?.. И здесь возникает мысль: уж не «титularный» ли «советник», о котором известно, что он сообщил Белкину эту историю. Но тогда рождается еще большее недоумение: откуда у «титularного советника» такие познания в поэзии, такое мастерство в обрисовке характеров, такой выработанный литературный слог? А может быть, это какой-то исключительный «титularный советник»? Но тогда нужно признать, что историю о гробовщике Белкин слышал от исключительного «приказчика», ибо тот отыскал отличный эпитафия из державинского «Водопада».

Но если даже эпитафия на этот раз выбрал сам Белкин, то все-таки остается необъяснимой поразительная эрудиция и творческая смелость «приказчика», который очень свободно рассуждает о Шекспире и Вальтере Скотте.

Столь же необъяснимо и поэтическое дарование неизвестной «девицы К. И. Т.», которая могла изъясняться, например,

так: «Заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнца, как царедворцы ожидали государя...» («Барышня-крестьянка»). Примеры можно было бы увеличить. Но из сказанного ясно одно: все повести созданы поэтическим воображением рассказчика Белкина, который не тождествен героям, от имени которых ведется повествование. Он выступает в них талантливым художником.

Совершенно очевидно, что Белкин не то лицо, каким изобразил его ненародовский помещик. Он представляется нам большим писателем, умершим молодым человеком, непризнанным, непонятым и неизвестным. И то, что он рассказал, не пустяки. Издатель, рекомендовавший читателю произведение Белкина и личность его «биографа», подчеркивал огромную дистанцию между тем, как понимал произведения Белкина ненародовский помещик и как надо их понимать.

Противопоставление двух «портретов» Белкина вытекает прежде всего из системы эпитафий. Предисловию предпослан диалог из фонвизинского «Недоросля»:

**Г-жа Простакова**

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

**Скотинин**

Митрофан по мне.

Такими приблизительно кажутся ненародовскому помещику «истории» Белкина. В действительности они диаметрально противоположны подобным «историям». Эпитафии к повестям в своей совокупности опровергают эпитафию к предисловию «От издателя». Таким образом, вступление «От издателя» — это своеобразный шуточный (а, может быть, и не очень шуточный, с примесью горечи и драматизма) пролог к главному, к тому, что излагается в пяти повестях, имеющих определенную последовательность, свой идейно-художественный рисунок и глубокий, постепенно открывающийся философский смысл. «Загадка» Белкина как бы предполагает «загадку» его повестей. Окончательная разгадка его человеческой и творческой индивидуальности связана с «разгадкой» всего цикла как единого целого.

Какую бы повесть из цикла мы ни взяли, везде можно обнаружить философскую тему жизни и смерти человека. Исключение составляет только «Барышня-крестьянка», в которой доминирует тема жизни и счастья, а тема смерти дробится, мельчает, превращаясь в своеобразный рудимент, который еле-еле обнаруживается в виде «мертвой головы» на черном кольце Алексея Берестова. Но водевильная, жизнерадостная

«Барышня-крестьянка» занимает особое место в цикле, о чем мы скажем дальше.

Зато в первой повести «Выстрел» тема гибели человека достигает трагического звучания. Все перипетии «Выстрела», главная его коллизия по своему характеру чрезвычайно сходны с трагедией. Справедливые по своей социальной сущности притязания плебея Сильвио, ненавидевшего богатых и удачливых, которым все дается легко, оборачиваются постепенно нарушением нравственного закона. Это нарушение проявляется как насилие над человеком, лично не виновным перед Сильвио. Герой сам откровенно признается: «Я его возненавидел. Успехи его в полку и в обществе женщин приводили меня в совершенное отчаяние. Я стал искать с ним ссоры». Мстить Сильвио графу Б\*\*\* по прошествии нескольких лет, в пору счастливой женитьбы, выглядит жестокой и несправедливой. Правда, Сильвио не убил графа, он только насладился его страхом и унижением. «Преступление» Сильвио не оборачивается «наказанием», которое бы вытекало из сущности конкретного конфликта между ним и графом, как того требовала трагическая развязка. Но Сильвио все-таки погибает. Погибает, продолжая борьбу, которую он начал дуэлью; а кончил сражением под Скулянами в одном из отрядов Александра Ипсиланти.

Одержимость Сильвио, его целеустремленная натура, дерзко вмещающаяся в установившийся «миропорядок», его predeterminedенная всем ходом событий и сущностью природы гибель — все это читается в повести как трагедия. Д. Благой увидел связь героя «Выстрела» с персонажами «маленьких трагедий»: «По силе характера, твердости воли, сосредоточенности на одной идее, ставшей его страстью, образ Сильвио, несомненно, напоминает героев-мономанов «маленьких трагедий» Пушкина, создававшихся им как раз одновременно с «Выстрелом», все той же болдинской осенью 1830 года»<sup>12</sup>.

Тема трагической судьбы человека переходит и в повесть «Метель».

И не важно, что ее героем является «маленький человек». Пушкин вносит в трагедию новое, демократическое содержание.

Напомним, как И. С. Тургенев представлял себе трагическое в жизни. В одном из писем к Е. Е. Ламберт (октябрь 1858 г.) он говорил: «Мне недавно пришло в голову, что в судьбе почти каждого человека есть что-то трагическое, — только часто это трагическое закрыто от самого человека пошлой поверхностью жизни. Кто останавливается на поверхности

---

<sup>12</sup> Д. Благой. Мастерство Пушкина, стр. 237.



(а таких много), тот часто и не подозревает, что он — герой трагедии»<sup>13</sup>.

Пушкин прозорливо разглядел за пошлой поверхностью жизни истинную трагедию «маленького человека». Социально и исторически детерминированная, судьба этого человека была настолько безнадежной, что, казалось, какая-то злая и безжалостная сила прилагает невероятные усилия к тому, чтобы погубить его.

Жизнь и смерть Владимира в «Метели» обретают оттенок фатальной предопределенности, какой-то роковой неизбежности. На эту мысль наводит и эпиграф из баллады В. А. Жуковского: «Черный вран, свистя крылом, вьется над санями; вещий стон гласит печаль!».

Все усилия Владимира обрести счастье оказались тщетными, как и стремление Сильвио стать выше той общественной ступени, на которой он оказался в связи со своим социальным и имущественным положением. А граф Б\*\*\* и Бурмин получили благо буквально из «рук судьбы», ибо ни тот, ни другой не приложили ни малейшего усилия для того, чтобы достичь его.

Н. Г. Чернышевский писал по поводу фаталистических представлений людей: «Случай уничтожает наши расчеты — значит судьба любит уничтожать наши расчеты, любит посмеяться над человеком и его расчетами; случай невозможно предусмотреть, и невозможно сказать, почему случилось так, а не иначе, — следовательно судьба капризна, своенравна; случай часто пагубен для человека — следовательно судьба любит вредить человеку, судьба зла; и в самом деле у греков судьба — человеконенавистница...»<sup>14</sup>.

Д. Благой замечает, что во второй половине 20-х годов Пушкин признавал «власть», воззлавшую человека к жизни, враждебной властью, «то есть, если мир кем-либо и создан, то создан он не богом, а дьяволом». Примерно об этом же писал Пушкин в период следствия над декабристами в письме к П. А. Вяземскому, сравнивая «судьбу», тяготеющую над человеком, с «огромной обезьяной, которой дана полная воля»<sup>15</sup>.

Именно такой предстает судьба в жизни героев «Выстрела» и «Метели». Между этими двумя повестями существует устойчивая идейно-художественная связь, которая видна не только в общей концепции, но и в деталях.

---

<sup>13</sup> И. С. Тургенев. Письма в 13 томах, т. III, стр. 354.

<sup>14</sup> Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. Сб. «Н. Г. Чернышевский об искусстве». Изд. Академии художеств СССР, М., 1950, стр. 30.

<sup>15</sup> Д. Благой. Литература и действительность. М., ГИХЛ, 1959, стр. 326.

Необходимо отметить, что Сильвио и Владимир, несмотря на различия в индивидуальных свойствах их натур, родственны друг другу по социальному и общественному положению. Оба они — бедняки: Сильвио «ходил вечно пешком, в изношенном черном сертуке», а Владимир «был бедный армейский прапорщик».

Оба они страстно стремятся разорвать цепи стерегущей «судьбы», обрести счастье, и оба оказываются убитыми, а счастье выпадает на долю других людей. При этом и Сильвио и Владимир погибают как герои на поле брани, борясь за правое дело.

По логике повествования благополучие графа Б\*\*\* и Маши («Выстрел»), Бурмина и Марьи Гавриловны («Метель») было «жестоким», построенным на «костях» Сильвио и Владимира. Но затем в генеральном плане цикла начинается постепенное преодоление и «снятие» мотивов трагической безвыходности и призрачности доброго человеческого счастья. Перелом наступает в «Гробовщике», который в композиции цикла занимает центральное место (две повести идут до «Гробовщика» и две после).

Повесть «Гробовщик» представляет собой фарс, бурлеск. Ничего трагического, кроме эпитафии («Не зрим ли каждый день гробов, седин дряхлеющей вселенной?»), в ней, разумеется, нет. Трагическая тема присутствует только в форме своей противоположности, ибо, как пишет один из современных исследователей, «шут — это неудавшийся трагик», а «всякая до конца изжитая трагедия обращается в фарс, и труп героя — в трофей шута...»<sup>16</sup>.

Сцена посещения дома Адрияна Прохорова его «клиентами» является в этом отношении весьма показательной.

Несмотря на кажущуюся обособленность, «Гробовщик» прямыми и косвенными нитями соединен с предшествующими повестями. В самом общем плане повесть «Гробовщик» развивает знакомую уже нам вечную тему жизни и смерти, хотя и в ином идейно-художественном ключе, чем повести «Выстрел» и «Метель». «Гробовщик» в своей основе пародийное произведение.

Страшный сон с мертвецами сменяется счастливым пробуждением героя. И это обстоятельство заставляет вспомнить балладу В. А. Жуковского «Светлана», из которой взяты строки эпитафии к «Метели». Ситуация «Гробовщика» воскрешает в памяти фразу из «Светланы», которая осталась за пределами эпитафии: «Здесь несчастье — лживый сон; счастье — пробужденье».

---

<sup>16</sup> Я. Э. Голосовкер. Достоевский и Кант. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 6.

Если посмотреть на эту фразу через контекст «Гробовщика», то она будет звучать слегка пародийно (при этом необходимо принять во внимание достаточную серьезность повествования в «Метели»).

«Гробовщик», внося элемент трагестийности в трагедийную тему, «перелицовывая» на комический лад литературный первоисточник эпитафии «Метели», тем самым производит резкое смещение идейно-художественных акцентов во всем цикле.

Центральная мысль автора, устремляясь по избранному руслу и придерживаясь единого, однажды намеченного направления, в «Гробовщике» достигает границы, от которой начинается новый ее «уровень». На этом уровне она теряет свою категоричность (счастье одних влечет беды других), из нее улетучивается вера в фатальное избранничество «баловней судьбы».

Все не так, как бы говорит нам автор, во всяком случае, все может быть иначе, чем в двух первых повестях.

В «Станционном смотрителе», несмотря на глубокую драму Самсона Вырина, уже нет той трагической безысходности, которая захватила в свои железные объятия Сильвио и Владимира. Жизнь смотрителя печальна и одинока. Но она была бы менее драматична, если бы он был уверен, что его любимая дочь будет счастлива. А ведь случилось именно так. И Пушкин подчеркивает, что символические картинки, изображавшие историю «блудного сына», оказались опровергнутыми. Тема счастья человека (на этот раз намного менее «жестокого», чем счастье Маши и Бурмина) преобладает в рассказе. Д. Благой справедливо заметил, что «бесконечно унылый, безнадежно печальный колорит повести получает чисто пушкинское оптимистическое разрешение.

У гробового входа играет младая жизнь»<sup>17</sup>.

И наконец, в «Барышне-крестьянке», в «водевиле» с переодеванием, мы видим апофеоз счастья. Веселая, задорная, искрящаяся юмором, она заключает «Повести Белкина».

Жизнеутверждающий эмоциональный заряд произведения в общей идейно-художественной структуре цикла взрывает настроение подавленности, горя, безвыходности. Несмотря ни на что, жизнь продолжается: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!».

«Барышня-крестьянка» перекликается с «Метелью». Посмотрите, как похожи в той и другой повести некоторые сюжетные мотивы и отдельные фрагменты. Ситуация неожиданных совпадений лежит в основе и «Метели», и «Барышни-кре-

---

<sup>17</sup> Д. Благой. Мастерство Пушкина, стр. 245.

стьянки», хотя в первой повести она носит драматический характер, а во второй — комедийный.

Мотив деспотической родительской власти, усиливающей сложность взаимоотношений влюбленных, также повторяется в обеих повестях: «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 обойтись без нее?» («Метель»);

«Он (Алексей Берестов. — В. О.) ушел в свою комнату и стал размышлять о пределах власти родительской... В первый раз видел он ясно, что он в нее страстно влюблен; романтическая мысль жениться на крестьянке и жить своими трудами пришла ему в голову... Он написал Акулине письмо самым четким почерком и самым бешеным слогом, объявлял о грозящей им гибели, и тут же предлагал ей свою руку». («Барышня-крестьянка»).

Переключаются и финалы повестей. Случай сводит Бурмина с Марьей Гавриловной, с которой он был когда-то обвенчан. Благодаря такому сюжетному повороту мгновенно разрешается, казалось бы, тупиковый конфликт. Аналогичный сюжетный ход есть и в «Барышне-крестьянке». Открытие, сделанное Алексеем Берестовым, разрушает одним ударом узел противоречий: любимая им крестьянка Акулина и его предполагаемая невеста Лиза Муромская оказываются одним лицом.

При этом следует обратить внимание на одинаковую эмоциональную атмосферу, в которой разыгрываются сцены узнавания.

Вот коротенький заключительный эпизод «Метели»:

«— Боже мой, боже мой! — сказала Марья Гавриловна, схватив его руку, — так это были вы! И вы не узнаете меня?

Бурмин побледнел... и бросился к ее ногам...»

Финальная сцена «Барышни-крестьянки» разворачивается в том же эмоционально-психологическом ключе. Пораженный Берестов видит свою невесту — и... вдруг радостно узнает в ней милую Акулину.

«Лиза... нет Акулина, милая смуглая Акулина, не в сарафане, а в белом утреннем платье, сидела перед окном и читала его письмо: она так была занята, что не слыхала, как он и вошел. Алексей не мог удержаться от радостного восклицания... «Акулина! друг мой, Акулина!» — повторял он, це-

луя ее руки... В эту минуту дверь отворилась, и Григорий Иванович вошел.

— Ага! — сказал Муромский, — да у вас, кажется, дело совсем уже слажено...

Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку».

Последняя фраза вполне могла бы завершать и повесть «Метель».

Характерно, что эпиграфом к «Барышне-крестьянке» служит фраза из поэмы Богдановича «Душенька»: «Во всех ты, душенька, нарядах хороша».

Известно, что «Душенька» оказала несомненное влияние на Пушкина, когда он создавал «Руслана и Людмилу». След этого влияния особенно заметен на образе Людмилы. Poleмизуя с «унылым романтизмом» В. А. Жуковского, Пушкин противопоставил свою героиню балладной героине Жуковского.

Эпиграфом к «Метели» Пушкиным взяты строки из баллады Жуковского. Правда, не из «Людмилы», а из «Светланы». Но это ничего принципиально не меняет. Как поэма «Руслан и Людмила» внутренне полемична по отношению к балладам Жуковского, так «Барышня-крестьянка» полемична по отношению к «Метели».

Но, учитывая единство цикла, нужно заметить, что «Барышня-крестьянка» не только противостоит другим повестям, но и вытекает из них, является следствием движения, эволюции общей идеи цикла.

Чтобы лучше понять смысл этого пушкинского заключения, полезно обратиться еще раз к его «маленьким трагедиям», которые создавались в одно время с «Повестями Белкина», в частности, к «Пире во время чумы». Г. Р. Державин писал: «Где стол был яств, там гроб стоит». Пушкин в «Пире во время чумы» «гробам» противопоставил «стол яств». То же он сделал и в «Повестях Белкина». Державинским «гробам» из эпиграфа к «Гробовщику» демонстративно противопоставит «пир жизни» в «Барышне-крестьянке».

Важно отметить, что и в лирике Пушкина второй половины 20-х годов наблюдается усиление трагедийных конфликтов, которые, однако, как и в «Повестях Белкина», получают чисто пушкинское, оптимистическое разрешение<sup>18</sup>.

Произведение Пушкина, конечно, лишено поверхностного налета бодрячества. Трагическое в жизни остается неизбежно,

---

<sup>18</sup> См. об этом статью Д. Благого «Трагедия и ее разрешение (об одном цикле лирики Пушкина второй половины 20-х годов)» в его кн. «Литература и действительность».

но человек не должен впадать в уныние и пессимизм, не должен быть пассивным. Песнь Вальсингама проливает ясный свет на пушкинскую концепцию жизни и смерти, которая лежит в основе «Повестей Белкина»:

Есть упоение в бою,  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъяренном океане  
Средь грозных волн и бурной тьмы,  
И в аравийском урагане,  
И в дуновении Чумы...

Итак — хвала тебе, Чума,  
Нам не страшна могилы тьма,  
Нас не страшит твое призванье!  
Бокалы пеним дружно мы  
И девы-розы пьем дыханье, —  
Быть может... полное Чумы!

Следовательно, в цикле «Повести Белкина» представлен не просто объединяющий внешний композиционный рисунок и даже не обычная внутренняя соотнесенность, какая часто бывает в циклах рассказов, а, что особенно важно, показано развитие идеи, проходящей различные стадии и фазы художественного воплощения, идеи, имеющей свое гармоническое завершение внутри цикла. Все это дает возможность с достаточным основанием отнести «Повести Белкина» к истокам русского прозаического романа XIX в.

\* \* \*

В «Повестях Белкина» сквозь множество рассказчиков проступает личность автора, создающего подлинное единство цикла. Идеино-художественный уровень его определяется в конечном результате Пушкиным, а не тем quasi-автором, который означен в заголовке повестей. Благодаря искусно созданной структуре цикла, глубине и гармонической завершенности центральной идеи личности повествователя — того повествователя, который является «высшей инстанцией», — превращается во всезнающее и всеведающее существо, творящее сложный поэтический мир.

Пушкин, вводя систему рассказчиков, выдвигает определенное условие беседы с читателем. Такая авторская мотивировка должна убедить читателей в безыскусственной правдивости историй<sup>19</sup>. Это первоначальное условие можно назвать

<sup>19</sup> Д. Благой пишет: «Наличие рассказчика — человека, так или иначе соприкоснувшегося с предметом повествования, должно как бы гарантировать читателям реальность повествуемого» (Д. Благой. Литература и действительность, стр. 272).

термином «конвенция», удачно использованным В. Шкловским в определении жанра<sup>20</sup>.

Постепенно Пушкин производит внутреннюю перестройку поэтической системы цикла и создает новую «конвенцию», которая в полной мере обнаруживает позицию художника и ведет к пониманию поставленной им «сверхзадачи».

В «Повестях Белкина» Пушкин решал сложную проблему реалистического повествования. Исходным пунктом в этой проблеме было доверие читателя к тому, что рассказывается, а конечным итогом — «заражение» его мыслями и чувствами самого автора, который выступает в этом плане как демиург, как существо внеличное, как «начало всех начал».

Направление пушкинских творческих поисков форм повествования в реалистической прозе выявляется из сравнения двух его крупнейших произведений — «Повестей Белкина» и «Капитанской дочки».

Пушкин двигался от локальных идейно-психологических сфер, создаваемых отдельными рассказчиками, к условно-обобщенной сфере, к рассказчику-«универсу». В «Повестях Белкина» и «Капитанской дочке» Пушкин овладел «тайной» перехода от локального к универсальному. Она заключалась в тонкой и незаметной для читательского глаза смене художественных «конвенций».

Введение рассказчиков указывало именно на способ восприятия структуры произведения. Исследователи отмечали, что рассказчики у Пушкина определяли не столько стиль, сколько эмоционально-психологическую тональность повествования. Так, Г. А. Гуковский, отмечая, что Пушкин разбил «единодержавие единственного субъекта», пишет: «Сам субъект предстал... как явление объективного мира, определенный в этом мире своим историческим и социальным местом. Тем не менее все же именно характер субъекта изложения обосновывает и определяет здесь «атмосферу» повествования»<sup>21</sup>.

Однако Пушкин, создавая такую структуру названных прозаических произведений, одновременно выходил за ее пределы. Атмосфера повествования характеризовалась в новой системе уже не личностью условного рассказчика, а самим Пушкиным. Это нарушало первоначальный договор, вносило элемент нового, неожиданного, создавало эффект открытия особенного мира, не похожего на внутренний мир рассказчика.

---

<sup>20</sup> См. его статью «Кончился ли роман?» («Иностранная литература», 1967, № 8).

<sup>21</sup> Г. А. Гуковский. Указ. соч., стр. 255.

Весьма характерна в этом отношении поэтическая структура «Капитанской дочки». Пушкин очень строго обосновал исходную систему повествования в связи с важностью и «криминальностью» проблематики произведения.

Опыт «Повестей Белкина» ему пригодился как нельзя кстати. Мы можем проследить путь формирования характера рассказчика в «Капитанской дочке» на примере своеобразной трилогии, какую представляют «Повести Белкина», «История села Горюхина» и «Капитанская дочка».

«История села Горюхина» интересна в этом смысле тем, что рассказчик «Истории...» представляет собой связующее звено между повествователями Белкиным и Гриневым.

По отдельным биографическим данным Белкин «Истории села Горюхина» близок Белкину «Повестей...»; факты сообщенные ненарадовским помещиком и упомянутые в «Истории села Горюхина», почти одни и те же.

Рассказчик «Истории...» в выражениях ненарадовского помещика говорит о себе: «Я родился от честных и благородных родителей в селе Горюхине...».

Нужно заметить, что эта застывшая стилистическая формула придает дополнительный оттенок характеру рассказчика «Истории...». Она делает его более простоватым и наивным по сравнению с И. П. Белкиным в «Повестях Белкина», так как вложена в уста Белкина, а не соседа-помещика.

Пушкин изменил в «Истории села Горюхина» дату рождения Белкина, сохранив почти нетронутыми остальные факты, сообщенные «биографом» Ивана Петровича. Более подробно в «Истории...» описано (что вполне естественно) увлечение «летописца» литературой. Он сообщает, что дерзкая мысль сделаться писателем поминутно приходила ему в голову: «Не будучи более в состоянии противиться влечению природы, я сшил себе толстую тетрадь с твердым намерением наполнить ее чем бы то ни было. Все роды поэзии (ибо о смиренной прозе<sup>22</sup> я еще не помышлял) были мною разобраны...».

Далее говорится о «творческом пути» повествователя: «Я хотел низойти к прозе. На первый случай, не желая заняться предварительным изучением, расположением плана, скреплением частей и т. п., я вознамерился писать отдельные мысли, без связи, без всякого порядка...». Знаменательно, что в творчестве самого Пушкина можно наблюдать аналогичные подступы к повествовательной прозе. П. В. Измайлов, ссылаясь на книгу А. Лежнева «Проза Пушкина», пишет: «Устанавливается такая последовательность появления прозаических

---

<sup>22</sup> Характерно, что Пушкин в тех же выражениях писал о себе: «Унижусь до смиренной прозы».



жанров в творчестве Пушкина: «Сначала дневники, критические заметки, анекдоты... наброски мыслей и наблюдений, письма, трактованные как литературная данность..., только потом повествовательная проза». Эта филиация, насколько нам позволяет судить имеющийся материал, в общем отвечает действительности...»<sup>23</sup>.

Таким образом, в рассказчике «Истории села Горюхина» есть грань пушкинской творческой субъективности, которая является не просто любопытной внешней деталью, но играет важную роль в повествовательной системе «Капитанской дочки».

После первоначальных опытов И. П. Белкин принимается за повествовательную прозу и «создает» уже известные нам «Повести...»: «Принялся я за повести, но, не умея с непривычки расположить вымышленное происшествие, я избрал замечательные анекдоты, некогда мною слышанные от разных особ, и старался украсить истину живостию рассказа, а иногда и цветами собственного воображения». Морфология белкинского цикла свидетельствует и об этом.

Но автор не собирается останавливаться на «анекдотах». Он помышляет о том, чтобы изобразить великие происшествия: «Быть судьей, наблюдателем и пророком веков и народов казалось мне высшею ступенью, доступной для писателя».

Это вновь пушкинский голос, который дальше «глушится» автором, чтобы соблюсти первоначальное условие повествования: «Но какую историю мог я написать с моей жалкой образованностью, где бы не предупредили меня многоученые, добросовестные мужи?». Наконец, ему приходит в голову написать историю «меньшего объема», историю «губернского нашего города».

Итак, перед нами уже почти готовая «конвенция», которая будет реализована в «Капитанской дочке». Мы будем слушать историю Пугачева, но «меньшего объема», проследим события, происходившие в Белогорской крепости, что равнозначно истории «губернского города». Но вместе с этим в условие повествования будет входить и та позиция, которая выражена Пушкиным в словах о судьейско-пророческой роли писателя.

Повествователь в «Капитанской дочке» повторяет в главном облике характер своего предшественника — И. П. Белкина. Петр Андреевич Гринев, как и Иван Петрович Белкин, родился «от честных и благородных родителей». Отец Грине-

---

<sup>23</sup> «Пушкин. Итоги и проблемы изучения». М.—Л., «Наука», 1966, стр. 477.

ва имел чин майора, как и отец Белкина. Правда, Андрей Петрович Гринев был «премьер-майором», а Петр Иванович Белкин — «секунд-майором». Но эта деталь говорит, скорее, не о различии, а о сходстве персонажей. Очевидно, не случайна и комбинация имен и отчеств отца и сына Белкиных и Гриневых. Отца Белкина звали Петром Ивановичем, а сына — Иваном Петровичем; отца же Гринева — Андреем Петровичем, сына — Петром Андреевичем. В сходных выражениях сообщается о женитьбе отца Белкина и отца Гринева. Совпадают и детали биографий их сыновей. Иван Петрович Белкин получил первоначальное «образование» от деревенского дьячка; Петр Андреевич Гринев — от стремянного Савельича. Подчеркнута страсть обоих героев к литературе. Петр Гринев сообщает о себе: «Я уже сказывал, что я занимался литературой. Опыты мои, для тогдашнего времени, были изрядны».

Следовательно, излагая «семейную историю», он, как и горюхинский летописец, выступает отчасти и художником.

Исходным условием повествования в «Капитанской дочке» является определенная, детерминированная историческая и социально-психологическими факторами личность.

Такой прием введения читателя в мир рассказчика создает необходимую для реалистического произведения атмосферу правды и, соответственно, доверия к тому, о чем будет сказано в дальнейшем. В этом заключается первое условие «конвенции». Что же происходит в дальнейшем? Оказывается, эта конвенция с «секретом». Совершенно незаметно для читателя сущность рассказа становится чуть-чуть значительней, чем это должно быть по смыслу первоначального условия. Эту значительность вносят эпиграфы. Они органично входят в ткань повествования, начиная с эпиграфа «Береги честь смолоду», который повторяется в контексте. «Трамплином» для начала «записок» Гринева является эпиграф из комедии Княжнина «Хвастун», который заканчивается вопросом: «Да кто его отец?» Далее идет «текст Гринева»: «Отец мой Андрей Петрович Гринев в молодости своей служил при графе Минихе...»

Эпиграфы осложняют первоначальную систему общения с читателем, так как мы можем вполне логично приписывать их самому Гриневу. Этому не противоречит и хронология литературных источников, которые вполне доступны рассказчику, дожившему до правления Александра I.

Эпиграфы — зерно новой системы, которая в границах нашего «доверия» расширит и углубит смысл романа. В эпизоде Пушкин «отберет» эпиграфы у Гринева: «Мы, — пишет Пушкин от имени издателя, — решились, с разрешения родственников, издать ее (рукопись.— В. О.) особо, приислав к

каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена». Но эта оговорка в соблюдении первоначального условия уже ничего изменить не может. Читателю нет никакого дела до того, кто приписал эпиграфы, так как смысл романа раскрыт им с последней его страницей и тем самым решена главная задача.

Но стоило сделать одно отступление от заданной системы повествования, стоило только незаметно направить читателя чуть-чуть в сторону от личности Гринева, как появилась возможность развивать и разветвлять эту новую систему.

Новая «конвенция» имеет своим последствием не только единый «стиль», но и единую эмоционально-психологическую тональность рассказчика. Кроме того, сама ограниченность этой тональности искусно используется автором для уничтожения монополии одной личности, о чем будет сказано дальше.

Существенным элементом новой системы повествования, которая постепенно выводит рассказ в «Капитанской дочке» за рамки субъективной тональности Гринева, является весьма умеренная историческая стилизация речи рассказчика. Мы узнаем, правда, что Петр Андреевич Гринев дожил до начала XIX в., но едва ли он мог так быстро избавиться от поэтических рецидивов века предшествующего. Пушкин знакомит нас с образчиками поэзии XVIII в. Так, он приводит стихи молодого Гринева:

Мысль любовну истребляя,  
Тшусь прекрасную забыть,  
И ах, Машу избегая,  
Мышлю вольность получить!  
Но глаза, что мя пленили,  
Всемиутно предо мной;  
Они дух во мне смутили,  
Сокрушили мой покой.

Эти стихи находят стилевую «опору» в эпиграфах. Вот, например, эпиграф из стихотворения Хераскова «Разлука» к главе IX, которая так и озаглавлена — «Разлука».

Сладко было спознаваться  
Мне, прекрасная, с тобой;  
Грустно, грустно расставаться,  
Грустно, будто бы с душой.

Эпиграф в этом отношении служит стилевым паспортом, удостоверяющим «подлинность» поэзии Гринева, образцы которой мог «похвалить» Александр Петрович Сумароков.

В самом «мемориале» Гринева мы также сталкиваемся с исторической стилизацией речи повествователя. Но это лишь

отдельные образчики, лишь вкрапления. Прозаические фрагменты на этот раз имеют стилевую опору в исторических документах и эпистолярном материале.

Так, после текста «послания» Гринева-отца идет соответствующее стилю письма пояснение: «Чтение сего письма возбудило во мне разные чувствования. Жестокие выражения, на которые батюшка не поспешил, глубоко оскорбили меня. Пренебрежение, с каким он упоминал о Марье Ивановне, казалось мне столь же непристойным, как и несправедливым».

Там, где речь ведется о поэзии, Гринев замечает: «Я уже сказывал, что я занимался литературою. Опыты мои, для тогдашнего времени, были изрядны...»

Для этого прозаического текста, трактующего «вопросы поэзии», отыскивается стилевой паспорт в эпитафии к I главе: «Изрядно сказано! пускай его потужит...» (Княжнин). В этой стилевой тональности фиксируется личность Петра Гринева. Но отклонения от этой тональности встречаются сплошь и рядом. Характерно, что после цитированного нами эпитафии к IX главе следует текст, явно лишенный всякой исторической стилизации: «Рано утром разбудил меня барабан. Я пошел на сборное место. Там строились уже толпы пугачевские около виселицы, где все еще висели вчерашние жертвы».

Однако утрата стилевых примет «исторического» Гринева еще не означает разрушения его эмоционально-психологической тональности. Его тональность проступает даже в сопроводительных ремарках к диалогам, которые носят, как правило, объективно-информационный характер:

«Кровь моя закипела.

— А почему ты об ней такого мнения? — спросил я, с трудом удерживая свое негодование.

— А потому, — отвечал он с *адской усмешкою* (выделено нами. — В. О.), — что знаю по опыту ее нрав и обычай».

«Адская усмешка» в этом примере отражает психологическое состояние рассказчика.

Но именно в диалогах наблюдается и отход от тональности рассказчика. В следующем диалоге автор бережно сохраняет не только лексико-стилистическую характеристику, но и психологическую тональность другого персонажа — Ивана Игнатьевича:

«— Помилуйте, Петр Андреевич! Что это вы затеяли? Вы с Алексеем Иванычем побранились? Велика беда! Брань на вороту не виснет. Он вас побранил, а вы его выругайте; он вас в рыло, а вы его в ухо, в другое, в третье — и разойдитесь...»

Разрушают единство тональности Гринева и вставленные в контекст «Капитанской дочери» песни, исторические справки, письма. Но самым поразительным образцом такого

нарушения является та часть рассказа Гринева, из которой мы узнаем о посещении Машей резиденции царицы.

Сцены в Царском Селе описаны так, что в них отчетливо заметен «эффект присутствия» рассказчика. На самом деле, описание строится на допущении того, что все изложенное принадлежит Марье Ивановне, впечатления которой зафиксировал затем Петр Гринев. Однако некоторые детали говорят о такой всеобъемлющей осведомленности и психологической проницательности рассказчика, которые не могут быть оправданы первоначальной «конвенцией», положенной в основу повествования. Такова, например, следующая сцена: «Однажды вечером батюшка сидел на диване, перевертывая листы Придворного календаря; но мысли его были далеко, и чтение не производило над ним обыкновенного своего действия».

Чтобы описать столь детально занятие Андрея Петровича Гринева, нужно было, по меньшей мере, находиться с ним в одной комнате. А чтобы определить его душевное состояние, требовалось быть незаурядным физиономистом, тонким психологом... Разумеется, для Марьи Ивановны, которая одна лишь могла об этом сообщить Гриневу, такая задача была совершенно не под силу.

В дальнейшем мы вообще расстаемся с Гриневым-рассказчиком. Он уходит от нас как участник событий и вместе с ним исчезает его эмоционально-психологическая сфера. Повествование в «Капитанской дочке» ведется теперь от «условного» рассказчика, но с сохранением фрагментов эмоционально-психологической тональности Маши Мироновой: «На другой день рано утром Марья Ивановна проснулась, оделась и тихонько пошла в сад. Утро было прекрасное, солнце освещало вершины лип, пожелтевших уже под свежим дыханием осени. Широкое озеро сияло неподвижно. Проснувшиеся лебеди важно выплывали из-под кустов, осеняющих берег... Вдруг белая собачонка английской породы залаяла и побежала ей навстречу».

Характерно это «вдруг», которое создает «эффект присутствия». Действие совершается именно сейчас, на глазах читателя. В описанной сцене совершенно не чувствуется какой-либо ретроспективности. Кто же в данном случае рассказывает? По исходной «конвенции» — Петр Гринев, а по новой, которая незаметно сменила предыдущую, — автор — Пушкин, который сохранил некоторые элементы субъективности, характеризующие Машу Миронову. Эта новая «конвенция» просматривается и в сцене встречи Маши с Екатериной II. «Она (Екатерина II. — В. О.) была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке. Ей казалось лет сорок.

Лицо ее, полное и румяное, выражало важность и спокойствие, а голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую».

Авторская речь, окрашенная субъективностью персонажей, станет типичной для повествовательной манеры Л. Толстого. Пушкин в этом отношении предшественник Толстого. Вместе с тем Пушкин в «Капитанской дочке» обращает внимание не только на то, кто рассказывает, но и на то, что рассказываетя. И в зависимости от объекта избирается тональность описания. Сцены с императрицей нарисованы в умилительно-розовых тонах. Глаза и улыбка царицы «имели прелесть неизъяснимую»; все в ней «неволью привлекало сердце и внушало доверенность». «Государыня ласково... обратилась» к Маше. «Обласкав бедную сироту, государыня ее отпустила».

Восторженно-верноподданнический тон здесь мотивирован личностью Маши и Петра Гринева. Но это — тонкая маскировка. Главное в названных сценах — банальность. Эта доминанта определена не столько субъектами повествования, сколько объектом. Описание Екатерины — трафарет «венценосца», клише раз и навсегда высочайше дозволенной трактовки личности «милостивой» государыни. Такой характер изображения царицы входит в «сверхзадачу» художника, о чем мы скажем позже.

Пушкин — «союзник» Гоголя, так как в его повествовательной манере специфика эмоциональной тональности, как и у Гоголя, мотивирована не только характером личности, воспринимающей действительность, но и «характером самой изображаемой, оцениваемой и раскрываемой действительности, притом действительности, по преимуществу оцененной в ее социальном облике»<sup>24</sup>.

Пушкин, как мы видели, выходит за пределы личности Гринева путем «преодоления» его субъективной тональности. Но в некоторых случаях тональность Петра Гринева помогает объективности описания. Это происходит тогда, когда офицер, дворянин Гринева, попадает в чуждый ему лагерь составших и когда его субъективная позиция характеризуется своеобразной «остраненностью».

Состояние «остраненности» героя дает возможность показать наблюдаемые им явления и характеры вне принятых официозных схем и предписаний. Пушкин прибегает к изображению такого состояния рассказчика в моменты, когда он встречается с Пугачевым и пугачевцами.

Вот несколько примеров: «Я изумился (выделено нами.— В. О.). В самом деле, сходство Пугачева с моим вожатым бы-

<sup>24</sup> Г. А. Гуковский. Указ. соч., стр. 255.

ло разительно. Я удостоверился, что Пугачев и он были одно и то же лицо, и понял тогда причину пощады, мне оказанной. Я не мог не подивиться странному сцеплению обстоятельств (выделено нами.— В. О. ): детский тулуп, подаренный бродяге, избавил меня от петли, и пьяница, шатавшийся по постоянным дворам, осаждал крепости и потрясал государством!»

Эмоциональная реакция рассказчика заставляет пристально всматриваться в значительные явления исторической действительности, глубже осмыслить личность и характер Пугачева. Читатель должен понять, что речь идет не о «бунтовщике», «воре» и «разбойнике», а человеке значительном, даже великом, и о событиях, выходящих далеко за пределы «семейных записок».

В другом месте мы встречаемся с аналогичным описанием: «Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным, — все потрясло меня каким-то пиитическим ужасом».

Такое состояние «остраненности» Гринева наблюдается и в других сценах. Вступая в резиденцию Пугачева, рассказчик замечает: «Необыкновенная картина мне представилась...». Наблюдая соратников Пугачева, Гринев восклицает: «Но в век не забуду его товарища».

Такого рода описания складываются в систему, проясняющую сущность происходящего и проливающую яркий свет на личность Пугачева, который выступает подлинным историческим героем.

Если в основе характеристики Екатерины лежит банальная схема, то в трактовке образа Пугачева все оригинально и неповторяемо. Через столкновение и противопоставление разных художественных систем, входящих в структуру «Капитанской дочки», раскрывается величие Пугачева как вождя крестьянского восстания, его человеческая ценность и самобытность и ничтожество «тартюфа в юбке», как называл Екатерину II Пушкин.

Путем мастерского сочетания различных поэтических «конвенций» Пушкин укрупняет масштабы описываемых событий, углубляет их исторический и социально-политический смысл.

Апперцепция Гринева помогает решению еще одной идейной проблемы: авторского отношения к убийствам и насилиям, творимым пугачевцами. Тональность Гринева здесь просто необходима. Она — лучший способ выяснения сущности этих насилий.

Сцены эти изображены в обычном, тривиальном аспекте. Как появился такой аспект? Ведь, казалось, кровавые, жестокие сцены должны были потрясти Гринева. Но этого почему-то не происходит. А не происходит потому, что психология Петра Гринева подготовлена эпохой и средой. Он видит, как истязают пленного башкирца, у которого вместо языка во рту какой-то обрубок. По этому поводу Гринев пишет: «В наше же время никто не сомневался в необходимости пытки: ни судьи, ни подсудимые. Итак, приказанье коменданта никого из нас не удивило и не встревожило».

Лишено внутренней взволнованности и описание казни Ивана Кузмича: «На ее перекладине очутился верхом изуверченый башкирец, которого допрашивали мы накануне. Он держал в руке веревку, и через минуту увидел я бедного Ивана Кузмича, вздернутого на воздух».

Кроме эпитета «бедного», никакой дополнительной эмоциональной окраски эпизоду не придано. Так же буднично, как констатация факта, дано описание смерти Василисы Егоровны: «Унять старую ведьму!» — сказал Пугачев. Тут молодой казак ударил ее саблей по голове, и она упала мертвая на ступени крыльца. Пугачев уехал; народ бросился за ним».

Единство эмоциональной тональности во всех указанных сценах подчеркивает их идейный смысл: жестокость правительственного лагеря вызывает законную жестокость восставших.

В действиях Пугачева есть своя логика, жестокая логика. И это также реализуется в художественной ткани произведения. Пушкин как бы говорит: долг платежом красен. В эпиграфе к главе VII («Приступ») словами народной песни рассказывается о том, что ожидает «служивых»:

Только выслужила головушка  
Два высокие столбика,  
Перекладинку кленовую,  
Еще петельку шелковую.

А в следующей главе («Незванный гость») мы узнаем, чем пожалует «православный царь» «детинушку». В песне «Не шуми, мати зеленая дубравушка...» поется:

Я за то тебя, детинушка, пожалую  
Среди поля хоромами высокими,  
Что двумя ли столбами с перекладной.

В этом идейно-психологическом контексте добро, сделанное Пугачевым Петру Гриневу и Маше Мироновой, характеризует вождя крестьянского восстания как человека широкой души. А милость императрицы выглядит весьма сомнительной. Для:



Пугачева Гринева и Маша действительные враги, а для царицы они ее сторонники. Екатерина «милует» в сущности невинного человека, даже героя (с официозной точки зрения). Так что весь спектакль с «помилованием» и «добродетелью» рисует Екатерину в резко отрицательных тонах по сравнению с Пугачевым. Милость Пугачева дается в романе как «открытие», а добродетель Екатерины как затертая «притча» о «милостливой государыне».

Мы видим, что Пушкин, выбирая одну художественную систему, одну «конвенцию» в «Капитанской дочке», затем выходит за ее пределы.

Пушкин не только разрушил единое державие личности, не только определил тональность описания объективной социальной действительностью, но и ввел в художественную практику различные художественные системы, комплекс различных «конвенций», который дает возможность выявить многообразные, часто противоречивые аспекты мира в их диалектической связи.

Мастерское сочетание различных художественных систем сделало его новатором и в области жанра. Создавая роман частной жизни, он тут же изнутри и разрушил его, формируя новую, необычную жанровую «конвенцию», в которой «семейные записки» превращались в широкое историческое и социальное полотно.

Так в жанрово-повествовательной форме совершается движение от частного, «локального», к историческому, общему, «универсальному».

Эта проблема волновала и молодого Л. Толстого. Система личного повествования стесняла его и не давала возможности выйти в область крупных форм. Выход из-под власти одной личности наметился Толстым в результате поисков принципа единения людей. Толстой, как и Пушкин, искал такую художественную систему, которая создавала бы атмосферу полнейшей безыскусственной правды рассказа и вместе с тем воздвигала бы подмостки, с которых видна была бы связь «всего со всем». В сущности, Толстой решал чисто пушкинскую задачу, но в другую художественную эпоху, когда «интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий»<sup>25</sup>.

Он берет исповедь личности как условие правды, как условие доверия читателя к тому, что рассказывает автор, но вместе с этим он ищет в психологии, в состояниях человека такие кульминационные моменты, которые открывают в индивидуальном сознании нечто общее всем людям. В такие периоды

---

<sup>25</sup> Запись в дневнике 31 октября 1853 г. (Л. Н. Толстой: Юбилейное издание, т. 46. М., ГИХЛ, стр. 188).

человек может «видеть» то, что ему не дано в обычном состоянии, он может наблюдать, условно говоря, «сквозь каменную стену».

Убеждение в возможности духовного «озарения» человека в кризисные моменты жизни, в минуты потрясений, в периоды нравственных катаклизмов — исходное условие для такой формы повествования, которая открывает глубочайшие тайны личности и бытия.

Автор-повествователь в этом случае является не только существом всезнающим и всеведующим, надличным началом, но и демиургом нового мира. Б. М. Эйхенбаум писал о Л. Толстом: «Для настоящей работы ему нужно было сознание, что он делает открытие, что он развязывает главный узел жизни, что он уясняет нечто совершенно новое и совершенно необходимое. Пусть это окажется заблуждением, но без этой «энергии заблуждения» (как выразился Толстой в письме к Страхову) настоящая творческая работа для него невозможна. Ему должно казаться, что «сорок веков смотрят на него с высоты этих пирамид» и что «весь мир погибнет», если он остановится. В этом — основной стимул его работы, ее подлинная героика»<sup>26</sup>.

«Энергия заблуждения» должна перейти к читателю. И тогда он, вольно или невольно, примет условия повествования, выдвинутые писателем. Г. Гуковский обратил особое внимание на проблему «всезнания» автора: «Отвлеченно-всеобъемлющий автор (например, автор в романах Льва Толстого) берет себе право все знать — и то, что случилось со всеми его героями, и то, что они думают и чувствуют; это право или эта претензия на право составляет одну из серьезнейших и, пожалуй, труднейших проблем изучения литературы...»<sup>27</sup>. Гуковский далее задает вопрос: «Откуда берется убедительность во всезнании автора для читателя?».

Мы смогли увериться в том, что «всезнание» Пушкина становится убедительным для читателя благодаря эстетическому эффекту, получаемому в результате искусной подмены одной художественной системы повествования другой, точнее, перехода одной системы в другую.

Пушкин выходит за пределы личности одного рассказчика, хотя этот рассказчик вначале составляет главное условие повествования. Писатель устанавливает новый уровень взаимоотношений с читателем, заключает с ним новый договор, в котором появляется пункт, оговаривающий известное «всезнание»

---

<sup>26</sup> Б. Эйхенбаум. Лев Толстой, семидесятые годы, стр. 164—165.

<sup>27</sup> Г. А. Гуковский. Указ. соч., стр. 47.

ство» автора. При этом «всезнайство» Пушкина в «Капитанской дочке» еще достаточно ограничено по сравнению, например, с Толстым-романистом. К Пушкину в этом плане, пожалуй, ближе И. С. Тургенев. Г. Бялый так пишет о нем: «Он не присваивает себе дара всеведения. Он не стремится увидеть то, чего не дано видеть смертному взору. То, что показывает Тургенев, может, в принципе, видеть каждый, если только наделен даром художественной наблюдательности. Единственное преимущество автора — «видеть» то, при чем он не присутствовал, за исключением этой условности, все остальное в тургеневском психологическом анализе как бы поддается проверке»<sup>28</sup>.

Таким образом, в данном случае «энергия заблуждения» читателя вызвана условием возможности, так сказать, «экспериментальной проверки» описанного. Это мы наблюдаем и у Пушкина. Но у Тургенева-романиста отсутствует то начальное условие, которое мы отметили в «Капитанской дочке»: рассказчик-образ. Тургенев в своем «договоре» с читателем «вычеркивает» это условие доверия. Оно становится лишним. В чем же здесь дело? Очевидно, наступила новая художественная эпоха, когда в сознании читателей укрепилось и стало стабильным доверие к новой художественной системе, в которой может отсутствовать рассказчик-повествователь как названная личность. Пушкин в «Капитанской дочке» отделил, «отслоил» «безличный» тип повествования и придал ему самостоятельное значение. И в новой художественной системе оно стало исходным, закрепилось и в творческой практике писателей, и в читательском восприятии. Первоначально существовавшая «конвенция» — частное условие разговора с читателем — превратилась в художественную категорию, определявшую характер повествования в реалистической прозе XIX в.

Л. Толстой в поисках форм повествования прошел путь Пушкина. Но он не остановился ни на пушкинском, ни на тургеневском уровне. Он создал новую «конвенцию» (разумеется, на основе достигнутого), в пределах которой «энергия заблуждения» читателя достигла своего максимума. Толстой смело вторгся в ранее «запретные» области психологического анализа, в святая святых человеческой души. Те художественные подмости, которые воздвиг Пушкин, он достроил на несколько этажей выше и с них взглянул на мир и людей — и только тогда увидел связь «всего со всем». Но как бы ни был велик Л. Толстой, без гения Пушкина это сделать было бы невозможно.

---

<sup>28</sup> Г. Бялый. Тургенев и русский реализм. М.—Л., 1962, стр. 89.