



К поэтике пушкинской прозы

1. Мир писателя, если его понимать не метафорически, а терминологически — как некое объясняющее вселенную законченное описание со своими внутренними законами, в число своих основных компонентов включает: а) предметы (природные и рукотворные), расселенные в художественном пространстве-времени и тем превращенные в художественные предметы; б) героев, действующих в пространственном предметном мире и обладающих миром внутренним; в) событийность, которая присуща как совокупности предметов, так и сообществу героев; у последних события могут происходить как во внешней сфере, так и только и целиком в их мире внутреннем. Изучение поэтики писателя и устанавливает прежде всего принципы и способы его описания предметов, героев и событий.

2. Одна из главных особенностей пушкинского прозаического описания издавна виделась в минимальном количестве подробностей. В объекте ищется главное, все остальное не отодвигается на второй план, но отбрасывается вовсе. «Читая Пушкина, кажется, видишь, — замечал К. Брюллов, — как он жжет молнией выжигу из обносков: в один удар тряпье в золу и блестит чистый слиток золота»¹. На сопоставление напрашиваются сло-

¹ Цит. по кн.: Винокур Г. Культура языка. М., 1925, с. 188. Ср. отзыв К. А. Фарнгагена фон Энзе: «...езде быстрая краткость... яркая молния духа, резкий оборот. Мало поэтов, которые были бы так чужды, как Пушкин, ...всякого соп атоге набираемого хлама» (Страхов Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888, с. 25).

ва Гоголя, который говорил о себе, что он собирает «все тряпье, которое кружится ежедневно вокруг человека»².

«Тряпичная» символика представляется многозначительной, подчеркивая разноту подхода к изображению предметного окружения человека. Бытовая вещь и подробность в прозу Пушкина имеет доступ ограниченный.

Это хорошо видно в его исторической прозе, несмотря на естественность в таковой художественно-реставраторских задач. Бытовой фон «Арапа Петра Великого» в значительной степени основан на очерках А. О. Корниловича. Но, например, «из подробного описания костюма Петра (у Корниловича упомянуто и нижнее платье, и цветные шерстяные чулки, и «башмаки на толстых подошвах и высоких каблуках с медными и стальными пряжками», и другие детали) Пушкин оставляет только зеленый кафтан»³. Среди недостатков исторической романистики, перечисляемых Пушкиным, мелочная детализация названа прежде очень существенных других: «Сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений! сколько изысканности! а сверх всего, как мало жизни!» («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»). Во впечатлении необремененности пушкинских описаний (в том числе исторических) не последнюю роль играет замена характеристики указанием; крайнее выражение этого способа находим в «местоименном» изображении дня государыни в «Капитанской дочке»: «Она рассказала, в котором часу государыня обыкновенно просыпалась, кушала кофей, прогуливалась; какие вельможи..., что изволила она... говорить..., кого принимала...».

Негативная программа и позитивный узус точно обозначены в авторском пассаже «Гробовщика»: «Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами. Полагаю, однако ж, не излишним заметить, что обе девицы надели желтые шляпки и красные башмаки...» Изобразительная скупость демонстративна; однако если нечто, что должно быть живописуемо, не живописуется, — оно обозначается. В результате в описании

² Гоголь Н. В. Полное собр. соч. М., 1952, т. 8, с. 453.

³ Левкович Я. Л. Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры. — Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969, т. 6, с. 185.

оказались отмечены главные предметные признаки — и социально-временные («русский», «европейский»), и колористические («желтые», «красные»).

Не пришлось менять характера предметного изображения и в географически-этнографических описаниях — принцип разреженности существенных сведений очень там подошел: «Здесь начинается Грузия. Северные долины, орошаемые веселой Арагвою, сменили мрачные ущелия и грозный Терек. Вместо голых утесов я видел около себя зеленые горы и плодоносные деревья. Водопроводы доказывали присутствие образованности. Один из них поразил меня совершенством оптического обмана: вода, кажется, имеет свое течение по горе снизу вверх» («Путешествие в Арзрум»).

3. Наиболее отчетливо пушкинское видение предметов обнаруживается в пейзаже.

Одна из основных черт прозаического пушкинского пейзажа заключается в том, что число природных феноменов, используемых в нем, исчислимо: время суток, положение светил, состояние атмосферы (ветер или его отсутствие, температура), общий вид окружающей местности. «Луна сияла, июльская ночь была тиха, изредка подымался ветерок, и легкий шорох пробегал по всему саду» («Дубровский»). Применительно, скажем, к Тургеневу о таком ограниченном наборе не может быть и речи: в каждом новом пейзаже возникают десятки новых непредсказуемых наблюдений-деталей о состоянии леса в разное время суток («еще сырой», «уже шумный»), посевов, разных породах птиц, разным виде капель дождя и т. п.

Такая исчислимость делает то, что всякая деталь обнимает достаточно большой сегмент предметного мира, это необыкновенно усиливает ее значимость и вес. Данная черта свойственна и событийному повествованию; именно она позволяла сближать прозу Пушкина с его планами и черновыми программами⁴: каждый пункт плана — по определению — захватывает существенный и новый отрезок пространства-времени.

Другое важнейшее свойство пушкинской пейзажной детали — ее единичность. Из каждой предметной сферы

⁴ См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 162; Якубович Д. П. Работа Пушкина над художественной прозой. — В кн.: Работа классиков над прозой. Л., 1929, с. 13.

дается только одна подробность. О луне или ветре дважды не говорится. Если в описании бурана в «Капитанской дочке» о снеге упоминается во второй раз, то это уже другой снег: не «мелкий», а «хлопья». В одном из пейзажей «Путешествия в Арзрум» изображается тишина ночи: «Луна сияла; все было тихо...» Может показаться, что в следующем предложении развивается тот же мотив: «...топот моей лошади один раздавался в ночном безмолвии». Но по сути дела это уже мотив **новый**: нарушение тишины, вторжение героя в безмолвие и безлюдье.

Очередная подробность не раскрывает, не поясняет предыдущую. Она не мазок поверх уже положенной краски, придающей ей лишь новый оттенок, но мазок, кладущийся рядом, добавляющий краску иную; всякая последующая деталь вносит свой, добавочный признак. По мере движения повествования картина не углубляется, но дополняется и расширяется, пейзаж строится не по интенсивному, но по экстенсивному принципу.

Если из двух деталей вторая уточняет и конкретизирует первую, то вторая оказывается по отношению к первой в положении зависимости или, по крайней мере, тесной связанности. Когда же вторая — как в прозе Пушкина — этого не делает, то она ощущается как **суверенная и самозначащая**.

Мы подходим к важнейшему качеству мира пушкинской прозы — самостоятельности, резкой отграниченности в ней художественных предметов друг от друга, их *отдельности*.

4. В прозаической традиции XVIII в. (и особенно в той, к которой был прикосновенен Пушкин — карамзинской, а также в прозе романтиков) пейзаж начинался с некоей эмоционально-оценочной тезы: «Но *всего приятнее* для меня то место, на котором... *Великолепная картина, особливо когда...*» («Бедная Лиза»). У Карамзина, Жуковского, Марлинского, В. Одоевского, Ф. Глинки каждая деталь не столько предметна, сколько эмоциональна. В упомянутом пейзаже из «Бедной Лизы» находим: «светлую реку», «цветущие луга», «легкие весла». Подробность существует не сама по себе, а соотносится с главным эмоциональным признаком тезы и с эмоциональной же окраской подробности соседней. Господствующая эмоция сливает детали в некое целое. Чрезвычайно характерны в этом отношении концовки многих

пейзажей Жуковского: «...прекрасная сельская картина, исчезновение предметов». Или: «Все точно в тонком, светлом покрове».

У пушкинских пейзажей тоже есть теза: «Погода была ужасная» («Пиковая дама»); «Утро было прекрасное» («Капитанская дочка»); «Природа около нас была угрюма» («Путешествие в Арзрум»). Но сходство только внешнее—у Пушкина она не только оценочная, а представляет собою обозначение некоего объективного качества, которое далее и раскрывается. Чаще же всего теза имеет констатационный тематическо-пространственный характер или просто является вступлением в последующее описание: «День жаркий» («Записки молодого человека»); «Солнце садилось» («В 179* году возвращался я...»). Подробность или вообще не соотносится с тезой (когда теза играет роль только приступа к описанию), или соотносится с нею независимо от своих соседок, их не задевая и не колебля, через их головы. Всеобъединяющей эмоции в пушкинском прозаическом пейзаже, в отличие от стихотворного⁵, нет. Все это усиливает отдельность частей изображенного мира — предметы не касаются друг друга.

На уровне внутреннего мира этому феномену соответствует раздельная отчетливость чувств и душевных движений, а также построение характера по принципу свободного («немотивированного») соединения самостоятельных (в том числе противоречивых) психологических качествований⁶.

5. Пожалуй, важнейшую роль в создании эффекта отдельности играет в прозе Пушкина явление *равномасштабности*.

Что это такое?

Явление, картина или предмет могут быть изображены двумя противоположными способами: 1) в общем или 2) через одну репрезентативную подробность.

⁵ В поэтическом пейзаже «Пушкин уже не довольствуется существенностью, он прибегает к методу поэтического внушения. Он воздействует не только смыслом и четко данным впечатлением, но и эмоциональными обертонами... Пейзаж-характеристика переходит в пейзаж-настроение» (Лежнев А. Проза Пушкина. М., 1937, с. 53). Проблема различия и сходства художественного предмета в прозе и стихе Пушкина в настоящей конспективной статье, конечно, рассмотрена быть не может.

⁶ Эта проблема рассмотрена нами в докладе «Категория героя в художественной системе Пушкина» на IX Болдинских чтениях.

Можно сказать: лунная ночь, возможно и иначе: сверкает бутылочный осколок; можно написать: подул осенний ветер, а можно: затрепетал одинокий лист на голом дереве.

Эти описания — разного масштаба.

Для прозы сентиментализма, у романтиков масштаб не важен: «Спят горы, спят леса, спит ратай».

У Пушкина — иное: «...буря утихла. Солнце сияло. Снег лежал ослепительной пеленою на необозримой степи» («Капитанская дочка»); «...ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты. Изредка тянулся Ванька на кляче своей, высматривая запоздалого седока» («Пиковая дама»). Все подробности обоих пейзажей одномасштабны — будь это детали панорамного охвата (солнце, необозримая степь) или обзора урбанистически-замкнутого (фонари, хлопья снега, улицы, извозчик).

Элементы ландшафта пушкинской прозы как на географической карте: река или дорога не может быть на ней дана в другом масштабе по сравнению с прочими элементами местности.

В крупномасштабный пушкинский пейзаж не может вторгнуться явление мелкое, например хлопающая ставня или пискнувшая пичужка в огромном засыпающем лесу, как у Гончарова («Обломов»).

Это не значит, что Пушкин использовал только детали крупного плана. Они преобладают, особенно в пейзаже, но в принципе феномен одномасштабности не зависит от их абсолютной величины. Так, в описании жизни Сильвио в «Выстреле» («ходил вечно пешком, в изношенном черном сертуке, а держал открытый стол... обед его состоял из двух или трех блюд... Стены его комнаты...») ни одна подробность не выходит за поставленные бытовые рамки и не касается других сфер. Зато в повести из римской жизни («Цезарь путешествовал...») в характеристике Петрония нет ни одной детали из области, не касающейся отношения его к мысли, философии, поэзии, жизни вообще: «Его суждения обыкновенно были быстры и верны. Равнодушие ко всему избавляло его от пристрастия, а искренность в отношении к самому себе делала его пронизательным. Жизнь не могла представить ему ничего нового; он изведal все наслаждения; чувства его дремали, притупленные привычкою. Но ум его хранил удивительную свежесть. Он лю-

бил игру мыслей, как и гармонию слов. Охотно слушал философические рассуждения, и сам писал стихи не хуже Катулла».

6. Принцип равномасштабности должен быть учитываем при сопоставлениях пушкинской прозы со всякой иной. А. Лежнев писал: «Иногда это почти импрессионистическая, почти чеховская деталь: «В лужицах была буря. Болота волновались белыми волнами...» Это сделано по тому же правилу, по которому лунная ночь показана через сверкание бутылочного осколка и тень от мельничного колеса»⁷. Сходство пушкинских описаний с чеховскими находил и Ю. Олеша. Приведя отрывок из «Арапа Петра Великого» («смутно помня шарканья, приседания, табачный дым» и т. д.), он восклицал: «Ведь это совсем в манере Чехова!»⁸. Оба уподобления могут быть оспорены⁹.

Ю. Олеша тонко подметил мелодическое сходство и то, что изображение дано как бы в чеховском ключе — через восприятие героя. Но в подобных перечислениях у Чехова обычно объединены самые разноплановые явления, в том числе апредметные («стала думать о студенте, об его любви..., о маме, об улице, о карандаше, о рояле». — «После театра»). У Пушкина же все подробности из одной сферы и сравнимы как фрагменты той же самой предметной картины.

Детали из примера А. Лежнева тоже нечеховские: буря в луже и болоте — явления приблизительно одинакового масштаба. В письме, из которого взяты слова об осколке, Чехов советовал: «В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности... В сфере психики тоже частности...»¹⁰. Это чрезвычайно далеко от пушкинского видения-изображения — не изоциренно-детального, но обобщенно-сущностного, запечатлевающего как в облике вещей, так и феноменов духовных определяющее и главное. Частностями и оттенками пожертвовано.

Существенность детали Пушкина отмечал еще Гоголь.

⁷ Лежнев А. Указ. соч., с. 45.

⁸ Олеша Ю. Избранные сочинения. М., 1956, с. 427.

⁹ Как и мнение, что в начале II главы «Выстрела» «мы попадаем совершенно в чеховский мир» (Чичерин А. В. Идеи и стиль. 2-е изд. М., 1968, с. 139). Несмотря на всю «будничность», это нечеховский мир, и прежде всего из-за однородности подробностей.

¹⁰ Чехов А. П. Полное собр. соч. и писем. В 30-ти т. Письма, М., 1974, т. 1, с. 242.

Пушкин, пишет В. Б. Шкловский, «вскрывает в действительности ее основные черты, видит в ней главное и «новое», он стремился «к выделению самых существенных и главных, как бы общезначимых свойств предмета и не искал каких-нибудь другими не замечаемых и редких, но несущественных черт»¹¹. «Пушкинские эпитеты выхватывают из глубины обозначенного предмета ясные и устойчивые признаки»¹².

Одномасштабность тесно связана с пушкинским *сущностным* литературно-предметным мышлением. Будучи подбираемы по строгому принципу достаточного количества некоей субстанции, предметы не могут сильно различаться.

Повествовательно-описательная дисциплина послепушкинской прозы зиждется на четкости позиции наблюдателя, соблюдении пространственной перспективы (Л. Толстой, Чехов). У Пушкина описание с точки зрения воспринимающего лица строго не выдерживается. В I главе «Путешествия в Арзрум» сообщается, что стада на вершинах гор были чуть видны и «казались насекомыми»; тем не менее делается предположение о национальности их пастуха. Еще М. О. Гершензон писал про изображение спальни графини: «Всего, что здесь перечислено, Германн, конечно, не мог тогда видеть и сопоставлять в своем уме»¹³. Пушкинская равномасштабность не имеет внешнего композиционного обоснования, но внутренний регулятор. Это доказывается, в частности, ее универсальностью: она не зависит от характера повествователя (рассказчика) в разных прозаических текстах Пушкина.

В принципе равномасштабности Пушкин не имел последователей. Изображение предметного мира у Гоголя, Тургенева, Гончарова, Лескова, Чехова похоже не на строго выверенную карту, а карту, выполненную более свободно; в нужных местах масштаб нарушается — на стовой схеме вдруг возникает толстая жила реки, могущая выглядеть так разве что на двухверстке, или рисунок памятника архитектуры, игнорирующий вообще всякий масштаб.

¹¹ Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955, с. 43.

¹² Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977, с. 89.

¹³ Гершензон М. Образы прошлого. М., 1912, с. 84.

Но для того чтобы этот масштаб стало возможным нарушать, надобно было его почувствовать и найти.

7. Приписывание предмету изображенного мира самостоятельной роли, возможность его отдельного существования было важнейшим завоеванием Пушкина, сразу положившим пропасть между ним и хронологически ближайшими литературными соседями — романтиками с предметной размытостью их прозы, поставившим его на совершенно новые литературные и метафизические позиции. Он видел твердые лики вещей.

Пушкинский предмет — объективно сущий предмет, он утверждается как данность. Онтологическую самостоятельность ему присваивает уже простая, нераспространенная и часто безэпитетная номинация.

Получив такой твердый предмет из рук Пушкина, русская литература могла потом (правда, после Гоголя) сделать его социально значимым в произведениях шестидесятников, свободно оставляя его в любой момент ради сфер более высоких у Достоевского¹⁴, смогла обсуждать истинность или фальшь всего внешностного в романах Л. Толстого, дать колеблющийся облик предмета в сферах разных сознаний в прозе и драме Чехова — вплоть до «мистического исследования скрытой правды о вещах, откровения о вещах более вещных»¹⁵ у символистов и новой у них «слиянности всех образов и вещей»¹⁶.

8. Структура более крупных единиц художественного мира Пушкина — сюжетно-событийных — обнаруживает изоморфность со структурой совокупности вещей:

а) события излагаются в их сути, дается как бы их ядро — без сопроводительного набора сопутствующих акций. «Наконец она почувствовала первые муки. Меры были приняты наскоро. Графа нашли способ удалить. Доктор приехал» («Арап Петра Великого»);

б) как в пейзаже каждая очередная фраза захватывает новый сегмент пространства, так при изложении событий всякая фраза не уточняет мотив уже заявленный, вводит еще не бывший.

В пушкинском повествовании «действия и события

¹⁴ Подробно см.: Чудаков А. П. Предметный мир Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980, т. 4.

¹⁵ Иванов В. По звездам. СПб., 1909, с. 268.

¹⁶ Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923, с. 38.

перечисляются, а не рассказываются»¹⁷. Устанавливая жанровые истоки пушкинской прозы, будущий исследователь, несомненно, среди первых назовет жанры событийно-повествовательные по преимуществу — путешествие, хронику, реляцию, летопись. Связь с ними пушкинских прозаических принципов отмечал еще В. В. Виноградов: «В основе летописного стиля и близкого к нему стиля «просторечных», то есть свободных от правил литературного «красноречия» бытовых записей, дневников, мемуаров, анекдотов, хроник... лежит принцип быстрого и сжатого названия и перечисления главных или характеристических предметов и событий... Это как бы «опорные пункты» жизненного движения с точки зрения «летописца»¹⁸. В пушкинской прозе явны те «рецидивы» летописного стиля в литературе нового времени, о которых писал И. П. Еремин¹⁹. В статье о «Слове о полку Игореве» Пушкин приводит такой отрывок из памятника: «Комони ржут за Сулою; звенит слава в Киеве; трубы трубят в Новеграде; стоят стяги в Путивле; Игорь ждет мила брата Всеволода». Это восхитившее Пушкина «живое и быстрое описание», покрывающее при переходе от события к событию громадные расстояния, близко по характеру своего пространственно-временного движения к его собственной прозе;

в) каждый очередной мотив по масштабу равен предыдущему.

«Наполеон шел на Москву; наши отступали; Москва тревожилась. Жители ее выбирались один за другим» («Рославлев»).

«Женихи кружились и тут около милой и богатой невесты; но она никому не подавала и малейшей надежды. Мать иногда уговаривала ее выбрать себе друга; Марья Гавриловна качала головой и задумывалась. Владимир уже не существовал: он умер в Москве, накануне вступления французов. Память его казалась священной для Маши; по крайней мере она берегла все, что могло его напомнить: книги, им некогда прочитанные, его рисунки, ноты и стихи, им переписанные для нее» («Метель»).

Всякая из фраз-сообщений первого примера в равной степени важна в аспекте грандиозных событий; каждый

¹⁷ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 163.

¹⁸ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 523.

¹⁹ См.: Еремин И. П. «Повесть временных лет». Л., 1946, с. 92.

мотив из второго примера столь же одинаково существен в сфере частной жизни, каждый в отдельности равно способен вызвать толки соседей героини, дивившихся «ее постоянству». Смена масштаба происходит на границах синтаксических целых (абзацев). Так, приведенный отрывок из «Метели» имеет следующее продолжение «Между тем война со славою была кончена. Полки наши возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу. Музыка играла завоеванные песни...» Переход достаточно резок: от дел семейственных к событиям общенародным. Но после него, в новом синтаксическом целом, другой масштаб выдерживается столь же строго.

Для сравнения приведем пример из Чехова: «В Обручанове все постарели; Козов уже умер, у Родиона в избе детей стало еще больше, у Володьки выросла длинная рыжая борода. Живут по-прежнему бедно» («Новая дача»). Фраза про бороду выбивается из общего масштаба. Для событийной части пушкинского повествования включение такого «события» невозможно. Привлечение деталей другого событийного ряда есть факт стилистически отмеченный — черта «нелитературности». Письмо Орины Бузыревой молодому Дубровскому, повествующее о важных событиях («о здоровье папенькином», «животе и смерти», о том, что земский суд отдает его крестьян «под начал Кирилу Петровичу»), кончается именно такими деталями: «У нас дожди идут вот уже друга неделя и пастух Родя помер около Миколина дня». Такое смешение у Пушкина может быть использовано только в комических целях.

Явление равномасштабности хотелось бы поставить в связь с ровностью эмоциональной поверхности пушкинского повествования и редкостью на ней всплесков и сломов авторского чувства.

9. Сущностно-отдельностный принцип предметно-событийного построения вполне поддержан на речевом уровне — характером синтаксических связей, как межтак и внутрифразовых. Это прежде всего паратаксичность в широком смысле: преобладание сочинительных связей над подчинительными, а бессоюзных над союзными (недаром во всех руководствах по синтаксису и пунктуации от Я. Грота до А. Шапиро в качестве образчиков бессоюзных предложений так часто фигурируют примеры из прозы Пушкина), широкая распространенность присоединительных связей.

Но главным явлением в области синтаксического ритма пушкинской прозы, точнее, соотношения в ней ритма и значения²⁰, представляется феномен, который можно назвать *повествовательной равноценностью*.

В связанном повествовании в пределах одного синтаксического целого повторяющиеся структурно-однотипные²¹ конструкции повествовательно равноценны. Это значит, что единообразная синтаксическая расчлененность и более или менее равная протяженность фраз заставляют ждать одинакового же логического объема понятий или — шире — равноважности их содержания. От того, оправдывается или нет это ожидание, в прозе зависит многое.

Приезд государя	усугубил	общее волнение.
Восторг патриотизма	овладел	наконец и высшим обществом.
Гостинные	превратились	в палаты прений.
Все	толковали	о патриотических жертвованиях.

(«Рославлев»).

Ритмико-синтаксическая одинаковость налицо. Но так как художественные предметы и событийные мотивы в пределах синтаксического целого в прозе Пушкина одномасштабны, то ожидание содержательного единообразия не обманывается. Синтаксическому ритму соответствует семантический²².

²⁰ К проблеме ритма пушкинской прозы обращались неоднократно (основной остается работа Б. В. Томашевского «Ритм прозы. «Пиковая дама». — В его кн.: О стихе. Л., 1929). Однако изучался собственно ритм и не исследовался вопрос, сформулированный (применительно к стиху) как изучение «взаимосвязи в стихах Пушкина содержания с ритмическим построением» (Шервинский С. В. Ритм и смысл. К изучению поэтики Пушкина. М., 1961, с. 5).

²¹ Структурно-синтаксическая однотипность здесь понимается грамматически нестрого: приблизительно равный объем и распространенность; разные второстепенные члены предложения приравниваются; точно так же равны для нас в данном случае и разные типы придаточных; приравниваются предложения, разделенные точкой и точкой с запятой.

²² Именно поэтому такой эффект производят в пушкинской прозе «присоединения на основе семантического несоответствия сцепляемых частей» (Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы». — Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, т. 2, с. 141) типа «она вслух читала романы и виновата была во всех ошибках автора». Логическая единообразность создает столь устойчивый ритм, что его нарушение всякий раз воспринимается очень остро.

Издавна отмечалось, что «проза Пушкина производит особое впечатление, не похожее на впечатление от прозы прозаиков»²³. Причину этого впечатления искали в родстве со стихами, понимаемом как количественное упорядочение слогов и ударений. Родство это глубже — оно восходит к главному принципу стиха, принципу сбывшегося ожидания. Но совпадение ожидаемого с реальным происходит в другой сфере. Так образуется *прозаический* ритм.

Каждая фраза пушкинской прозы охватывает равный с соседней по масштабу отрезок времени, сегмент пространства или равнозначное событие. Нет перебива темпа, замедлений и ускорений — нет движения то шагом, то бегом. Шаг пушкинской прозы единообразен, как шаг винта.

Равномасштабность возможна только в отдельностном художественном мире: в прозе тесно взаимосвязанных деталей содержательный объем их различен, например у подчиненно-конкретизирующей детали он меньше.

10. Эта проза выдерживает колоссальное смысловое и эмоциональное напряжение без существенного изменения ритма — подобно здоровому сердцу, которое при резко усилившейся нагрузке продолжает работать в том же равномерном темпе, но с каждым биением проталкивает большее количество крови.

Не исчерпывая понятия гармоничности пушкинской прозы, повествовательная равноценность является, очевидно, одним из главнейших факторов, создающих впечатление ее «однообразной красоты», ее устойчивого равновесия, не колеблемого ничем. Ритм прежде всего является началом организующим; повествовательная равноценность препятствует разбрасыванию «отдельностных» художественных предметов и мотивов по плоскости повествования, она видимо и отчетливо объединяет и упорядочивает их.

11. На уровне слова к повествовательной равноценности приближается явление *семантической равномерности*. В пушкинском прозаическом повествовании нет ударенных, ключевых слов, фокусирующих в себе семантико-идеологические интенции текста — типа гоголевского «кулака», гончаровской «обломовщины», щедринского «чумазого». Редкие выделенные слова у

²³ Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л., 1924, с. 168.

Пушкина цитатны и вполне локальны. «Побоялся я сделаться пьяницею с горя, т. е. самым горьким пьяницею... Близких соседей около меня не было, кроме двух или трех горьких...» («Выстрел»); «...и, обратясь к Савельичу, который был и денег, и белья, и дел моих рачитель, приказал...» («Капитанская дочка»). Полярным к пушкинскому в этом отношении является стиль Достоевского с его «корчащимся» (Бахтин) словом²⁴. И чрезвычайно показательно, каким образом пушкинское уравновешенное, ненапряженное слово разряжает, по тонкому замечанию С. Г. Бочарова, наэлектризованную атмосферу этого стиля: «Среди прочих подробностей есть такое слово, как «спился». Герой Достоевского принимает его от Пушкина... В контексте «пушкинского» впечатления это слово у Девушкина произносится так же без напряжения, просто, как оно звучит у Пушкина»²⁵. Чтобы стать «пушкинским», слово не должно быть отмеченным, но стать равным среди семантически равных.

12. Ю. Тынянов как-то заметил, что «самое веское слово по отношению к пушкинской прозе было сказано Львом Толстым»²⁶. Речь идет о знаменитом высказывании об «иерархии» «предметов поэзии», которая «у Пушкина... доведена до совершенства»²⁷. Но самая строгая иерархичность будет именно в равномасштабном повествовании: в строй равных деталей не вторгнется деталь иного калибра — ей уготовано место в другой части текста, среди подобных ей. Представляется, что и еще одна существеннейшая черта пушкинской прозы — ее динамизм — есть прямая производная от недетализованно-сущностного и равномасштабного расположения художественных предметов и событий. Предмет объявлен, но в следующей фразе нет его детализации, а есть переход к другому, и, значит, нет задержки; рассказ не ос-

²⁴ «Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать вот как: тут подле *кухни* есть одна комната (а у нас, нужно вам заметить, *кухня* чистая, светлая, очень хорошая) ...*кухня* большая... Ну, так вы и не думайте, мамочка, чтобы тут... таинственный смысл какой был: что вот, дескать, *кухня!*..» («Бедные люди»).

²⁵ Бочаров С. Г. О стиле Гоголя. — В кн.: Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976, с. 425.

²⁶ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники, с. 159.

²⁷ Толстой Л. Н. Полное собр. соч., М., 1953, т. 62, с. 22.

танавливаясь, катится дальше. И, конечно, повествование, состоящее из смеси разномасштабных деталей, переходящее от крупной к мелкой, потом снова к крупной и т. д. — движется медленнее того, которое, как пушкинское, каждой деталью, мотивом постоянно покрывает равное пространство и время.

Твердость, жесткость, «голость» (Л. Толстой) прозы Пушкина, многократно отмечавшиеся, тоже хотелось бы поставить в связь с отдельностью и сущностью сегментов его изображенного мира. От предмета к предмету, от мотива к мотиву нет плавных амортизирующих переходов, которые создавались бы более мелкими событиями и подробностями. Переходы в прозе Пушкина резки и отрывисты, осуществляются сразу.

Думается, что с названными основными принципами связана и признанная объективность пушкинской повествовательной манеры. Нетвердые предметы сентименталистов и романтиков расплываются в растворе авторского чувства, делая его еще насыщеннее; жестко очерченные и отдельно-самостоятельные предметы авторскую интенцию, напротив, ослабляют. Проза существенных и равномасштабных мотивов не вместит деталь, идущую от субъективности и своеволия повествователя.

13. Проза Пушкина стилистически неоднородна. «Повести Белкина» и «Арап Петра Великого», с одной стороны, и остальные повести, с другой — значительно отличаются между собою словарем, фразеологией и синтаксисом; «Дубровский» отличается от «Капитанской дочки», «Пиковая дама» — от всего остального и т. д.»²⁸. Однако ж при всем том сущностно-отдельностный тип художественного видения, реализуясь в равномасштабности и принципе повествовательной равноценности, обнаруживается во всех прозаических пушкинских вещах; данные принципы надстраиваются над частными различиями. Это дает возможность считать их для пушкинской прозы универсальными.

²⁸ Орлов А. С. Язык русских писателей. М.; Л., 1948, с. 58. Подробно различия в «манере рассказа», синтаксисе и словаре каждой из «Повестей Белкина» проанализированы Виноградовым (Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 547—577).

МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК А. С. ПУШКИНА.
в с. Б. БОЛДИНО

Горьковский
ордена Трудового Красного Знамени
государственный университет
им. Н. И. Лобачевского

*Б*ОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Горький
Волго-Вятское книжное издательство
1981