

Н. Я. БЕРКОВСКИЙ

СТАТЬИ
О ЛИТЕРАТУРЕ

*Государственное издательство
художественной литературы
Москва · Ленинград
1962*

О «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА»

(Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма)

Осень 1830 года, когда создавались одна за другой «Повести Белкина», оказалась для Пушкина новым приближением к той эпохе русской литературы, которую можно бы определить как эпоху «народности и прозы».¹

Не все современники, даже близкие к Пушкину, понимали, в чем смысл его новых опытов, но вот отзыв М. Н. Волконской, из Петровска, места ссылки декабристов: «Повести Пушкина, так называемого Белкина, являются здесь настоящим событием. Нет ничего привлекательнее и гармоничнее этой прозы. Все в ней картина. Он открыл новые пути нашим писателям».²

«Повести Белкина» хоть не прямо и издалека, но вводят в мир провинциальной, невидной, массовой России и массового человека в ней, озабоченного своими элементарными человеческими правами, — ему их не дано, и он их добивается. К той же теме прикосновенны и другие произведения сентября, октября и ноября 1830 года, стихи ли это были или проза: «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Домик в Коломне», «Шалость», и более всего — «История села Горюхина». Массовый человек, представленный миллионами, стал у

¹ См.: В. Г. Белинский. Собрание сочинений в 3-х томах, т. I. М., Гослитиздат, 1948, стр. 83; Литературные мечтания — о «прозаически-народном периоде» нашей литературы.

² Письмо к С. Н. Раевской от 19 февраля 1832 года, подлинник по-французски, см.: М. П. Султан-Шах. М. Н. Волконская о Пушкине. — «Пушкин. Исследования и материалы», т. I, под ред. М. П. Алексеева, изд. АН СССР, 1956, стр. 266—267.

Пушкина и темой и авторской позицией; действительность рисовалась, какой этот человек может увидеть ее, если дать ему понимание всей жизни вокруг и собственного его места в ней. Неудача декабристов проясняла, чего же требует удача, — ключа к освобождению и обновлению России отныне следовало искать в массовой народной жизни, в ее потребностях, в реальной силе, которую она могла родить. И русское развитие и собственное развитие Пушкина вели его к демократизму темы, метода, стиля, все более возрастающему.

Поучителен просмотр всей прозы, написанной Пушкиным с конца 20-х годов и далее — в 30-х годах. В прозе на время исчезает целостность национальной темы, наблюдавшаяся в «Онегине», по-своему даже в «Графе Нулине». В «Онегине» — первый великий опыт в русской литературе представить национальную жизнь в ее синтезе, и вот этот синтез возглавляется здесь людьми света, дворянством городов и усадеб. Обыкновенная Русь в «Онегине» дополняет быт дворянский, не являясь самостоятельной силой. С конца 20-х годов в прозаических опытах Пушкина наступает разделение. Многократно он принимается за писание отдельных «светских повестей», о салонной только жизни Петербурга и Москвы, без мужиков, без деревни, с героями во фраках. Некоторое исключение составляет «Роман в письмах», но и здесь главные лица вывозят в деревню всю смуту своих петербургских отношений; конфликты светской психологии и морали станут здесь разыгрываться при сельских пейзажах, — в этом вся разница. В набросках «светских повестей» у Пушкина не выдвигается ни один герой, подлинно независимый и значительный по характеру и поведению, способный, подобно Онегину, нечто означать и за пределами собственного круга. Вместо Онегина появляется Минский, ниже его стоящий: Минский — хладнокровный сибарит, измышляющий для себя злые забавы, безопасные для него самого, опасные для женщин, с которыми у него завязываются романы (отрывок «Гости съезжались на дачу», 1828—1830). Примечательно, что в «светских повестях» положительно обозначенными выводятся только женщины — будет ли это Вольская, на которую направил свое донжуанское внимание Минский, будет ли это героиня «Романа в письмах» или же Полина,

гражданин и патриот из отрывка «Рославлев». Женщины «светских повестей» ропщут против мужской среды, пустой, ничтожной и тем не менее законодательной для них. Светский круг у Пушкина бывает оправдан только через женщин, а женщины здесь — подневольный, страдающий элемент с настроениями некоторого повстанчества. Ни одна из «светских повестей» не была дописана. Проекты многих из них существенно менялись. «Повести Белкина» — контраст «светским повестям». Они удались Пушкину сразу, без длительных блужданий по черновым и вариантам. Нельзя считать делом случая, что писателю удается и что — нет. В 30-х годах у Пушкина понизилось сочувствие к старым темам — «онегинским», на этот раз без самого Онегина, без их прежней значительности. «Светские повести» пишутся и не дописываются, потому что не в них лежит отныне главное для Пушкина, — их темы для него духовно небогаты, они не перспективны по своему смыслу. Национальная тема разбилась на «светское» и «белкинское». Верхушка национальной жизни приходится на «светские повести», полные людей, которые не имеют внутренних прав на свое верхушечное положение. Провинциальная, массовая, «низшая Россия», представленная «Повестями Белкина», может существовать автономно, от самой себя, тогда как мир светских повестей к такому существованию неспособен. Из «светских повестей» не видать России, от них не дойти до России массовой и повседневной. В «Повестях Белкина» все обстоит совсем по-другому. В них заключена та часть национальной темы, из которой она может быть развита заново, с новым содержанием и в новом духе. «Светские повести» как будто бы имеют то преимущество, что их мир — мир культуры. В «Повестях Белкина» действуют люди бесхитростные, зачастую от культуры весьма удаленные. Однако же новая культура, истинная, вытесняющая ложную культуру «светских повестей», может начаться и начинается в белкинской среде. Намек на новый тип человеческого развития, на новую культуру личности и новую культуру вообще содержится в трудном и малодоступном человеке, носящем в повести «Выстрел» имя Сильвио. Это — контур сангиной, который трудно и медленно выбивается из осложняющих его, задерживающих его, прояснение побочных, варьирующих линий.

Сильвио — человек промежуточный, поставленный между верхами и низами общества. Верхы не хотят его узаконить, да он в конце концов и не ищет этого и берет направление к тем, кто ниже. К ним несет он свой умственный опыт, свою способность поднять их на свой высокий уровень сознания. Все это дано в намеке. Мы говорим о сангине, потому что в Сильвио чуть-чуть мерещится красный цвет человека оппозиции. Конечно, история еще не давала Пушкину никаких указаний, каков будет новый герой, первый и лучший человек времени. Он угадывался Пушкиным в меру того, насколько угадывание будущего могли питать факты русской жизни в-ее настоящем.

Пушкин в 30-х годах разламывает синтетическую картину национальной жизни, прежде того построенную в «Евгении Онегине», — разламывает с целью пересоздать и воссоздать ее. Роман об Онегине предполагал гармонию между жизнью просвещенных дворянских верхов и интересами нации в целом. После катастрофы декабристов Пушкин подвергает рассмотрению каждый из элементов гармонии в отдельности и к прежней гармонии больше не возвращается. Новый образ России, который должен был развиваться на этот раз из «белкинской» низшей стихии, у Пушкина не сложился окончательно и не мог, по историческим условиям, сложиться. Перед нами — направляющие его линии, указания, где находится первооснова, указания, где верхушечные части, — все дано в первоначальной, очень лаконической еще разработке, много пропусков, незаконченностей, неизбежных для Пушкина с точным его чувством, чем он, как художник, уже владеет и чем не владеет еще. «Светские повести» так и остались в 30-х годах особым миром. В сводную картину национальной жизни они не вошли — они могли войти в нее как сила отрицательная, на началах антагонизма между их содержанием и тем, чем живет страна. Развернутую антитезу «светского» и «белкинского» провел Л. Толстой в своих больших романах, Пушкин же себя ограничил накоплением материалов для этой антитезы.

Проза Пушкина 30-х годов показывает нам, как велика была задача, к которой подступал тогда Пушкин, и сколь многое он предвосхитил в русском художественном развитии. Пушкин пересматривал и переоценивал

в эти годы всю внутреннюю жизнь России — русский «образ жизни», как он представлен в разных социальных слоях. В изображении Пушкина идеальных положений нет нигде, всюду знаки возможного кризиса. Будут ли это верхи, будут ли это низы — кризис говорит о себе по-разному, но всегда этот кризис из одного источника. Рабский строй жизни губит и рабов и господ. Господа закуплены своими привилегиями. Порой и в них подымается недовольство, однако незачем от них ожидать движения, — Минский считает себя оппозицией «свету», однако в этом человеке главенствуют «снисходительность и благопристойность эгоизма»,¹ он не станет тревожить других, так как не хочет тревожить-себя.

В «светских повестях» Пушкина ясно, откуда происходят моральные болезни этой среды, всех действующих в ней лиц. Они живут «без цели, без трудов», освобожденные от забот обыкновенной жизни. У них нет прозы, и они платятся за свое освобождение от нее; как герои сказок бывают наказаны бессмертием, угнетающим их, так эти — досугами. Светская жизнь, как она изображается у Пушкина, удручает отсутствием в ней серьезного элемента. В светских характерах нет силы. Серьезность, сила бывают там, где есть проза, где элементарные условия существования добываются борьбой за них. За этих людей, Минского, Вольскую, Чарского, все сделано другими. Они оставили себе одни радости — свободного общения, свободных разговоров, пирования, любви, искусства. В «светских повестях» у Пушкина снова и снова показано, как неизбежно вырождаются эти незаслуженные радости, эти наслаждения, которым не предшествует деятельная жизнь. Семь дней праздников на неделе неизбежно становятся семью будничными днями. Этим людям досталась как будто бы одна только поэзия жизни; без прозы как своей основы она непременно впадает тоже в прозу, над бытом светских людей тяготеет скука. Разговоры у них без истинной живости, сборища без воодушевления, любовь не дается им: слишком вялы души, слишком бедны и ленивы, чтобы тратиться на любовь, чтобы отваживаться на нее. Героиня «Романа в письмах» бежит в деревню от милого

¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VIII/1. М.—Л., изд. АН СССР, 1948, стр. 40.

ей человека, так как наперед боится, и с основанием, его бесхарактерности в любви, его фатовства, его мелких предательств. Другая героиня (отрывок «На углу маленькой площади») слишком высоко понимала любовь, и это в тягость ее любовнику. Светская любовь стала прозаична, так как из нее сделали занятие, да еще вполне обыденное.

Свою поэзию — поэзию без прозы — привилегированная среда хочет спасти форсированием ее, возведением в гиперболу, и в еще новую гиперболу. Героиня нескольких отрывков, Зинаида Вольская, мечтает об изощренностях любви, о любовниках, которые за любовь платили бы смертью. Вопреки ожиданиям этой героини, петербургское общество отступает перед слишком смелыми изысками, перед наслаждениями пополам с жестокостью и преступностью. Так у Пушкина возникает замысел «Египетских ночей». По убеждениям и вкусам приверженец классической античности, Пушкин вставляет в петербургскую повесть сцены позднеимской поры, когда классичность уже давно была перейдена и разрушена в самом же классическом мире. «Пир Клеопатры» — это скорее античное барокко, чем классика, а еще вернее, это античный декаданс. То же самое относится к другому отрывку Пушкина, прямо с «Египетскими ночами» не связанному, — «Цезарь путешествовал». ¹ В истории Клеопатры и ее любовников открывается античность, в которой наслаждение более чем культ. К Киприде, богине любви, обращены слова Клеопатры: «Тебе несслыханно служу». В истории этой все — несслыханное и чрезвычайное. Любовь здесь отделяется от человеческой личности, наслаждение — от любви, а потом и от жизни. Культ наслаждения растет и растет, превращается в великий, грозный абсурд. Казнь — спутник наслаждения; где радость — там пролитая кровь. Пушкин изображает страшную, извратившуюся античность, потерявшую признак, который для Пушкина был в ней главнейшим, — потерявшую меру. Из контекстов пушкинских повестей явствует, что такое мера, где ее источник. Обыкновенная жизнь с ее трудами, заботами — она-то и дает меру возникающим в ней и из нее человеческим радостям.

¹ См.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VIII. М.—Л., изд. АН СССР, 1948; «Повесть из римской жизни».

Проза — мера поэзии. Вокруг царицы Клеопатры, наконец в ней самой нет ничего от обыкновенной жизни. О Клеопатре сказано:

Утомлена, пресыщена,
Больна бесчувствием она...

Поэтому, не ведая препятствий, «без меры», как злое пламя, вырываются на волю эти страсти «Египетских ночей».

Когда отношение к обыкновенному потеряно, то жизнь обесценивается. В прозе жизни — ценность жизни, по твердому убеждению Пушкина. «Барочные», не классические римляне мало дорожат жизнью, как в истории Клеопатры, так и в истории Петрония (в другом отрывке Пушкина на античные темы). Петербургское общество, рисованное Пушкиным, страдает тем же — бесчувствием, пресыщением, для него жизнь не имеет цены, и оно каждый раз заново эту цену создает, и всегда без успеха. Римские эпизоды нужны Пушкину вовсе не как образец для Петербурга или же как образец хотя бы отчасти.¹ Римским эпизодам у Пушкина придан мрачно-отрицательный смысл.² Рим не лучше и не выше Петербурга, Рим — это Петербург аристократии, в котором все додумано, дочувствовано до конца, Рим — это жизнь привилегированных классов, прожитая вполне последовательно. Римляне откровенны, петербуржцы — нет.³ Верхний класс у римлян не связывал себя какими-либо моральными обязательствами перед низшими. Господа в Риме не считали нужным чем-либо себя ограничивать перед лицом рабов. Что называют обыкновенно античным «язычеством», плотской откровенностью античного паганизма, то следует выводить не из особенностей

¹ См.: Валерий Брюсов. Мой Пушкин. ГИЗ, 1929, статья «Египетские ночи», с соображениями по поводу антитезы двух миров, древнего и нового, у Пушкина.

² Такое понимание их отстаивал Достоевский, — см.: Сочинения, т. XIII, ГИЗ, 1930, стр. 213—218, статья 1861 года «Ответ Русскому вестнику». См. также: В. Л. Комарович. Достоевский и «Египетские ночи» Пушкина. — «Пушкин и его современники», вып. XXIX—XXX, 1918.

³ См.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VIII/1. М.—Л., изд. АН СССР, 1948, стр. 37; «Разговор между русским и испанцем о петербургских нравах», начало отрывка «Гости съезжались на дачу».

античной веры в богов, но из рабского строя античности. «Египетские ночи» трактуют древний паганизм в его моральной наготе. В Петербурге должны поступать осторожнее, так как христианство и мораль христианства помогают Петербургу управлять крепостной империей — через христианство Петербург связывает ее с собой, — подобно тому как это делают в отношении управляемых масс все государства Европы, тоже называемые христианскими. Петербургу нельзя отказываться от приличий гуманности, античность в них не нуждается. Петербург в «светских повестях» Пушкина, в «Египетских ночах» в особенности, стоит у порога декаданса, Зинаида Вольская играет роль эротического гения, огненного ангела при Алексее Иваныче, поклоннике «египетских анекдотов», вычитанных у Аврелия Виктора. Античность — за этим порогом, у которого остановились патриции северной столицы. Но современник Пушкина, Бальзак живописал уже яростными красками декаданс Парижа, празднества современных банкиров, их оргии, не менее безобразные, чем тот пир Тримальхиона, откупщика, о котором у Петрония рассказано в «Сатириконе».

В «Египетских ночах» и в отрывках, примыкающих к ним, показано, каковы идеалы жизни, какова эстетика нравов, быта у большого света. Через Чарского, поэта, через импровизатора-итальянца, выведенных там, мы узнаем, в чем идеалы искусства. Люди живут неполной жизнью гедонистов, от искусства они хотят такой же неполноты, ослепительной чувственности, того же гедонизма, да еще бесконечно взвинченного, как это все и дано в поэме итальянца о ночах в Египте. Искусство — духовная роскошь, художники — изящные ремесленники, изготовители предметов роскоши и забавы. Итальянец — страшный пример сочетания гениальности с ремеслом. Дар импровизации, обширной, мощной, безошибочной, сам по себе есть чудо. Итальянец кощунствует, когда импровизирует за деньги, по случайному заказу публики. Он продает именно вдохновение, распоряжается им на глазах у всех, дает сеансы вдохновения. Итальянец — поэт, опустившийся не до театра, но до цирка. Он справляется с любым требованием к нему — как тогда, на дому у Чарского, он по заказу же умеет сочинить великолепные стихи о том, что для

поэта нет заказа. Итальянец «Египетских ночей» — это и оптимизм искусства, свойственный Пушкину, это и горькие размышления его о роли искусства в современности. Итальянцу всегда, во всем не изменяет талант. Искусство — сила, побеждающая любые препятствия, любые обстоятельства, искусство может сохранить себя, как бы его ни истязали. Однако же у Пушкина нет склонности боготворить препятствия, он предпочел бы их устранить. Для Чарского итальянец — темная загадка, опасный пример. Чарский, как может, сопротивляется роли ремесленника, навязанной ему из общества. Чарский, как умеет, держится за обыкновенную жизнь, он — поэт, который как бы укутывается в обыденность, — она должна его защитить от эксцентрики как таковой, и от эксцентрики поэтического ремесла в особенности.

Итак, в 30-х годах в прозе Пушкина встретились два течения — «светские повести», с их тематикой морального упадка, с их близостью к настроениям «Египетских ночей», и антагонист «светских повестей» — пять рассказов Ивана Петровича Белкина. Конечно, Пушкин был на стороне белкинских рассказов. «Светские повести» служили доказательством от обратного, насколько прав Иван Петрович Белкин. Вернее было бы сказать, что правота не столько за ним самим, сколько за всей «белкинской» стихией, простой, скромной, не навязчивой, самим Иваном Петровичем мало оцененной. В своей последней глубине эта стихия является перед нами в «Истории села Горюхина». К горюхинскому элементу отношение Белкина, рассказчика, особенно сложное; тайно он всем сердцем за него, а на словах более всего отпирается от общности своей с некрасивыми горюхинцами.

В «Селе Горюхине», затем в стихотворении «Шалость» содержатся важнейшие *положительные* темы Пушкина в этот период. В крепостном мужике, загнанном нуждой и барскими поборами, Пушкин умел увидеть ту серьезность жизни, которая навсегда покинула светские дома Москвы и Петербурга. Мужичья, деревенская, провинциальная Россия — это Россия производящая, делающая условия жизни, Россия доброй и, к несчастью, несвободной прозы. Несвободной — мы знаем — потому, что вся жизнедеятельность этой «низ-

шей России» обращена была на чужую пользу, потому, что труд ее вместе с самой личностью трудящихся продан был в чужие руки. И, однако же, Пушкин разглядел, что лучший образ жизни возможен именно в простой, демократической России, что здесь — в темноте, в унижении — скрываются возможные его носители. Прозаические фрагменты Пушкина этой поры, да и законченные его художественные произведения, которые в общей системе написанного им тоже суть фрагменты, — все они тяготеют к одному центру, и центр этот — народ, с его прямым отношением к элементарным силам и заботам жизни, с его активностью к ее повседневным требованиям. Друг Пушкина, Жуковский приветствовал «святую прозу». Пушкин искал направления к другой прозе — демократической, оздоровительной и укрепляющей. Быт «светских повестей» тем дурен, что из него изъяты элементарные человеческие мотивы, элементарное изъято из самих людей. Пушкин нисколько не был опростителем человека, его быта, его культуры — от настроений позднего Л. Толстого он был чрезвычайно далек. Пушкин был убежден в другом: человеку, как бы он ни был высок умственно и духовно, необходимо сохранять собственную свою связь с простейшими мотивами жизни, развиваться, не отрываясь от них, внутренне питаясь ими. К самому глубокому содержанию жизни путь для Пушкина лежит через повседневность, через участие в ней. В начале 30-х годов Пушкин перед Смирновой цитировал слова Шатобриана: «Если б я мог еще верить в счастье, я бы искал его в единообразии житейских привычек».¹ В «Рославлеве» ссылка на сходное из Шатобриана: «Il n'est de bonheur, que dans les voies communes».² Наконец, в стихах Пушкина — «Осень», 1832 год — мы находим собственную его поэтическую вариацию Шатобриановой фразы:

К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
Чредой слетает сон, чредой находит голод...

¹ См.: А. О. Смирнова. Записки, дневники, воспоминания, письма. М., «Федерация», 1929, стр. 309; слова Шатобриана «Si je pouvais croire au bonheur, je le chercherais dans la monotonie des habitudes de la vie».

² А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VIII/1. М.—Л., изд. АН СССР, 1948, стр. 154; перевод: «Счастье можно найти лишь на дорогах, по которым ходят все».

«Привычки бытия» — la monotonie des habitudes de la vie, единообразие житейских привычек. Что эта жизненная проза, к которой Пушкин стремится, есть проза демократическая и даже крестьянская, свидетельствуют заявления, сделанные в «Путешествии Онегина», — 1830 год, сентябрь, «белкинская» осень:

Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желания — покой,
Да щей горшок, да сам большой...

Поэзия для Пушкина хороша и сильна, когда возникает из прозы. Поэзия с ее радостью, свободой, чувством роста человека — живое следствие из явлений прозы, из его, человека, обыденных дел и обстоятельств, из его обыденной борьбы за жизнь — свою, близких, нации, народа. Литературная и формальная эволюция Пушкина 30-х годов, его широкий переход от стихов к жанрам прозаическим усиливали в нем внимание к прозе и поэзии в их широком, реальном, долитературном смысле. Взыскательность Пушкина к поэтическому содержанию с годами увеличивалась. Стиховая речь могла прикрыть наготу предмета, могла выгодно осветить невыгодное. Прозаическое содержание жизни вступало в стих на правах парадокса, острого исключения — как в «Онегине», в «Нулине». Что в этом содержании лежит универсальное начало, что проза — мать всему, — это умели показать произведения, которые и писаны были прозой. Поэтические переживания, родившиеся из этого всеобщего источника, через речь-прозу проверялись, в них оставалось только фактическое, несомненно истинное. Прозаические жанры представляли жизнь в ее настоящем соотношении силы и не выдавали за силу слабое по своей природе, требовавшее для себя поддержки магией стиха. В прозаических жанрах жизненная проза выступала как всеобъемлющая сила, по временам дающая поэтические разряды, которые тоже были действительностью, не меньшею чем проза, хотя и зависимой от прозы.

«Светские повести» на одной стороне, «белкинская», «горюхинская» стихия на другой — это и контрасты, это и единое целое. И здесь и там речь идет о глубоких, первостепенных потребностях человека вообще, которым нет ответа. Для Пушкина со всей непреложностью существовали всечеловеческие нужды и цели. Но от пи-

сателей XVIII века он отличался тем, что нигде и никогда не строил образа абстрактного общечеловека, который совмещает в себе всех и каждого, не будучи никем в особенности и в отдельности. Всечеловеческое имеет у Пушкина своего персонального носителя — живой народ. Люди гостиных тоже томятся своим существованием, и они нуждаются в простом действительном счастье, в серьезности жизни, в духовном оздоровлении. Однако же ложного своего превосходства они не станут менять на истинные блага, даже если догадаются, в чем они. Против посягающих на их привилегии они подымутся войной. Они подавляют всякую оппозицию в собственной среде, даже неопасную и ложную, как у Зинаиды Вольской, — ложную не менее, чем предмет, на который она направлена. Народ не только обладает тайной простого счастья, в нем заключены силы — миллионные силы, чтобы тайное сделать явным, бороться за освобождение своего труда, за снятие печатей с тех источников, из которых он может почерпнуть и содержание и счастье жизни. Мы не скажем, что все эти связи и отношения полностью были продуманы Пушкиным. Однако же его писательская работа направлялась угадыванием реальных сил общества, их логики, их нераскрывшихся возможностей.

Иван Петрович Белкин, сочиняя историю горюхинцев и стыдясь предмета, с которым он сам же был сердечно связан, писал о своих героях как о явлениях экзотических и тем самым литературно облагороженных: «Одежда горюхинцев состояла из рубахи, надеваемой сверх порток, что есть отличительный признак их славянского происхождения». По Пушкину, что ни слово здесь, то ошибка. Здесь все — литературные затей Белкина и ирония Пушкина по поводу этих затей. Научнообразно, отчужденно сказано о своем, интимном, и, самое главное, о тех, кто является человечеством вообще, нацией вообще, — о народе — говорится как если бы шла речь о какой-то весьма редкостной географической и этнической разновидности. Человечество и нация равны народу, «сняты» в народе — такова истина, к которой приходит Пушкин, и она богата для него множеством последствий. Пушкин, старинный дворянин, мог идти к народности с такой доверенностью к ней именно потому, что народность и всечеловечность для Пушкина одно

~~и то же~~. В отношении человеческого и личном Пушкин себя в народности не теряет, но находит. Пушкина ничуть не коснулись аскетизм, сектантство, фанатизм, которыми бывали отмечены последующие поколения интеллигенции, народнически настроенные. Те считали, что должны отречься от самих себя, нести духовные жертвы, — следовательно, их поведению была предпослана мысль, что они подчиняют себя чуждому делу. Для Пушкина народность — это его собственное дело, это личное его благо. Поэтому в своем демократизме Пушкин широк и свободен.

Как художник, Пушкин в народности ощущал себя опять-таки не теряющим, но приобретающим. Художник, прозаик — поэт простой, демократической жизни — Пушкин избавлялся от трудных и ненужных обязательств, от изысканности и изошренности, от поисков эксцентрических сюжетов, фигур и положений. Отпала надобность в эссенциях — выжимках из повседневности, каждая из которых должна была казаться новее, удивительнее, чем всякая другая, полученная до нее. Простой сюжет — самый богатый. В тяготении к нему Пушкин — прямой предшественник Л. Толстого, в котором сильнее, чем у кого-либо из наших реалистов, сказалось это предпочтение простоте в искусстве. Простой сюжет, простой образ обнажают нормы жизни, картину действительности доводят до, казалось бы, безличной обобщенности, и, однако же, нельзя измерить, сколько души, сколько эмоционального смысла в этой картине. Чем проще, чем обобщеннее обводящие линии образа, тем больше народной судьбы вошло в этот образ; случайный образ, сторонний, побочный, может содержать одну-другую человеческую жизнь, образ действительности в ее всеобщей простоте содержит миллионы жизней. Один из планов Пушкина — «Роман на Кавказских водах» — отличался осложненностью и запутанностью сюжета: там были светские люди, гостящие на Кавказе, там были неуспокоенные горцы, таинственные сношения с ними, похищение героини, дуэли и т. д. «Светский роман» нуждался в экзотике и в авантюрах, в усиленном питании извне, так как внутри себя он был слишком беден. Авантюрный, непростой сюжет не увлекал Пушкина и вскоре утомлял его, когда он принимался над ним ра-

ботать. Вероятно, в этом одна из причин, почему «Дубровский» был оставлен без продолжения.

Простая жизнь требует от своего художника углубления в оттенки и детали, так как именно в них лежит ее художественная ценность. Пушкин показал образец демократического художества, строгого и тонкого, духовно утонченного в проникновении своем в подробности жизни, в их смысл. Бесконечная жизнь в глубине простого и всеобщего, обнаружение ее — задача искусства Пушкина. Контраст ему — итальянец из «Египетских ночей», изумляющий избранную публику необычным сюжетом и необычными красками своей поэмы, пышными до варварства. Поэма о Клеопатре написана Пушкиным не от собственного лица — это чужие стихи, имитированные им; он водит чужой рукой, создает характеристику чужой поэзии, отличной от его собственной — от идеала его собственной.

Особая трудность для Пушкина состояла в том, что демократической жизни, за исключением отрывочных намеков, в Российском государстве не существовало. Пушкин мог не столько изображать ее, сколько предсказывать, сколько воспитывать в направлении к ней чувство и волю современников. Он хорошо сознавал, что борьба за нее будет медленной, что борьба едва начинается. Перед ним была крепостная империя с ее сословным строем, с ее режимом привилегий, с ее бюрократией, с ее разнообразием неравенства и рабства. «История села Горюхина» вся тронута тоской неподвижности. Иван Петрович Белкин, сочинитель истории, ошибся формой и заглавием. Особенность Горюхина в том, что именно истории оно не имеет. Иван Петрович, увлеченный примером классических историков, сочиняет главу «Правление приказчика» как если бы то было правление Олега. В поисках исторических событий им сделаны такие записи: «9 мая, дождь и снег. Гришка бит за пьянство по погоде». Записи эти полны иронии и меланхолии, не белкинской, но пушкинской; даты здесь не нужно, — так всегда бывает, каждый год май месяц так и не приходит, и каждый день бьют Гришку. Село Горюхино — постоянная, беспеременная Россия, в которой все нуждалось в перемене, новая история которой, как могло казаться Пушкину, только начинается. В прозаическом отрывке Пушкина, относимом к 1829 —

1830 годам, описаны впечатления молодого офицера, который ждал и не дождался лошадей на станции, а затем пустился в поле, побродить для рассеяния. «Я пошел по большой дороге — справа тощий озимь, слева кустарник и болото. Кругом плоское пространство. Навстречу одни полосатые версты. На небесах медленное солнце, кое-где облако. Какая скука! Иду назад, дошел до третьей версты, и удостоверяюсь, что до следующей станции осталось еще 22».¹ Отрывок этот иногда именovali «началом повести о прапорщике Черниговского полка». Прапорщик едет в этот свой полк, который вскоре станет знаменит своим восстанием — последним отголоском восстания декабристов в Петербурге. Пейзаж, описанный у Пушкина, — казенная, императорская Россия, какой видит ее будущий революционер. Ровное пространство, разграфленное верстовыми столбами, — это бедность жизни в ней, это ее мертвый порядок; три версты или двадцать две — велика ли разница, если через каждую версту встречается одно и то же. Верста похожа на версту, как в горюхинской летописи, где события под разными календарными датами все похожи друг на друга.

«Повести Белкина» — начало движения в неподвижном мире. Герои белкинских повестей — маленькие офицеры из уездов, провинциальные девушки в платочках, смелее других взглянувшие на жизнь и окруженные роем тоже маленьких людей, сочувствующих этой смелости; в глубоком тылу у этих людей — село Горюхино, как оно существует со дня на день. Они оторвались от горюхинского покоя и безнадежности и первыми открыли наступательные действия в пользу своих человеческих прав. В отношении героев и их судеб позиция Пушкина не элементарна. Он ценит их инициативу и скептичен к их методу — к действиям одиночкой ради личного успеха. Русская жизнь должна впервые тронуться именно так — через индивидуальные попытки изменить ее порядок, через риск и разведку кого-то одного, другого, третьего. Эта инициатива для Пушкина не может заменить общих решений, она хороша лишь тем, что издали и косвенно готовит к ним.

¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VIII/1. М.—Л., изд. АН СССР, 1948, стр. 404.

Индивидуальная инициатива и ее победа — привычное содержание новеллы. «Повести Белкина» — пять своеобразнейших новелл. Никогда ни до, ни после Пушкина в России не писались новеллы столь формально точные, столь верные правилам поэтики этого жанра. Между тем по внутреннему смыслу своему «Повести Белкина» противоположны тому, что на Западе в классическое время являлось классической новеллой. Пушкин сознавал, что в произведениях своих строит образ России, страны и народа, у которых свой путь и свой характер. Россия совпадает с Западной Европой и не совпадает. Русская литература столь же общеевропейская, сколько и особая, единственная. Новелла — колоритнейшее из созданий западных литератур, и, что еще важнее, новелла, малая форма, на Западе была прототипом больших повествовательных форм, вбиравших в себя в полном объеме содержание западной жизни. Отношение Пушкина к новелле многое определяет в нем как в национальном русском художнике.

По точному смыслу термина новелла есть «новость», она передает новое, как оно проявилось в поведении, в мыслях человека, в его связях с другими, с традиционным миром, причем эффект новизны, пережитой во всей ее внезапности, и составляет в новелле прямую цель рассказывания. В западных странах две лучшие эпохи новеллы — Ренессанс и время Пушкина — заполнены были борьбой за новое общество, за новые отношения людей, за новую культуру. Ренессанс был первым приступом к строительству буржуазного общества, начальные десятилетия пушкинского века — последним и окончательным. Современники Пушкина в Европе создавали новеллы, но еще характернее для них созданные ими большие романы, которые по духу своему тоже были новеллистичны, так как и в них главный интерес отнесен был к остроте индивидуального поведения, к новизне его, — напомним романы Бальзака, Стендаля. Встреча Пушкина с новеллой предreshала и отношение его к западному роману современной жизни, в меру того, насколько новеллистичным был на Западе и этот роман. Россия и Западная Европа резко различались в пушкинское время по своему историческому положению. России только предстояла, да и то в отдалении, буржуазно-демократическая революция, на Западе уже

совершившаяся. Россия готовилась к ней, Запад через нее перешагнул. Великая французская революция коллективными усилиями, героическим массовым натиском свалила старый порядок и выработала условия, при которых буржуазное общество могло свободно развиваться. Природа буржуазного общества такова, что только предпосылки к нему завоевываются коллективно, само же строительство общества предоставлено неорганизованным индивидуальным силам, а вовсе не тем народно-героическим, коллективным, которые подготовили его. Героем Запада с его послереволюционным обществом становится энергичный индивидуум, он-то и присваивает себе плоды великих работ, выполненных еще недавно общими действиями масс. Сравнительно с недавним прошлым, с народно-революционным периодом, новый человек буржуазного романа не блистал ни духовной красотой, ни добродетелями, в нем были черты морального упадка. Великие французские романисты, с необыкновенным даром описавшие его, превосходно объяснили, кто он таков, откуда явился, что от него можно ждать. Пушкин очень точно знал этого героя. Проза Пушкина 30-х годов обладает ясностью направления — Пушкин хочет воссоздать единую картину народно-национальной России, накапливающей силы для своего внутреннего освобождения. Пушкин идет не к роману, он идет к большему — к своеобразному народно-национальному эпосу в прозе. Под ударением у Пушкина поставлены коллективная жизнь, коллективный пафос — нечто, Западом уже пройденное. Это вовсе не было следованием по чужому пути с опозданием на одну стадию. В начинаниях Пушкина содержалось новое как для русской литературы, так и для литературы мировой. Никогда на Западе общая жизнь людей, их взаимная связанность не изображались с таким реализмом, с такой бесконечной тонкостью и искренностью наблюдения, как это было у Пушкина, и этот дар от Пушкина перешел ко всем его русским преемникам. На предреволюционном Западе, у просветителей XVIII столетия, развиты были те же темы общности людей, но не в пример абстрактнее, с заметной примесью умствования, риторики, сентиментальности. Преимущество Пушкина состояло в том, что перед ним сразу же лежали и старый опыт Запада и современный, — это помогало Пушкину по-но-

вomu пройти в России через старый западный опыт. К чему привела на Западе всеобщность, каким индивидуализмом она кончилась, было уже хорошо известно по живой практике истории, по отражениям ее в романах Бенжамена Констана, Стендаля, Бальзака, в прозе Мери-ме. Отсюда следовало, что в России нужно особенно укрепить всеобщность, нужно сделать ее устрочивой реальной силой, нужно найти долговременных носителей ее. Запад до революции и отчасти во время самой революции связывал всеобщностью интересов все «третье сословие» — народ и буржуазию. У Пушкина всеобщие начала отнесены только к народу и к тем, кто приближен к народу. Народно-эпическая тенденция, глубоко реалистическая, постоянно очищаемая от всяких фальшивых привнесений, перешла от Пушкина к нашим классическим прозаикам. Широко разработанная, она оказалась одним из важнейших проявлений русского своеобразия в литературе. Эпическая тенденция и новелла мало согласуемы друг с другом, и это всячески сказывается на способе обращения Пушкина с новеллой, которую он все же на особых правах принимает в свое поэтическое хозяйство.

Существо антиэпическое, индивидуум как таковой, без всяких предпосылок, был главным двигателем новеллы уже у Боккаччо и у других итальянцев Ренессанса. Он клином входил в предустановленный порядок вещей, вызывал замешательство, заглушаемое восхищением; новелла — яркая весть об успехах индивидуума, ставшего всемирной силой. Герой новеллы — «дитя натуры», — все вопросы идейные, моральные, религиозные, смущавшие его исторических предшественников, для него так ясны, что они вовсе и навсегда для него упраздняются. Существуют обстоятельства, существует их сила и существует герой новеллы наедине с ними, безо всяких средостений, идейных, моральных или каких-нибудь иных духовного характера. Действия героя — дерзкий и точный расчет. Классическая новелла, очень строгая по своему построению, до малейших подробностей заранее обдуманная, вопреки этому всему кажется импровизацией, и самой необузданной к тому же. Герой новеллы всегда решает практическую задачу. Моральная цель его так узка и так проста, что, как ни сложны обстоятельства, он действует как по инстинкту,

безошибочным порывом. Цель героя всегда одна и та же, несомненная, — личный успех. Он не ищет для нее санкций, они даны общественной историей, — наступило время индивидуумов, весь вопрос лишь в том, который из них сейчас, при данных обстоятельствах, добьется своего.

Роман буржуазного общества, как он сложился на Западе во время Пушкина, унаследовал героя новеллы, а вместе с ним и известную новеллистичность. Герои Бальзака, а отчасти и Стендаля, — современные конкистадоры, большие и малые завоеватели; они бросаются занимать места, открывшиеся для них в послереволюционном обществе. Личным способом они доделывают коллективную разрушительную работу буржуазной революции, добивают старый порядок вещей там, где он еще не добит ею. Как для героев новелл, их надежда, их вдохновение — случай. Поприще для пользования случаем огромно. Такая случайная величина, как сам индивидуум, с его умением, ловкостью, энергией, становится главным орудием изменения общественной жизни. В этой роли своей индивидуум и входит в буржуазный роман, становясь центральной силой в нем. В буржуазном романе — в «романе личности» — действительность берется под углом зрения того, что индивидуум способен сделать с нею. Роман соприкасается с новеллой и идет дальше, чем она. Роман не столько занят тем, чтобы пережить, прочувствовать новое, сколько познанием и разбором его. Французский роман изображает и победу индивидуума и все последствия победы — моральное разрушение личности, напряженное, неверное состояние, в каком она постоянно находится, вызвав против себя все материальные и человеческие силы мира вокруг. Французский роман с наибольшей последовательностью раскрыл современный мир как арену индивидуума, и он же показал, как болезненна, как трагична, как противоестественна жизнь, как несчастен сам индивидуум, когда мировая ответственность возложена на него. В классической новелле индивидуальный расчет и стихия сливались в одно, во французском романе они разделились и оказались врагами. В романе Стендаля герой со всем напряжением личного расчета играл в азартную игру — в «красное и черное», но проиграл, и трагически проиграл в конце концов, — стихия игры,

стихия общей жизни, которую никто не управляет, оказались сильнее, чем личные его выкладки, сделанные наперед. Навстречу кризису западного романа развивалась русская народно-эпическая тенденция, впервые обосновавшаяся у Пушкина.

Русская литература 20-х и 30-х годов постоянно возвращалась к попыткам освоить для себя новеллу, и заодно с новеллой — повествование более широкое, тоже основанное на личной инициативе действующих лиц, порой эксцентрической и авантюрной. Попытки эти разбивались о русский быт. Крепостной, сословно-бюрократический, полицейский порядок исключал личную самостоятельность, исключал сюжет, импульсом для которых была бы она. Если что здесь было возможно, то разве только грязные, воровские, мелкопреступные деяния в духе «Ивана Выжигина», романа, написанного Булгариным: скверные авантюры скверного болгаринского героя оправдывали у Булгарина непреклонность высшего и низшего начальства, пресекающего всякие поползновения со стороны граждан жить и действовать по своему. Прозаическая повесть Евгения Баратынского «Перстень» (1832)¹ — собственно, скептическая декларация по поводу возможностей русской повести и новеллы. У Баратынского, по рукописи помещика Опальского, рассказана фабульная, романтическая история. Место действия — Испания, время — правление Филиппа II, все герои — испанцы и все имена — испанские. К концу повести мы узнаем, что Опальский был безумен и все напутал. Следуют разоблачения и исправления: «вот как было дело». Под вымышленные испанские имена подставлены реальные русские: Антонио — это сам рассказчик Антон Опальский, донна Мария — Марья Петровна, дон Педро де ла Савина — Петр Иванович Савин. Русские имена с отчествами убивают у Баратынского сюжет, убивают достоверность романтики.

Антоний Погорельский, один из русских фабулистов, современник Пушкину, сам в книге своей заявлял, что фабулы его — «воздушные замки».² Свой дар повество-

¹ Е. А. Баратынский. Полное собрание сочинений, т. II. СПб., изд. Разряда изящной словесности имп. Академии наук, 1915.

² А. Погорельский. Сочинения, т. 1. СПб., изд. Смирдина, 1853, стр. 11. «Двойник или Мои вечера в Малороссии».

вателя Погорельский развернул в романе «Монастырка» (1830, 1833). Написан роман с налетом несерьезности, с фабулой на забаву. Интрига в романе весьма замысловатая; в иных драматических эпизодах Погорельский близок к западному «роману ужасов». Однако же Погорельский всегда напомним, что украинский хутор, избраженный им, отнюдь не тот страшный замок Удольфо в Апеннингах, известный из романа Анны Редклиф. Задумано злодейство, украинский помещик хочет обратить беспомощную сироту, над которой он опекунствует. Тем не менее драматической картины не выходит. Страдающая сторона наивна и податлива. Равновесие в том, что злодеи тоже наивны, не знают техники злодейства, и стоит только сведущим, доброжелательным людям вмешаться в историю с завещанием, как от всех юридических уловок ничего не остается и героиня спасена от своих гонителей. Погорельский повествует в манере Афанасия Ивановича Товстогуба, пугавшего Пульхерию Ивановну разговорами о пожарах, разбойниках и о войне. «Старосветские помещики» — идиллия, герой которой любит поиграть с драмой и с настоящим романом. Погорельский наивно убежден, что крепостная Россия — место для идиллии, в которой все конфликты мнимые, взятые из неглубокого источника. Трудность разрешения конфликтов он принимает за отсутствие повода к ним.

Эпизод, поучительный для истории русского быта и русской литературы, рассказан в «Записках» С. П. Жихарева.¹ У важной московской барыни — издавна тайный роман с одним дворянином. Горничная носит письма к любовнику; некоторые письма она выкрадывает, с особым умыслом. Горничная выходит замуж за крепостного повара. Ей приготовили приданое, повара выкупили, он с Танькой своей открывает на Солянке «Съестной трактир город Данциг». На приданое, на выкуп, на трактир деньги получены были через барыню, — та боялась Таньки, у которой в руках были письма. У барыни своих денег не было, все находились у мужа. Любовник не был богат, но потребованные деньги дал. С тех пор Танька с него берет и берет. Она и повар тунеядствуют, жируют. «Город Данциг» запущен, требования к барыне

¹ С. П. Жихарев. Записки современника, под ред. Б. М. Эйхенбаума. М.—Л., изд. АН СССР, 1955, стр. 127—130.

и любовнику растут, тот приближается к полному разорению. Такова новелла — таков анекдот крепостного быта. Новелла указывает на выход, на новые отношения, анекдот может только подчеркнуть бессмыслие того, что есть. В истории барыни и горничной движение идет назад. Танька с поваром — будто бы новое явление, на деле же они ничего не изменили в русской жизни. Московский дворянин и московская дворянка платят оброк двум дворовым, живут в вечном страхе перед ними и не справляются с новыми поборами. Это перестановка ролей в обществе при прежнем расписании ролей. Барыня остается барыней, горничная горничной, однако же в социальном отношении паразитствует горничная.

Марлинский был главный русский новеллист среди современников Пушкина. Его рассказы избегают быта и бытовых отношений. Страсть Марлинского к вычурным положениям и к вычурным событиям, к «шумихе содержания»,¹ долею объясняется от обратного — отсутствием в его новеллах событий более простых, зато и более плодотворных, указывающих на внутреннее движение русской жизни. Марлинский должен был возместить это отсутствие всяческим и всяческим преувеличением романтических эффектов. Так как у Марлинского ничто не говорит о переменах в русской жизни, скольконибудь значительных, то и жанр Марлинского мало соответствует собственному назначению. Написанное Марлинским — новеллы, но без новостей.

В «Повестях Белкина» Пушкин ставит своих героев в очень простые положения, тогда в России — труднейшие. Обыкновенные, простые люди хотят распорядиться собой по-своему, забыв о том, какие права за ними записаны, и это недоступнее, чем молодечество героев Марлинского, чем стремительные их приключения на суше и на море. Простые сюжеты Пушкина были в до-реформенной, крепостной России самыми острыми. Безродный офицер состязается напряженно и безнадежно с родовитейшим аристократом — «Выстрел»; захудалый прапорщик увозом берет невесту из богатой помещицкой усадьбы — «Метель»; «незнаемая девушка» с дальней

¹ См.: В. Зелинский. Русская критическая литература о произведениях Пушкина, ч. II. М., 1878, стр. 122 (фраза из одной рецензии в «Московском наблюдателе», по другому поводу).

почтовой станции приходит в Петербург за счастьем и здесь умеет отстоять себя — «Станционный смотритель»; там же, в «Станционном смотрителе», отец девушки ведет неравный спор с ее соблазнителем, богатым и знатным; молодой барин готов не сегодня-завтра соединить свою судьбу с той, кого он считает крестьянкой, с мнимой Акулиной, — «Барышня-крестьянка».

Герои Пушкина либо вовсе не добились успеха, либо это успех мнимый, спорный, в конце концов не успех вовсе. Пушкин пишет новеллы, полемизируя с самим жанром их. Он точнейшим образом соблюдает все его правила — рассказывает, интригуя: что держа до поры до времени в тайне, что открывая сразу и, наконец, давая всему рассказу тот «остроумный поворот», который Гете считал столь важным в искусстве новеллы.¹ В классической новелле суть не в самом повороте, а в том, в какую сторону он сделан. В классической новелле, где с первых же слов восстанавливается старый и очень знакомый контекст жизни, вдруг, неожиданно бытовая традиция разрушена — вторгается нечто новое и небывалое. Остроумие Пушкина — ответ на это остроумие классической новеллы, спор с ним. Неожиданность поворота у Пушкина в обратном: именно старые традиционные силы, казалось бы совсем уничтоженные, вдруг одерживают победу, и вся борьба представляется как бы и не бывшей. Марлинский наивно не знает, что в его новелле отсутствует новое; Пушкин знает и играет этим. Первоначально у Пушкина предполагалась как эпиграф к «Повестям» поговорка святогорского игумена: «А вот то будет, что нас не будет»,² — иначе говоря, Пушкин шутил тем, что новеллы его заранее ничего не обещали, и читателю предлагалось читать по белому листу. В «Северной пчеле» писалось о «Повестях Белкина»: «Жалуются, что содержание сих повестей слишком просто, что, прочитав некоторые из них, спрашиваешь: только-то? Да, только...»³

¹ G o e t h e. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. Цикл новелл, 1795; см. вступление к циклу, об «остроумном повороте» — geistreiche Wendung — как главном признаке новеллы.

² А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VIII/1. М.—Л., изд. АН СССР, 1948, стр. 581.

³ В. З е л и н с к и й. Русская критическая литература о произведениях Пушкина, ч. III. М., 1888, стр. 121.

Новелла Пушкина как бы отрицает самое себя, из чего нисколько не следует, что Пушкин примкнул к Антонию Погорельскому и к другим консервативным литераторам, для которых всякое обновление русской жизни, всякое волнение в ней — все, что могло бы дать литературе действенный сюжет, дать новеллу, — есть ненужная и ложная мечта. Герои повестей Пушкина — вряд ли победители, Пушкин иногда относится к ним с юмором и никогда — с насмешкой. Пушкин сознает, как велика в русской жизни потребность нового и лучшего, он уважает тех, через кого она сказывается. Но он предчувствует другой способ — лучший способ бороться за лучшее, чем принятый героями новелл. Многие из них кажутся ниже и слабее, чем это допустимо было для героев новелл классических. Между тем один из них, Сильвио в «Выстреле», тоже кончил неуспехом, однако же таким, который дороже всех побед, одержанных классическими ревнителями собственного своего превосходства и собственных своих интересов. Новеллы Пушкина подтверждают, что в России бедна почва для произведений этого жанра; они говорят и о другом — о русской почве для чего-то высшего, чем новелла, о почве для эпоса. Россия могла выполнить свою внутреннюю задачу борьбы с феодальным обществом и государством — с их порядком вещей, с их бытом — не индивидуальными действиями, но, как когда-то Запад, сплочением общественных сил, движением масс. И этот дух сплочения, которое необходимо, носится над рассказами Пушкина о том, как люди добывали волю только лично для себя. Он вызван как бы от обратного. «Ты для себя лишь хочешь воли», — эти сравнительно свои слова Пушкин мог бы повторить перед каждым из героев «Повестей». О воле для всех в «Повестях» говорится через демонстрацию кружным путем: никому не дано получить волю в свою особую, личную привилегию, воля — общее дело, и оно уже создается незаметно для самих героев. «Повести Белкина» — нечто большее, чем пять новелл, следующих друг за другом. Они образуют единство, внутренние мотивы повторяются, одна повесть требует для себя дополнения в другой и усиления через другую. В цикле повелл меняется значение каждой новеллы в отдельности. Что казалось в новелле случайным, то в сцеплении новелл представляется законосообразным. Бунт

Сильвио — как будто бы случайный бунт, и вот еще прибавляется бунт прапорщика в «Метели», а затем бунт зрителя и дочери зрителя, и, одно к одному, — все это показания о кризисе, захват которого не мал. Герои отдельных новелл могут кончать неудачей, в цикле новелл их усилия не кажутся напрасными, так как складываются друг с другом. Борение со старыми порядками жизни начинается по разным поводам, то здесь, то там появляются протестанты, в полках, в усадьбах, за переписыванием подорожной. «Повести Белкина» — эскиз будущего большого русского романа — народного романа, с чертами новой эпичности. В «Повестях Белкина» протестующим силам, действующим безо всякого сговора, дано узнать друг о друге; они сопоставлены, собраны на страницах повестей, что предвещает их соби́рание в практике самой действительной жизни. Они направлены в одну сторону, у них общая задача, и это важнейшее условие, без которого нет эпоса. Чувство эпического целого, возникающего из общей связи новелл, позволяло Пушкину играть каждой новеллой в отдельности — каждая не имеет полной цены и получает ее в общем свode. В отдельной новелле все сосредоточено в одной, другой минуте, герой новеллы, как это в новеллах и водится, стремится решить свою судьбу одним ударом. Когда новеллы собраны в более высокое единство, то изменяется и способ измерения времени — счет идет не мгновениями, но годами, усилия наслаиваются на усилия, герой новеллы — с его претензиями на исключительность, с его быстротой действий — переходит на положение капли, которая точит камень, и в этом его настоящее оправдание. Отдельная новелла готова у Пушкина разрешиться в анекдот, в рассказ о случае, который может нас занять, и тем не менее пройдет бесследно. Собрание новелл ведет к возможностям эпоса. В этих колебаниях между эпосом и анекдотом особая острота пушкинских новелл, по содержанию своему они вот-вот упадут низко, и спасти их может подъем к самому высшему — к эпическому художеству.

Есть и другое в «Повестях Белкина», что ведет их к эпичности. В них повсеместно присутствует тема первоосновных условий существования, тема жизненной прозы, способной стать поэзией. Тема эта — столь важная у Пушкина во все его периоды, и у Пушкина 30-х го-

дов в особенности, — в «Повестях Белкина» получила для себя новое выражение. Как и тема коллективности, наряду и совместно с нею, бытовая тема в глубоком ее смысле выражена несколько кружным способом. На каких путях быт на самом деле завоевывается, мы узнаем через отрицательный опыт. Люди белкинских повестей либо вовсе пренебрегают бытом, как романтик-прапорщик в «Метели», либо, потеряв свой, настоящий, стараются враси в чужой, безличный и лишенный милых черт: пример таких стараний — героиня «Станционного смотрителя». В той же повести о смотрителе есть страничка, где по-пушкински бегло, но впечатляюще описано маленькое бытовое счастье старика смотрителя и дочери его, их общий быт, как он наладился, до катастрофы, постигнувшей его, едва только между дочерью и отцом возник петербургский гусар. Этот маленький быт за станционной перегородкой хорош не вкусом, не богатством, — он хорош тем, что он весь проникнут человеком, который сам устраивал его и сам им пользуется. В быту этом — всюду отпечаток трудовой руки. Он описан мимолетно, потому что и само его существование было непрочным. Быт держится, покамест держатся люди, его создавшие. Он зависит от их социальных прав, от социальных возможностей, отпущенных им. Счастливый быт смотрителя развалился, и все кругом стало показывать «ветхость и небрежение», потому что на смотрителя, да и на дочь его, обрушились удары социальной судьбы. Социальные отношения — ключ к быту. Нужно завоевывать новый строй общества и совместно с ним новый быт. Та страничка в «Смотрителе» удостоверяет, что быт бывает добр к человеку, что он бывает поэтичен. Нужно овладеть его добротой, нужно обратить ее на всех и навсегда. Белкинским людям менее всего пристало взирать на быт свысока. Они его создают, не владея благами его, они первые, кого материальный быт определяет всесторонне. Князь Вяземский записывал у себя в «Записной книжке»: «N. N. говорит, что ему жалки люди, которые книгу жизни прочитывают от доски до доски, с напряженным вниманием и добросовестным благоговением. Жизнь надобно слегка перелистывать, ловко и вовремя выхватывать из нее, что в ней найдешь хорошего и по вкусу, а прочее

пропускать, не задумываясь на нем». ¹ Перелистывание, выхватывание — дело праздных, оно не может явиться народным занятием; белкинские люди, за спиною которых стоят горюхинцы, едва только пытаются перелистывать книгу жизни, тотчас убеждаются, что для них обязательно все написанное в ней. Книга жизни вся без пропусков и вся по порядку должна быть прочитана белкинскими людьми. Им ничего не избежать, вольнодумствовать и выбирать им не надо. Жизненные необходимости, начиная с самых низких и насущных, чересчур активны в отношении этих людей — следовательно, и они не могут не быть активны ответно.

Легкими еще чертами набросан у Пушкина демократический эпос, — у преемников Пушкина он приобретет необходимую для него массивность и разработанность, но в пушкинских набросках уже лежит для него главнейшее. Борьба сводными силами за новое устройство жизни, за демократическое счастье не могла быть исчерпана одними только ближайшими задачами — упразднением крепостничества и преобразованиями, следующими за ним. Уже у Пушкина, как и у последующих наших писателей, можно наблюдать стремление навсегда удержать в жизни тот коллективный дух, который вырабатывался перед лицом задач, имевших характер относительный и преходящий. «Гробовщик», одна из белкинских повестей, касается тем, выходящих за пределы ближайшего и актуальнейшего для современников Пушкина. В «Гробовщике» проступает первыми своими контурами буржуазный город — с его человеческой расколотостью, с его рознью интересов, получившей для себя новое материальное основание. Освободительная волна, которая поднялась в «Повестях Белкина», дотрагивается и до тем буржуазной жизни, хотя для России не наступил еще исторический черед прямой борьбы с нею. Кругозор эпоса широк, и время эпоса велико, — оно больше того, прямо закрепленного в повествовании. Конец эпическому времени не виден. Народно-коллективный мир, вызванный Пушкиным, не может себя ограничить одним или другим историческим действием, — вся будущая история входит в его область.

¹ П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. VIII. СПб., изд. гр. Шереметева, 1883, стр. 183—184.

В каждой из «Повестей Белкина» у героя собственная судьба, но судьбы их перекликаются. Герои равноправны, как это свойственно героям эпоса. Есть разница в масштабах личностей, и это никого из них не умаляет. Чьи-то личные преимущества входят в общее богатство, — необыкновенный Сильвио из «Выстрела» как бы делится своими качествами с людьми обыкновенными, так как он вместе с ними живет общим делом и общей целью самоосвобождения. Если Сильвио никого не научил, куда идти и чего хотеть, то он еще научит. Между людьми Пушкина существуют положительные связи, пусть еще не сознанные ими. Высокий этический строй русского романа связан с его эпичностью, с присущим эпосу чувством равноценности человека человеку. Эпичность русского романа и его моральный дух — одно. Так — начиная с прозы Пушкина, где мораль и стихия художественности поддерживают друг друга.

Расширение картины, тематические захваты из разных областей жизни сами по себе еще не делают эпоса. Покойный В. Р. Грив в одном докладе хорошо назвал «отрицательным эпосом» романы Бальзака. Их содержание — борьба всех против всех. Маленькие «Повести Белкина» — эмбрионы эпоса в положительном его смысле, так как главная тема их — общность направления в человеческих замыслах, действиях и поступках.

Нашей послепушкинской литературе присуща эпичность, от Пушкина получившая свое начало. Эпичность эта по-своему выразилась в русской лирике, драме, а более всего — в романе. Содержание русского романа — народная борьба за лучшую, за высокую жизнь, показанная то в меньшем, то в большем ее объеме. Хорошо известна полемика Белинского против утверждений Константина Аксакова, по которому Гоголь — новый Гомер, «Мертвые души» — новые «Илиада» и «Одиссея». Разумеется, нет ничего гомеровского в мире «Мертвых душ». Коляска Чичикова не похожа на колесницу Агамемнона, а сам Чичиков, занимающийся через банк темными спекуляциями, — не Ахилл, не Аякс и даже не Одиссей хитроумный. У Гомера нет никаких соответствий ни губернской палате, ни чиновникам, которые берут взятки, ни приобретателям, заключающим сделки на гербовой бумаге. Гомер стоит на старой родовой демократии с ее простым и цельным героическим

типом человека. Эпичность у Гоголя есть — не та гомеровская эпичность жизни, видимая глазами, но скрытая и скрытная, относящаяся больше к будущему, чем к настоящему. Богатства природные и человеческие, масштабы русской жизни для Гоголя были обещанием эпической красоты и могущества. Как его толкователь Аксаков, так и сам Гоголь, к своему несчастью, плохо различал, где красота будущего и где ее дурная, темная оболочка в настоящем, которую нужно сбросить. Других же его сочинения научили этому.

У Тургенева, а еще с большей широтой у Л. Толстого и у Достоевского, развернулся русский эпос народа. Расцвет был также и временем великих трудностей для него, о которых не мог еще ведать Пушкин. Среди этих трудностей одна из главных — оценка роли человеческой личности, ее прав и возможностей в общественной жизни. Ко времени Л. Толстого и Достоевского определился кругозор буржуазной демократии, еще не ясный Пушкину. В колебаниях великих наших писателей сказывалась уость его: равенство людей они склонны были представлять себе как уравнение, смирение и опрощение, рост личности — как явление грозное и антиобщественное. Эпические тенденции русского романа у Л. Толстого достигли колоссальной художественной высоты, и в то же время в эпосе Л. Толстого очевидны устремления к опростительству, к выравниванию людей в патриархально-крестьянском духе. Л. Толстой раскрыл удивительные богатства русской жизни и под конец все чаще требовал, чтобы нормой для нее была избрана бедность. Романы Достоевского с бóльшим еще упорством клонят к христианскому эпосу — к «эпосу смиренных». Пушкин, который стоит в накали этого развития, не сомневается, что между личностью и народом, между богатством человеческого развития и социальной правдой возможна наилучшая гармония. Для Пушкина характер личного развития может в истории общества меняться, само же это развитие неприкасаемо. В «Повестях Белкина» Сильвио и Владимир Николаевич могут быть братьями, хотя один из них — сильный человек, а другой — мал и слаб. В «Медном всаднике» представлена страшная коллизия между гением исторического развития и тем, чего хочет от жизни «малый человек», такой, как все; для Пушкина обе стороны коллизии

должны быть сохранены, без жертв какой-либо одной из них, без жертв развитием, на которые решаются Л. Толстой и Достоевский. «Медный всадник» — то произведение, где Пушкин близко подходит к раздумьям и тревогам последующих десятилетий. При всем драматизме содержания, в «Медном всаднике» Пушкин стоит за гармонию, она у Пушкина — в богатстве всех средств и сил общественного человека, не в обеднении их. В этом смысле Пушкин — классичнейший из наших классиков, и роман народа у Пушкина, хотя еще предстательный в своих зачатках, есть самый непогрешимый эпос.

Энгельс говорил о новом европейском естествознании сравнительно с натурфилософией древних: оно «поднималось высоко над греческой древностью с точки зрения объема своих познаний и даже с точки зрения отбора материала, но оно далеко уступало ей в смысле идеального одоления этого материала, в смысле всеобщего мировоззрения».¹ Оценку Энгельса мы вправе перенести с античных мыслителей на Пушкина, когда хотим определить его место в новой русской литературе и сопоставить дело Пушкина с делами последующих наших классических писателей.

Повесть «Выстрел», написанная последней, напечатана первой, во главе «Повестей Белкина». Ее особо ценил Белинский.² По содержанию своему она вознесена над остальными повестями. Ее герой — человек необычный по уму и воле. Как остальные, он неудачник в собственной своей истории, в то же время он — единственный, в чьем поведении содержится урок — как же поступать иначе, как распорядиться собой, если невозможно личным образом решить свою жизненную задачу.

Пушкин нам загадывает этого человека. Нигде ни полсловом не названы мотивы его поступков. С ним происходит в повести трудная и важная эволюция, но и она не комментируется. Похожий на героев «готических

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XIV, стр. 479; Энгельс. Старое введение к «Диалектике природы».

² См.: В. Г. Белинский. Сочинения А. Пушкина. Л., 1937, стр. 560; статья «Повести, изданные А. Пушкиным».

романов», модных тогда, умный, злой, сильный, одержимый мстительной идеей, он внушает окружающим подбострастный страх. Он, так сказать, «сценичен» в высшей степени, и именно в силу непонятности его поведения и характера зрители не спускают с него глаз.

Скажем сразу: источник поступков Сильвио тот, что Сильвио — плебей, оскорбленный своим плебейством. Разумеется, плебейство Сильвио относительное. Он всегда был принят в светском обществе и считался там как будто бы своим. Но, видимо, Сильвио весьма не достает знатности и денег. Плебеи этого рода очень рано начинают бунтовать. Права у них есть — права, на которых сами они не смеют настаивать; им приходится ждать, покамест другие захотят признать за ними эти права. И вот они требуют прав безусловных, независимых от чьих-то милостей и чьей-то доброй воли. Сильвио — самый сильный вариант этой темы плебейства в привилегированном кругу. Другие варианты — менее активного содержания: бедная воспитанница, или, как у Пушкина, — сирота, хотя и родовитая, взятая в чужой богатый дом.¹ Особый вариант в известной повести Н. Ф. Павлова «Ятаган» (1835): дворянин и офицер, разжалованный в солдаты, прикалывает на учении начальника, который оскорбляет его. У Н. Ф. Павлова человек с правами в прошлом не может мириться с новым своим бесправием в настоящем. Все это первые, издали намеченные приближения к теме настоящего плебея, который сам впервые создает свои права на новых и всеобщих основаниях, без ссылок на когда-то бывшие.

Сильвио желает равенства в среде, устроенной на принципах привилегий. Следовательно, он тоже должен захватить какую-то привилегию, и для него это будет привилегия ума, характера, дерзости. Во избежание обид он здесь вынужден всегда быть нападающим. Ради равенства он должен здесь искать неравенства в собственную пользу, он должен первенствовать в любых обстоятельствах, любой ценой и перед кем угодно. Простейшего признания человек без ценза может добиться от людей с цензом самой дорогой ценой, наименьшее

¹ См.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VIII/1. М.—Л., изд. АН СССР, 1948; «Роман в письмах».

он может получить через наибольшее. Хлеб признания для него очень горек. Он становится маленьким узурпатором, для которого вызывающее поведение обязательно, — у Л. Толстого сходное положение и сходная роль даны Долохову. Пример для Сильвио — великий узурпатор Наполеон, который не однажды жаловался, что обязан изумлять мир победами и еще победами, иначе высокое место, захваченное им, будет им потеряно. Сильвио господствует в своей среде, и все же господство его постоянно колеблется. Ему не дозволен душевный покой, ему не простят минутной слабости, наивного слова, наивного движения. Всегда он актер на подмостках, которому нужны овации, — обыкновенные знаки одобрения для него — начало гибели. Добрейший рассказчик И. Л. П., расположенный к Сильвио, сам не замечает, как чрезмерно строго судит он об этом своем знакомце. Сильвио не смеет не покарать несчастного офицера, поступившего вздорно и опрометчиво. И. Л. П. разочарован, почему Сильвио не расстрелял на дуэли этого мальчика. И. Л. П. оправдывает Сильвио, когда узнает, что Сильвио пропустил это малое злодеяние ради злодеяния гораздо большего. И. Л. П. тоже оценивает Сильвио как театральный зритель. Сильвио недаром мнителен, ревнив и зол — он окружен неверными поклонниками, каждый из которых — возможный враг. Его пистолет и его небывалое искусство стрелка — средства самообороны. Как Сорель, полуродственный ему герой Стендаля, он выходит к людям вооруженный до зубов — в отношении духовном и физическом. Защита обыкновенного человеческого достоинства в общественном мире, где оно не узаконено, привела его к чрезвычайному положению бретера и диктатора, насильника, состоящего в постоянной коллизии с людьми. Он не пытался переделывать общественный мир, он стал его завоевывать для себя одного — и оказался завоеванным сам. Его диктаторство — рабство. Его демонизм — искажение, которому подверглись его душа и личность, как того требовал сословный, ранговый мир. Его демонизм — приспособление к этому миру.

Новелла классического образца устремляется от обычного к необычному, в этом для классической новеллы — поступательное движение жизни. Новелла «Выстрел» разворачивается в обратном направлении. Сперва

перед нами эксцентрический человек Сильвио. Углубляясь в его историю, мы находим человека, который хотел когда-то быть как все. Эксцентрика — это его болезнь, не проявление новых сил жизни, а по-особому преломленное господство над ним старых. Таблица ценностей, принятая в классической новелле, у Пушкина перевернута. Действительная трудность, действительные новшество и победа заключаются в сохранении человеком собственной простой основы, того, что соединяет его с человечеством.

Простое мерещится в странном и в страшном Сильвио рассказчику И. Л. П., заставшему Сильвио на середине его истории. Рассказчик решается сказать о «простодушии» Сильвио. Пушкин идет дальше И. Л. П. в этом допущении, что Сильвио более прост, чем кажется. «Гости ушли; мы остались вдвоем, сели друг против друга и молча закурили трубки. Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола». «При сих словах Сильвио встал, бросил об пол свою фуражку и стал ходить взад и вперед по комнате, как тигр в своей клетке». Сквозь слова рассказчика нам улыбается сам Пушкин. Очень невинные, бесхитростные бытовые вещи входят в образ Сильвио, дьявола и тигра. Дьявол курит обыкновенную офицерскую трубку, дым преисподней — табачный дым. Тигр носит офицерскую фуражку, а о клетке тигра известно, что она, собственно, была бедной мазанкой в очень жалком западном местечке.

«Он казался русским, а носил иностранное имя». Романтическое имя Сильвио — как бы особый псевдоним, принятый этим человеком на время и при особых обстоятельствах, подобно тому как герой поэмы «Цыганы», пока жил в таборе, назывался Алеко. Имя Сильвио — маска. Речь идет о маске и о лице. По ходу повести маска с Сильвио снимается. Пушкин — из тех немногочисленных художников, у которых если маска с героя снята, то лицо оказывается лучше маски, — сбрасывание маски приводит у Пушкина к положительным открытиям, тайна героев Пушкина — добрая тайна.

Столкновение Сильвио с графом Б. — главное событие в повести. Здесь доведена до кризиса «демоническая» болезнь Сильвио, — судорожно, бешено борется он с графом за первенство. Здесь начинается и выздоров-

ление — из борьбы с графом он выносит важные уроки. Существенно, что соперник Сильвио, аристократ и богач, и сам как таковой многого стоит, — он красив, даровит, отважен. Сильвио не позволено думать, что в состязании с графом против него одни только внешние преимущества. Ему не позволено и думать, что здесь ведется простая борьба между личностью и личностью. Мучительно для Сильвио, что в графе граница между родовым и личным постоянно пропадает. Превосходство графа потому и превосходство, что графу помогают силы многие и разные, личные силы складываются с родовыми, социальными. Люди, подобные Сильвио, привыкли рассчитывать только на собственную личность, — она либо все может, либо ничего не может. Коллизия с графом учит Сильвио, что каждому нужны союзники, что, действуя одиноко, нельзя добиться утверждения себя. Союзники графа невидимы, и все же, трудно замечаемые, они всегда в действии.

Как явления жизни граф и Сильвио представляют перед нами два стиля и две эстетики. В каждом поступке графа сказывается непринужденность, которая вернее приводит к цели, чем самые напряженные усилия. Граф идет по жизни легко, у него спокойствие человека, за которого поручились род, каста, весь порядок общества, каким он был и есть. Что бы граф ни делал, у него всегда запас возможностей. Перед графом всегда простор выбора. Вначале он намерен был дружить с Сильвио. Граф может дружить, может не дружить, — у Сильвио выбора нет. Подружись он с графом — он сразу бы утратил первенство, враждовать ему указано обстоятельствами и положением. В графе продолжают предки, традиции семьи, официального общества. В Сильвио нет непрерывной связи даже с самим собой, как у человека, который каждую минуту начинает жизнь сызнова, каждую минуту держит экзамен. Всякое начинание Сильвио — проблема, так как он сам проблема. На языке старой эстетики граф «красив», Сильвио «интересен», граф классичен, Сильвио следует отнести к романтизму, к мрачной его разновидности. Граф и Сильвио — образцы стилистики характеров, составляющей особую и оригинальнейшую область в искусстве Пушкина. Всюду сказывается стиль человека: Сильвио обращается

с пистолетом на дуэли точно так, как пишет эпиграммы.¹ О разнице между эпиграммами графа и своими Сильвио говорит: «Он шутил, а я злобствовал». Сильвио рассказывает о дуэли с графом: «Волнение во мне было столь сильно, что я не понадеялся на верность руки». Всегда и всюду Сильвио страдает чрезмерностью желаний успеха. Перед ним всегда зрители, их суд, их приговор; для графа зрителей нет, так как граф уверен в них. После дуэли, которая кончилась ничем, Сильвио шесть лет упражняется в стрельбе из пистолета и становится первоклассным стрелком, виртуозом. Техникой он намерен исправить недостатки, для него органические. Он совершенствует собственную руку, как бы отделив руку от самого себя: в нем самом неверная, мнительная природа плебея-одиночки, ведущего борьбу за место в чужой среде, руке же своей он хочет придать верность абсолютную.

Этот промежуток в шесть лет — явление малозаконное в поэтике классической новеллы. Вводить паузу — значит разрушать новеллу. Как правило, в новелле время сжато до крайности. Герой классической новеллы как бы застаёт всех и вся врасплох. Он преследует противников по пятам. У классической новеллы узкое поле действия. Пауза меняет все это — она ослабляет героя, расширяет поле, вводит силы, которые были связаны до того. Промедление времени полезно не герою — оно на пользу его противникам. Классическая новелла состоит в коллизии необычного с обычным. Пауза доставляет все преимущество обычному: медленное время — это собственная сфера обычного, это условие его недоступности извне. Пушкин, поддерживая своего героя, не боится дать силу обычному, не боится месяцев и годов. Они проверяют героя, снимут с него ложное, напускное, вторичное. За шесть лет заколебалась цель, которую поставил себе герой. В классической новелле цель стоит твердо. У Пушкина недвижимость цели только кажущаяся. На деле она-то, цель, и изменилась. Медленное время — это новые затруднения для героя; оно же — и условие для раздумий, для постижения правды, для более глубокого вхождения в жизнь.

¹ А. Марлинский. Избранные повести. Л., 1937, стр. 149; «Испытание: «Выстрел — самый остроумный ответ на дерзость».

Прямо Пушкин рассказывает только о том, как Сильвио шесть лет готовился к мести — ко второй дуэли с графом. В сопоставлении с последней развязкой новеллы совершенно очевидно, что в Сильвио происходила еще и другая работа, невыгодная для мести и для пафоса мести. Сильвио в эти годы возвращался к самому себе — к тому разумному и простому, что было основой его характера, что заложено было в его социальной личности.

Примечательно, что Сильвио добивался не победы с кровью, но духовной, идейной победы над графом. «Злодей» Сильвио — до конца человек идей и принципов, что, быть может, является самым неожиданным открытием в отношении него. Необыкновенно тонко у Пушкина ведется вторая часть рассказа. О Сильвио нет речи, Сильвио забыт. Рассказчик И. Л. П., поселившийся у себя в деревне, наносит визит богатому соседу, графу Б., о причастности которого к истории Сильвио рассказчик ничего не знает. И. Л. П., далекий от светскости, робеет в обществе графа и его жены-красавицы. Разговор с ними — для него испытание, он старается их занять армейскими анекдотами, убожество и неуместность которых отлично чувствует сам. Граф и графиня великодушны, они не подчеркивают его неловкости и в разговоре быстро приходят к нему на помощь. И. Л. П. счастлив и благодарен. В этой сцене тайно присутствует тема Сильвио. Граф, так сказать, октроирует своему простоватому гостю равенство — покамест он гость и поскольку он гость. Вопрос о равенстве — это и есть тема Сильвио, и нет ничего для Сильвио более ненавистного, чем равенство, полученное из чужих рук, дарованное по снисхождению.¹

Тема Сильвио здесь вызвана по контрасту. Что принял его приятель, да еще ухватившись принял, то Сильвио отвергнул бы, кипя и негодуя. Права Сильвио исключают всякую условность, они должны быть взяты им самим. Его права — это он сам. Сильвио никогда не искал и не ищет внешних преимуществ и отличий — тут бывают подделки, а Сильвио ценит в себе свою действительную силу.

¹ См. у Пушкина «Роман в письмах»: героиня романа, Лиза, пишет о «внимательности» ее покровителей, которая «оскорбляет» ее.

Граф и гость заговорили о Сильвио, и так узнается, чем кончился конфликт Сильвио и графа: после того как Сильвио мелькнул безмолвно в сцене между графом и гостем, мы слышим о Сильвио рассказ словами. К последней встрече Сильвио с графом некоторый комментарий содержится в одном эпизоде «Записок из подполья» Достоевского. Сильвио приехал к графу в деревню не ради того, чтобы убить его, — убить он мог бы и без новой дуэли. Чего хотел Сильвио, это он сам постиг в минуту поединка: Сильвио хотел наказать графа великодушием. Граф стрелял, не имея права на выстрел. Вот главные слова Сильвио: «Я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно». Сравнить Сильвио с человеком из подполья — вовсе не значит унижать Сильвио. Этот человек и сам взирает на Сильвио как на свой недостижимый образец. Его мечта, как говорит он сам, — «из Сильвио», или же, по-иному, это высшая, высочайшая мечта. Человек из подполья вообразил себе, что и он явится, этак лет через пятнадцать, к своему оскорбителю, и у того будет жена, будет дочь. Он скажет ему: «Я пришел разрядить свой пистолет и... прощаю тебя». Это же и смысл заключительного эпизода в «Выстреле». Общее у Сильвио и у человека Достоевского — мучения неравенства. Первого они возвышают, второго — унижают. Что для человека из подполья фантазия для собственного утешения, то у Сильвио настоящее дело, — Сильвио взаправду приехал произвести свой расчет с графом.

У Сильвио дело идет не о заурядном поединке, но о страстном состязании человеческих душ, какая из них лучше и выше. Сильвио всегда был человеком необходимости. Во втором поединке с графом Сильвио впервые — человек свободы, и в этом месть его графу. Он располагает, наконец, собственным поведением: может убить — и не убивает, имеет право на жестокость — и не пользуется им. Уходя, Сильвио почти не целясь всаживает повторную пулю в простреленную картину. Это и нужно понимать как демонстрацию: мог убить — и не убил. Это же и метафора расписки, что с прошлым покончено.¹ За шесть лет упражнений в стрельбе и дум о мести созрел другой Сильвио. Встреча с графом —

¹ О символике последнего выстрела Сильвио см.: Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., «Советский писатель», 1955, стр. 237.

последняя борьба Сильвио за первенство и за власть над другим человеком. Сильвио тороплив и формален в этой сцене. Он не столько завершает свою коллизию с графом, сколько прощается с прошлым вообще. Он мстит, уже не веря в месть, он домогается власти, уже не нуждаясь в ней.

У Пушкина оставлено неясным — победил ли Сильвио графа на самом деле. Вернее думать, что нет, не победил. Он сбил и смял его внезапностью нападения, не дал ему одуматься. О том, как все происходило, сам граф потом рассказывает свободно и откровенно, восстанавливая таким образом свое доброе имя. Сильвио довольно было видимости победы, чтобы наскоро подвести итог и начать другую жизнь, к которой он был уже внутренне готов.

Что это так, подтверждают заключительные сведения о Сильвио. «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами». Человек, занятый самим собой, жадный до первенства, кончил тем, что отдал жизнь за друзей своих. Искатель свободы для одного себя, он умер за свободу многих. Он искал неравенства, на деле же нуждался в равенстве. У графа были союзники; Сильвио кончил тем, что нашел собственных своих — *других* союзников. Сам Сильвио окончательно о себе узнал, кто же он такой, когда очутился в гостиной графа, а мы узнаем настоящего Сильвио под знаменами Ипсиланти. Повесть Пушкина велит нам соединить все, что мы знаем о Сильвио, с этим его концом, велит найти конец в начале.

Станный и эксцентричный Сильвио выходит из новеллы Пушкина существом обыкновенно прекрасным, плечом к плечу с остальными людьми. Рассказ о Сильвио ведется всеми приемами новеллы — с загадками, умолчаниями, перемещениями интереса, неожиданными возвращениями к забытой главной теме. Поэтика новеллы — эксцентрическая, приспособлена к эксцентрическим людям и событиям. У Пушкина тайны и загадки новеллы лежат в доступной области, в социальных отношениях, — так как в них источник психологии и характера Сильвио. Столь проникновенно рассказанная история внутреннего развития Сильвио была опять-таки историей упрощения и выпрямления этого человека.

Эксцентрический метод рассказа состоял в устранении эксцентрического содержания. В ореоле неожиданностей возник, вопреки ореолу, образ человека, в котором осуществилась наконец естественная человеческая норма.

Полемическое искусство Пушкина коснулось и других сторон новеллы «Выстрел». Пушкин создает видимость «локальной» новеллы и изнутри разрушает «локальный стиль». «Локальный», «местный» характер жанра и стиля в том, что сгущаются специальные подробности, знаменательные для какой-то одной только среды, для обстоятельств, отличных от всяких других обстоятельств. «Выстрел» преподносится как рассказ офицерский, армейский. Карты, вино, пистолеты — таковы видимые темы, офицерские. Герой рассказа — офицер, его стрелковый талант — тоже талант офицерский. Сюжет — две дуэли, и даже три (считая ожидаемую всеми дуэль Сильвио с молодым поручиком), — три пробы оружия и три проверки офицерской чести. Разговоры опять-таки оружейные, стрелковые — разговоры рассказчика с графом. Подчеркиваются офицерские аксессуары: первая дуэль с графом — фуражка, наполненная черешнями в руках графа, простреленная фуражка Сильвио; вторая дуэль с графом — жребии, положенные в фуражку. Последний обед у Сильвио — конец обеда, офицеры разбирают фуражки. Повторение тем и деталей дает ощутить тесноту и узость быта, отсутствие выбора в нем. Эпиграфы к «Выстрелу» как бы подают сигнал, что перед нами повесть военно-профессиональная.¹ Один эпиграф из Марлинского — пистолетный эпиграф, из этого, пожалуй, и впрямь военного автора. Но другой — из Баратынского: «Стрелялись мы», из поэмы «Бал». Дуэль в поэме Баратынского — мимолетный эпизод, Баратынский — автор невоенного характера, и эта строчка подчеркнута не в тексте Баратынского, но в восприятии эпиграфиста, она показывает, как беден мир рассказчика, взявшего этот эпиграф, сколь немногое он может почерпнуть из поэзии и из жизни, окружающей его. В существе своем «Выстрел» — менее всего

¹ Об этой стороне дела см. у Л. П. Гроссмана: «Маленький шедевр о дуэли — повесть «Выстрел». Л. П. Гроссман. Цех пера, М., «Федерация», 1930, стр. 220; статья «Исторический фон «Выстрела».

профессиональная, локальная повесть. Офицерская ссора, о которой здесь рассказано, по смыслу своему должна оцениваться как глубокий общественный конфликт, который вырвался из всяких локальных границ и готов распространиться на все русское общество, на всю Россию. Содержание «Выстрела» не вмещается ни в локальную новеллу, ни в новеллу вообще, если понимать новеллу в каноническом ее смысле. Точно так же позднейшая «Пиковая дама», обставленная как «локальная» новелла о карточной игре и о картежниках, сбрасывает с себя все эти черты и черточки новеллистики специального характера, предстает как великая трагедия буржуазного человека и буржуазного сознания, как трагедия, которая входит уже в русский опыт.

Пушкин ведет борьбу не только с эксцентричностью новеллы, с эффектами, присущими ей, — он борется с эстетикой эффектов вообще, на какую бы область литературы и искусства она ни влияла. Эстетика эффектов укоренилась у современных Пушкину французских романтиков, особенно в их сценических произведениях, в драмах В. Гюго, Дюма, близко родственных приемам мелодрамы. Мотив прерванной и отложенной дуэли прямо восходил к недавней драме В. Гюго «Эрнани», в короткий срок ставшей знаменитой и принятой как образец и декларация нового направления в искусстве.¹ Разумеется, речь может идти не о так называемых «заимствованиях», но о споре — ироническом споре Пушкина с художественной системой французского романтика, — лишь это может дать смысл сопоставлениям «Эрнани» и «Выстрела».

По фабуле драмы В. Гюго Эрнани и старик де Сильва — соперники в любви, оба добиваются руки доньи Соль. Обязанный старику де Сильва спасением

¹ О связях между фабулами «Выстрела» и «Эрнани» и о родстве имен де Сильва — Сильвио см. статью Н. О. Лернера «К генезису «Выстрела» в сборнике «Звенья», V, стр. 133.

О чтении Пушкиным «Эрнани» см. сборник «Звенья», VI, стр. 245—246. — «Письма П. А. Вяземского к жене за 1830 г.» См. о том же письмо самого Пушкина к Е. М. Хитрово, май 1830 года. — «Письма Пушкина к Е. М. Хитрово», Л., 1927, стр. 8.

О связях между «Эрнани» и «Каменным гостем», законченным в Болдине 4 ноября 1830 года, см.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений под ред. Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского, т. III. Изд. «Academia», 1936, стр. 468.

жизни, Эрнани отказался и не мог не отказаться от дуэли с ним. Поединок отложен, за стариком де Сильва сохраняется право на жизнь Эрнани, — он может прийти к Эрнани, своему должнику, когда угодно и взыскать с него. Как Сильвио явился к женатому и счастливому возле своей жены графу Б., так де Сильва явился к Эрнани в день его свадьбы с доньей Соль. Тут Эрнани делает, что обязан сделать: отрекается от любви, от жизни и выпивает яд. Донья Соль пьет яд из того же сосуда. Виктор Гюго — самый законченный из когда-либо бывших поэт эффектов. Поединок есть эффект театра, нужно до конца исчерпать этот эффект, выделить его, дать ему отдельное, самостоятельное существование. В третьем акте де Сильва предложил Эрнани драться на шпагах. Один из героев драмы, дон Карлос, становится тем временем императором Карлом Пятым, но в акте заключительном тема поединка все еще тянется и находит в нем сверхэффектное разрешение. Для Гюго в драме важен эффект поединка как таковой, люди же, которые должны драться и умирать, для эстетики Гюго безразличны. Эстетика эффектов, вполне безжалостная, у Гюго уживалась с его гуманистическим сознанием, и так до конца его писательского пути: этический пафос В. Гюго с десятилетиями увеличивался, эстетика оставалась прежняя. В сюжетах Гюго действует логика эффектов, устраняющая все другие отношения и связи, вредные ей. Нужно сохранить эффект прерванной дуэли, и поэтому де Сильва, предъявляющий права на законное убийство, переходит в пятый акт, каким он был в третьем. Иронический вариант темы Гюго у Пушкина тот, что человек все же меняется со временем, хотя и не всегда сам это видит. Гюго думает об эффекте, а Пушкин, вопреки Гюго, подумал о человеке, носителе эффекта. Рассказы о двух дуэлях построены у Пушкина симметрично,¹ однако на второй дуэли стоят друг против друга два совсем иных противника: изменившиеся граф и Сильвио, — граф сложил с себя наконец прежнюю славивость, Сильвио приехал мстить без прежней потребности мстить.

¹ См. о симметрии: Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., «Советский писатель», 1955; статья о «Выстреле».

Гюго отделяет от человека его поведение, если оно кажется ему интересным. В драме Гюго источник поведения — страсть. Но страсти у Гюго отделены от их носителей. Гюго извлекает из человека собственную его эмоциональную жизнь, придает ей самостоятельность, так как страсти человеческие дорого ценились на романтической сцене и драматург хотел распоряжаться ими по собственному усмотрению, бесконтрольно. Сперва нужна страсть, а уж потом подбирается носитель страсти, и поэтому в «Эрнани» древний старик де Сильва чувствует и поступает как юноша, влюбленный впервые. У Пушкина страсть принадлежит человеку, а не наоборот, и страсть развивается у Пушкина вместе с человеческой личностью, вместе с условиями общественной жизни. Сильвию у Пушкина — внутренне цельное явление, он существует «для себя», по своим внутренним законам, к которым Пушкин тонко внимателен. Цельный образ не нужен эстетике эффектов. Она рассчитывает на зрителя-хищника, на зрителя с инстинктами охотника. Нужен не бобр, умное животное, строитель, — нужен бобровый воротник, который можно сделать из убитого бобра. Ценен не сам человек — ценно занимательное и поразительное в человеке, — пусть это будут болезни, душевные недуги, искривления ума и характера. У Пушкина нет ничего похожего на эксплуатацию человека в интересах искусства.¹ Эстетика Пушкина демократична. Эстетику эффектов, выжимок из жизни Пушкин сам позднее очертит как нечто стороннее ему, когда в «Египетских ночах» даст изображение праздного, эгоистического общества, вкусов его и искусства, одобряемого им. Эстетика эффектов отчуждает зрителя от человека, изображенного перед ним. Тому позволено жить только ради зрителя и в меру интересов зрителя. В новелле Пушкина страшный и загадочный человек в конце концов раскрывается как человек

¹ В другом болдинском произведении, в «Моцарте и Сальери», прямо затронута тема человеческих жертвоприношений в пользу искусства — в пользу «эффектов» его. В последних словах Сальери о создателе Ватикана — убийце подразумевается трагический анекдот: Микеланджело будто бы заколол кинжалом натурщика на кресте, чтобы лучше изучить муки распятия (см.: Н. Лернер. Рассказы о Пушкине, Л., 1929, стр. 218, и А. Эфрос. Рисунки поэта, М., изд. «Academia», 1933, стр. 87—88).

ясный и добрый. В новелле Пушкина три дуэли, и ни одна не состоялась. Пушкин обносит читателя грубым и кровавым блюдом, на которое тот, казалось, мог бы надеяться. Пушкин перевоспитывает его вкус и чувство. Мы сначала дивимся и страшимся Сильвио, под конец мы его любим. Сильвио с нами — с большинством людей. Достоинства и сила этого человека не против нас, но тоже с нами, на службу и на помощь нам.

Это дает лирическое отношение к Сильвио, так как братство и равенство душ — главная предпосылка лирики. Лирическая поэзия — всегда наша связь с другими, с теми, от кого исходят лирические признания. Глубокая лирика не отрывает исповеди от личности того, кто перед нами исповедуется. На нас влияют и воздействуют не эмоции безличного свойства, неизвестно кому и как принадлежащие, но всегда это чьи-то эмоции, чья-то внутренняя жизнь, ставшая для нас небезразличной. Через лирику мы проникаемся всей чужой душевной жизнью, а не отдельными только ее состояниями, весь внутренний человек через лирику становится нам близок. Лирика — расширение наших знакомств, расширение нашей дружбы. Так у Пушкина и в его стихах и за пределами стихов, в повествовательной прозе. Лирическое начало у Пушкина — способ установить наши добрые связи и с ним самим и с его героями. Поучительный пример пушкинского лиризма — повесть в стихах, «Домик в Коломне», написанная тогда же в Болдине. Коломна, Параша и лачужка Параша, церковь Покрова появляются в повести как авторские воспоминания. Он здесь, в Коломне, проживал когда-то, здесь он был юн, жаден и любопытен ко всему, что происходило рядом, это все и чужое и его собственное, частицы собственной его жизни и души. Автор передает нам своих героев как бы из рук в руки: они — его бывшие соседи, он когда-то сдружился с ними, наблюдая их издали, — пусть они станут и нашими друзьями, пусть и мы сойдемся с ними в помышлениях и чувствах. Лирически описана гордая графиня в церкви; гордость — это маска, и у этой героини, как у Сильвио, лицо лучше маски — у нее простое лицо всякого страдающего человека, и с этим подлинным ее лицом у зрителя устанавливаются лирические отношения. Наконец, в лукаво-сочувственном освещении представлена и сама

Параша. «Простая, добрая моя Параша» — строка, настраивающая на лирическое чувство. Сама фабула с гусаром, быть может, — некая лирическая небылица, шуточный домысел автора о том, что творилось в домике незнакомой соседки, домысел, которым он делится с нами, как бы дразня соседку и издали ее любя. И автор и героиня душою глядели в одну сторону. И автор и героиня томилась русской скукой, коломенской скукой и застоём. Оба хотели движения, и вот движение — история о гусаре, ряженном кухаркой. Замысловатость этой фабулы — усмешка по поводу того, как трудно дается осуществление обыкновеннейших чувств. Комическая скандальная — как во сне — развязка, быть может, выражает радость автора, что авантюра героини кончилась довольно безобидно и до настоящей беды дело не дошло. Пушкин связывает лирическими отношениями себя и героиню, себя и события, приключившиеся с героиней; к этому лирическому союзу Пушкин привлекает и нас, читателей; создается некоторая циркуляция лиризма — от автора к нам, от нас и автора к фабуле и к обстоятельствам повести, к ее главному лицу. В этой повести, написанной стихами, лирическая почва хорошо видна — гадательность, нетвердость фабулы, ее колебания между былью и небылицей свидетельствуют, что повесть продиктована лирическим воображением, вольным, играющим, несколько небрежным к тому, через какие именно факты внешнего мира оно будет выражено. В «Повестях Белкина» не так — фабула в них существует как нечто непреложное, от автора независимое. Тем не менее и здесь налицо лиризм, скрытый и своеобразный. В «Повестях Белкина» из самой этой непреложности рассказанного Пушкин извлекает эмоциональность особого рода.

Начиная с «Выстрела», Пушкин держится в «Повестях Белкина» манеры повествования, которую можно бы назвать документальной. Нет ни одного эпизода, для которого не был бы приведен источник. Все сведения взяты от свидетелей, причем проверенных, по своему компетентных. Рассказ о Сильвио ведется его сослуживцем, подполковником И. Л. П. Дается лишь то, чему И. Л. П. был очевидцем, факты следуют в том порядке, в каком они становились известны рассказчику,

неизвестное ему пропущено и предоставлено нашим догадкам.¹

В среде пушкинистов время от времени появлялось мнение о какой-то особой «научности» и намеренной сухости, будто бы свойственных пушкинской прозе. При этом «научность» эту очень хвалили и объявляли ее высоким достижением Пушкина. Документальная манера, выделенная без внимания к тому, что она означает в контексте пушкинских повестей, вводила в соблазн рассуждать о «науке» там, где дело шло об особом языке художества.

Замечательно, что в исторических повестях Пушкина — в «Арапе Петра Великого», в «Капитанской дочке» — подчеркнутая строго стилизованная документальность отсутствует. Появись она там, она действительно внесла бы в эти повести некоторую наукообразность, но ее-то Пушкину и не нужно было. В «Повестях Белкина» он рассказывает по документам о том, что исключает документы: о фиктивных лицах и о фиктивных событиях. Так создается к этим лицам особое и новое эмоциональное отношение. Документальность лиц у Пушкина — в конце концов орудие особого по содержанию своему лиризма, хотя, казалось бы, документальность и лиризм противопоказаны друг другу.

Документальная манера обращаться с людьми увеличивает чувство человеческой ценности каждого из них. «По документам» получается, что люди эти действительно существовали, что все случилось с ними как рассказано, и поэтому всякая подробность, относящаяся к ним, нужна и весома.

Художественный вымысел строится на общей правде: лица и события, как нечто индивидуальное, фиктивны, они восходят к общей правде человеческих типов и типовых положений. Фиктивные лица в «Повестях Белкина» — те, кому имя — миллион, они везде и всюду; в официальную историю России они не входят, хотя исподволь, миллионными усилиями делают ее. Документальная манера подчеркивает, что в типовом — «миллионном» герое — значительно не одно лишь типо-

¹ Об особом значении «пропусков» в повествовательном искусстве Пушкина и о заполнении этих пропусков см.: Б. М. Эйхенбаум. Сквозь литературу, Л., «Academia», 1924, стр. 116; по поводу «Выстрела».

вое, итоговое, но и все личное, к личности его относящееся. Документальность здесь — перенесенная форма, своего рода метафора; обыкновенные герои, о которых рассказано «по документам», как бы возводятся на степень исторических лиц: и Сильвио, и старый смотритель, и дочь смотрителя — в известном смысле лица русской истории.

Строгая и даже кропотливая точность рассказа — это особая эмоциональная, этическая характеристика рассказанного. Отношение автора к персонажам точное, потому что почтительное, любовное. С профанными вещами можно поступать произвольно, — вещи высокого значения требуют самого тщательного ухода за ними. Пушкин *изучает* Сильвио, Смотрителя, *изучает* их быт, *изучает* происшествия, героями которых оказались эти люди. Не эти герои послушны автору, сам автор послушен им — он несет ответственность перед ними. Один из них — армейский офицер, другой — коллежский регистратор. Документальное рассказывание о них возвышает каждого из этих героев, изменяет этику отношения к каждому, как бы ни был он мал в официальном русском мире.

В документальном рассказывании герой его как бы раздваивается для нас. Здесь Сильвио — как он нам известен по свидетельствам, там Сильвио — как таковой, и раскрытый перед нами и не раскрытый. Здесь — литературные отражения человека, а там — человек, предоставленный самому себе. Герой рассказа существует не только в показаниях и свидетельствах, дошедших до нас, — он существует еще и в пропусках между свидетельствами и по ту сторону их, как величина самой себе равная и вполне самостоятельная. Так для нас возрастает не только чувство реального бытия героя, но и сам внутренний мир его при этом способе рассказывания воспринимается нами в заманчивом, многообещающем свете. Мы только приближаемся к этому внутреннему миру, он неисчерпаем для нас, мы не доходим до его уровня, он — предмет споров, догадок, предположений. Герой больше, богаче того, что мы о нем каждый раз знаем. В документах, свидетельствах герой нам оставил не больше чем часть самого себя, остальное мы восстанавливаем как можем. Пушкин связывает нас документами, Пушкин же побуждает нас выходить за их пределы.

Познание у Пушкина играет разными красками. Тут оно точное, материальное, подтвержденное документом, — мы должны внимать, и ничто другое с нас не спрашивается. А там оно все строится на догадке, на понимании — оно бесплотно, воздушно, и от нас оно, однако, требует величайшей активности. Постоянно меняется интенсивность познания — то она ярка, то гаснет и ослабевает. Подвижность, переменчивость, разнохарактерность качества мысли делают мысль как бы цветной и осязаемо жизненной.

Познание у Пушкина — вечное приближение, с разных сторон и разными средствами, к объективному миру, к действительной его жизни, в которых и содержится для Пушкина высший авторитет. Много писалось, много говорилось о «предметности» Пушкина. «Предметность» создается у Пушкина вовсе не материальной яркостью самого образа, как у Гоголя или у Бальзака, но чувством, что за образом стоит объективный предмет, которым образ питается, не вбирая его в себя целиком. Пушкинский образ «наводит» на предмет, а не заменяет его и не упраздняет его. Искусство Пушкина чуждается романтической агрессии в отношении объективной жизни. Оно строится на любовном соглашении с нею, на уважении и на доверии к ней. Документальная манера весьма отчетливо выражает эти качества поэтики Пушкина, — он предлагает объективным явлениям самостоятельность и свободу, сам же он осторожно следует за ними, ничего им наперед не навязывая.

В Болдине был написан также и «Каменный гость», герой которого вызывающе нетерпим ко всякого рода объективным законам, ко всякой жизни, притязающей на собственную самостоятельность. Для Дон-Жуана нет границ между жизнью и смертью, — он по-своему распоряжается мертвецами, как распоряжается живыми. Единственный авторитет в мире Дон-Жуана — это собственная его личность. И вот объективный мир мстит Дон-Жуану, посылая к нему Каменного гостя. Позднейший пушкинский герой, Германн «Пиковой дамы», точно так же нетерпим к вещам реальным и к законам их, как в болдинскую осень возникший Дон-Жуан. Германн болен экспансией личной власти, он готов вовлечь загробный мир в личные свои дела и вступить с ним в точные деловые и даже денежные отношения, играть и вы-

игрывать в карты по его подсказке. Три карты, тайну которых он вынудил у покойницы, для Германна — «абсолютное оружие», — оно поможет устранить все препятствия и уничтожит любого противника, какой только появится за игорным столом. Сильвио через свое искусство стрелка тоже добивался безусловной власти над людьми, над жизнью, над смертью. Пистолет Сильвио — те же три верные карты Германна «Пиковой дамы». Но Пушкин возвысил Сильвио над Германном. Подошли сроки, и Сильвио опомнился, отказался от насилия над действительностью и над самим собой.

Повесть «Метель» по всему рисунку своему полемична в отношении одной из новелл Вашингтона Ирвинга. Это новелла «Жених-призрак».¹ Ее сюжетный мотив тот же: подставной жених, от чужого имени он идет под венец с невестой, и все совершается к полному счастью молодых — каждый нашел в другом то, чего искал. Настоящий жених убит еще до венца, — у Пушкина жених тоже убит, но после несостоявшейся свадьбы. Есть много и других совпадений, и даже весьма детальных; тем не менее повесть Пушкина — собственная его ироническая версия рассказанного Ирвингом, новое, самостоятельное произведение. Совпадения, и очень близкие, нужны, чтобы лучше рисовалось новое, свое, внесенное в сюжет Ирвинга. Пушкин охотно обращался к старинной традиции искусства пересказывать по-своему уже рассказанное однажды. Тогда же, в Болдине, он пересказал сюжет Дон-Жуана, через три года,

¹ Washington Irving. The Sketch Book (новелла «The spektre bridegroom») (1819—1820). Французский перевод: Irving Washington. Esquisses morales et littéraires ou observations sur les moeurs, les usages et la littérature des Anglais et des Americains. Paris, 1822. Русские переводы: «Сын отечества», 1825, XXIV; В. Ирвинг. Кухня в трактире, или Жених-мертвец; «Атеней», 1828, ч. VI, №№ 21, 22; В. Ирвинг. Трактирная кухня. Современный русский перевод А. С. Бобовича: Вашингтон Ирвинг. Новеллы, Гослитиздат. 1-е издание — 1947, 2-е издание — 1954 (новелла «Жених-призрак»).

Вопрос о связях с Ирвингом не нов в пушкинской литературе. См.: М. П. Алексеев. К истории села Горюхина. — Сборник «Пушкин», вып. 1, Одесса, 1926; А. А. Ахматова. Последняя сказка Пушкина. — «Звезда», 1932, № 1.

снова в Болдине, был написан «Анджело» по следам комедии Шекспира. Пушкин начал и не кончил «Рославлева», собственную версию романа Загоскина.

Время и место действия новеллы Ирвинга — средневековая феодальная Германия, старый замок барона Ландшорта из рода Каценелленбогенов. Замок и его население описаны очень близко к насмешливым эпизодам из «Кандида» Вольтера, посвященным вестфальскому замку баронов Тундер фон Тронк. К средневековью у Ирвинга неуважение, обычное в Америке классической поры. Средневековье у Ирвинга комично, грубо, нелепо, претенциозно, и в этом отношении Ирвинг предшествует Марку Твену и его роману «Янки при дворе короля Артура».

Дочь барона Ландшорта¹ заглазно помолвлена с молодым графом фон Альтенбург из Баварии. Обо всем договорились их отцы. В завязке новеллы — феодальное пренебрежение к интересам личности: отцы решают, дети исполняют. Тем самым, однако, открыта дверь для всяких подлогов и подстановок. Если жених и невеста никогда не видели друг друга, то велик соблазн кому-то другому, третьему, когда он захочет этого, назваться женихом и завладеть его правами.

В замке барона фон Ландшорта при великом стечении гостей ждут жениха, но он запаздывает. Жених убит в темном лесу разбойниками. Пунктуальный немец, умирая, он успевает взять слово со своего случайного спутника, Германа фон Штаркенфауста,² что тот явится в замок и объяснит, почему он, жених, не мог вовремя прибыть к своей невесте. Штаркенфауста в замке все принимают за жениха, с недавних пор уже покойного. Штаркенфауст не успевает что-нибудь возразить. Хозяева и гости замка поддаются самообману. Они слишком долго готовились к встрече и не могут не желать, чтобы новый гость и был тот самый, кого они ждали. Штаркенфауста провоцируют на самозванство, и он уступает, тем более что Штаркенфауст и невеста сразу

¹ Landshort — очевидно, short of land, «скудоземельный». Фамильное имя барона, таким образом, тоже стоит под отрицательным антифеодальным знаком.

² Starkenfaust — опять-таки «изобразительное» феодальное имя: крепкий кулак.

же понравились друг другу. Сравни эпизод в жадринской церкви, когда заждавшиеся священник, горничная, свидетели как бы подталкивают Бурмина стать под венец. Сравни рассказ Бурмина о том, как это было: «Она (невеста) показалась мне недурна...»

За столом старый барон, любитель историй с привидениями, повествует о прекрасной Леноре, увезенной мертвым женихом. Штаркенфаусту, которому полюбилась его роль, навязанная обстоятельствами, история Леноры подказывает, как овладеть этой ролью окончательно. До поры до времени он посещает невесту в качестве жениха, вставшего из могилы, — покамест не доводит дело до законного брака и родительского благословения. У Пушкина игра с привидениями отбрасывается, вместо «Леноры» Бюргера появилась родственная ей «Светлана» Жуковского.¹ Длинный эпитафия к «Метели» — из «Светланы», мотивы и сюжет «Светланы» напутствуют повесть Пушкина, как повесть Ирвинга напутствована «Ленорой» Бюргера. Связь со «Светланой», равносильная связи с «Ленорой», особенно приближает повесть Пушкина к Ирвингу, хотя у Пушкина героиня совсем по-иному избавляется от мертвого жениха и его власти, чем это случилось в новелле Ирвинга.

Ирвинг написал новеллу, по смыслу своему и типу характерную для буржуазной литературы. Новелла Ирвинга — торжество индивидуума, его ума, предприимчивости, ловкости. Ему повстречался случай, и он взял от случая что можно. Нужно заметить, что Штаркенфауст находился в родовой вражде с семьей своей невесты. Обычаи, нравы против него, тем не менее он заставляет их подчиниться. Легальный жених недаром устранился со сцены — время его кончилось, настало время для людей иного рода, самостоятельно создающих законы и традиции. В напоминаниях о «Леноре» Бюргера есть привкус идеи «судьбы». Баллада Бюргера поучает, что вещи должны свершаться как свершаются и человеку незачем роптать. Жених Леноры погиб на войне. Ленора сетует на свою покинутость. Ей вернули жениха, но поднятым из могилы. Даже поправки к судьбе делаются

¹ Жуковский тему «Леноры» обрабатывал трижды: «Людмила» (1808), «Светлана» (1813), «Ленора» (1831) — в этот последний раз с наибольшим приближением к Бюргеру.

так, как самой судьбой указано. Ленора дождалась свадьбы, но свадьбы с мертвецом, дождалась брачной постели, но это гробовые доски. Если судьба сделала свой первый шаг, то можно лишь добиться, чтобы она сделала второй и третий в том же направлении.¹ У Ирвинга нет судьбы, стоящей над индивидуумом. Личная инициатива — вот судьба. Старая феодальная система не может явиться судьбой для героя Ирвинга. Ее дикость, хаос (например, разбойники в лесу), безликость ее отношений, ее суеверия, глупости дают удобную почву для индивидуума, соображающего, где его польза, где невыгоды и слабости противника.

Пушкин пересказал новеллу Ирвинга «по-русски», перенес ее в русскую среду, в русские отношения, и она приобрела совсем иные художественные качества сравнительно с тем, что дал Ирвинг. Исчез новеллистический герой, носитель делового натиска и особого делового романтизма. На его месте — Владимир Николаевич, бедный армейский прапорщик, влюбленный в богатую невесту и замысливший увезти ее увозом, как об этом он вычитал в книгах; они, и Владимир Николаевич и Марья Гавриловна, настроены литературно. Герой Вашингтона Ирвинга пользуется для своей затеи крайне рискованными средствами, прибегает к мистификациям, разыгрывает роль призрака, что не препятствует ему быть очень упорным и серьезным в преследовании своей цели. Он сознает за собой силу и верит в свою будущность. Герои Пушкина действуют более простыми и обыденными способами, могил и призраков не тревожат, однако сравнительно с героем чужеземной новеллы, не кажутся реалистами в отношении собственных целей, и вся история с увозом невесты освещена у Пушкина как неумелая игра.

Герою новеллы полагалось остроумно задумывать и выполнять свои действия. Владимира Николаевича Пушкин не наделил остроумием. У Пушкина остроумие

¹ В недавней работе Lore Kaim («Bürgers Lenore», Weimarer Beiträge, 1956, S. I) сделана попытка в самом сюжете «Леноры» найти протест против судьбы, — попытка неубедительная; спор с традиционной концепцией судьбы и ее правом идет у Бюргера не по линии сюжета — он скрыт в колорите баллады, в увлеченности Бюргера фольклорными, «языческими», антицерковными ее мотивами, лишь мнимо подчиненными христианской догме.

остаётся на противоположной стороне, на той, которая в классической новелле, и в новелле Вашингтона Ирвинга в частности, обыкновенно оказывается рыхлой, неразумной, податливой для всякого новаторства. В этой неожиданной силе старого перед лицом нового и заключается парадоксальность новеллы Пушкина. У Вашингтона Ирвинга старая феодальная система как бы только и ждёт, чтобы новый человек посмеялся над ней. Пушкин — не прославитель помещичьей сословной России, он всего только следует истине фактов — старая Россия не развалилась еще, она достаточно ловка и хитра, чтобы себя защитить, она обладает остроумием самозащиты. В повести Пушкина все делается случаем. Суть ее в том, что, вопреки традициям новеллы, не человек случайный, Владимир Николаевич, овладел случаем, но родовитый, богатый, блистательный Бурмин, которому случай вовсе и не нужен. Разыгравшаяся метель, стихия случая и хаоса, выбрасывает счастливый жребий Бурмину и безнадежно запутывает Владимира Николаевича, которому случай только бы и позволил добиться своего.

Случай — плохой слуга, когда его зовут и ищут, и он же — шаловливый помощник, когда превосходно могут обойтись без его трудов. Бурмину не нужно было ни метели, ни приключения в Жадрине, ни самозванства, чтобы достигнуть собственного счастья, — оно еще вернее идет к нему навстречу, когда он действует прямо, под собственным именем. Случай, этот бог классической новеллы, в повести Пушкина консервативен. Он поддерживает старое, он язвительно обращается с людьми, которые пытаются внести новшества и рассчитывают на его содействие и союз. Старый порядок жизни выстоял, послужили ему не одни лишь законы, послужили ему, иронии ради, еще и случайности; он и отбросил покусившихся на него, он еще и поиграл с ними. В повести Пушкина произошло перемещение ролей сравнительно с новеллой Вашингтона Ирвинга. В повести Пушкина беззаконный Штаркенфауст погибает («кулачный» Штаркенфауст, преобразованный в слабого Владимира Николаевича), а победителем (в который раз!) является опекаемый господствующими законами, привилегиями и нравами фон Альтенбург (у Пушкина — Бурмин).

«Светлана» Жуковского чертами фабулы совпадает с «Метелью»: зимний пейзаж, зимняя ночь, страшное

приключение невесты, счастливая развязка, жених мертвый и жених живой — мотивы эти от Жуковского переходят в повесть Пушкина. Пушкин взял эпиграфом к повести строки «Светланы», перекликающиеся с поездкой в жадринскую церковь на венчание. Строки эпиграфа служат знаком, по которому восстанавливаются и все остальные связи с поэмой Жуковского.¹ Спор с Жуковским наслаивается в повести на спор с Вашингтоном Ирвингом. Обоих, и Жуковского и Ирвинга, объединяет их общий источник — «Ленора» Бюргера.

У всех — у Пушкина, Жуковского, Ирвинга, Бюргера — существенна тема судьбы. Решения Ирвинга, по которому индивидуум и есть его собственная судьба, Пушкин не принимает. Пушкин не принимает и Жуковского вместе с Бюргером. В балладе Бюргера судьба жестока и неразборчива. Жуковский поправляет «Ленору» в духе религиозного оптимизма: благ зиждителя закон... Решение Жуковского заведомо консервативно, оно оправдывает вещи как они есть и всему, что совершается, приписывает высший этический смысл. Пушкин гибели Владимира Николаевича не оправдывает. Человеческие права его неоспоримы; иное дело, как и где он добивался их, — подобно умному и яркому Сильвио, этот неяркий человек тоже надеялся, что можно изменить мир для себя одного. У Жуковского судьба для всех одина — она поощряет добрых и наказывает преступных. В повестях Пушкина люди добрые страдают, а счастливы те, за кем особые заслуги не числятся. Когда Сильвио стал добрым человеком, то это вовсе не означало, что он вышел навстречу счастью и удаче. Судьба у Пушкина многолика. Она кивает одним, она безжалостна к другим. Она любит графа Б. и Бурмина, она не любит Сильвио и Владимира Николаевича. Иначе говоря, *социальная* судьба управляет у Пушкина людьми. Собственно, судьба у Пушкина — метафора для господствующего порядка вещей. В «Светлане» Жуковского герой и во сне и наяву один и тот же. В страшном сне Светлана видит гроб жениха; но жених жив, пробудившаяся Светлана глядит в окно, жених идет к крыльцу. У Пушкина один жених, Владимир Николае-

¹ См.: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941; о связях со «Светланой» — стр. 455—458, 559—560, 565.

вич, умирает, а празднует счастливую любовь другой, Бурмин. Владимир Николаевич погиб на самом деле, и это лишь Марье Гавриловне, счастливой с великолепным Бурминым, вся история с бедным прапорщиком вплоть до гибели его показалась как бы сном. У Пушкина все социально делится — и люди, и судьбы их, и душевные состояния. Фоном «Метели» являются баллады Жуковского и Бюргера. В повести своей Пушкин переводит на язык прозы — социальной прозы — балладные концепции человека и его судьбы.

Владимиру Николаевичу препятствует русский быт. В повести Пушкина быт отрицает фабулу и мотивы героя. Быт — простейшее воплощение «судьбы». Быт — Россия в ее повседневном виде, и так как герой «Метели» действует, не имея на то санкций со стороны быта, то быт противоречит ему тайно, глумливо и настойчиво. Уже сами уездные имена и уездная топография — Ненародово, Жадрино, уже сами имена и подробности о друзьях и соседях — корнете Дравине, землемере Шмите в усах и в шпорах, упоминание о Терешке-кучере, включенные в текст повести, — в отношении любовно-романтической фабулы «означают тайную недоброжелательность». Готовясь к побегу с Владимиром Николаевичем, дочь ненародовских помещиков пишет длинное письмо к подруге и другое — к родителям, она запечатывает их «тульской печаткой, на которой изображены были два пылающие сердца с приличной надписью». Письма были, конечно, возвышенно-чувствительного содержания, и упоминание о тульской печатке с изображением несколько вероломно. Какое-то пользование вещами материальными неизбежно для Марьи Гавриловны, хотя она и приготовилась выброситься из бытового, материального мира. «Пылающие сердца с приличной надписью» — тоже подробность недружественная: поступок Марьи Гавриловны, идущей против быта, все же, следовательно, подсказан бытом — модой. Самый отъезд Марьи Гавриловны описан так: «На дворе была метель; ветер выл, ставни тряслись и стучали, все казалось ей угрозой и печальным предзнаменованием. Скоро в доме все утихло и заснуло. Маша укуталась шалью, надела теплый капот, взяла в руки шкатулку свою и вышла на заднее крыльцо. Служанка несла за нею два узла. Они сошли в сад. Метель не утихала, как

будто силясь остановить молодую преступницу». Из строки в строку пробирается ирония. Марья Гавриловна намерена кинуться в абстрактное пространство, где нет ничего иного, кроме любви и романтической метели, но отмечены на Марье Гавриловне шаль, капот, отмечено, что с нею шкатулка. Говорится о «молодой преступнице», но не забыто, как она хорошо укутана, как хорошо защищена против невзгод и превратностей будущей своей преступной жизни. Два узла в руках — парадоксальная обременительная подробность, когда рассказывается о девушке, задумавшей переменить благополучную жизнь с родителями на неблагополучную с возлюбленным. Узлы, капот, шали Марьи Гавриловны — это самая простая и популярная транскрипция «судьбы» Владимира Николаевича, пророчество о том, что умыкание невесты ни к чему доброму не приведет. Оба, Владимир Николаевич и Марья Гавриловна, страшились родительского гнева. Ненарадовские помещики, хотя и с опозданием, когда это было уже бесполезно, согласились, однако, на неравный этот брак. Повесть слегка и приметным все же образом внушает, что главным препятствием к возможному счастью прапорщика-романтика была сама же невеста, носительница шалей и капотов. Он не успел этого обнаружить, его миновал венец с Марьей Гавриловной, в чем сказались некоторая лояльность и предусмотрительность недоброй его судьбы, сохранившей ему иллюзии. Владимир Николаевич верил в свою исключительность. Ему, как и всякому романтику, нужна была еще и другая, встречная, исключительность — в Марье Гавриловне. Он умер, не узнав, что в его невесте скрывалась обыкновенная барышня.

Материальный быт — всеобщая стихия жизни, не делающая исключений никому. Проникновение быта в русскую литературу 20—30-х годов было признаком развившейся ее демократизации. Быт сперва всех уравнивает, и лишь на основе уравнивания проводит различия. Литературные старожилы недаром так озлобленно протестовали против быта: они хотели одних общественных различий без уравнивания. У Пушкина в «Графе Нулине», в «Евгении Онегине» бытовые подробности звучат «скерцо» — это шутливая музыка уравнивания там, где презирают его, где считают себя изъятими из всеобщих правил. Здесь бытовые вещи окружают людей, привыч-

ных к иллюзии своей независимости от них, — Пушкин ограничивает эту иллюзию и поддразнивает барство, многократно, множествами мелочей доводя до его сведения, что и оно не обходится без услуг овощного и мясного рынка, ремесленных мастерских и модных лавок. В прозе 30-х годов у Пушкина материальный быт заговаривает своей серьезной, а то и трагической стороной, — Пушкин обратился к горюхинцам, у которых существовало предание, будто некогда «пастухи стерегли стадо в сапогах», к горюхинцам, для которых обутые ноги были сказкой, к страшной истории Марии Шонинг и ее подруги, доведенных нищенством до эшафота. В повести «Метель», где выражена двуликость судьбы, социальная двуликость, бытовые вещи тоже представлены в двух разных значениях, соответственно тому, каковы обстоятельства и кто является действующим лицом: к одним вещи ласковы, другим они угрожают. Когда Марья Гавриловна собирается в дорогу, то это в последний раз вещи кажутся маленькими, игривыми, почти безобидными, хотя и тонко насмешливыми в отношении предстоящей авантюры; за стенами родительского дома, когда начнется отверженная жизнь с Владимиром Николаевичем (если начнется), маленькие вещи станут большими, беспощадными, и сегодняшней их юмор предвещает эту их будущую деспотическую роль. Пушкин приблизился к великой теме «иметь и не иметь», столь по-разному звучащей на одной ее стороне и на другой, столь разнозначущей.

Маленькие вещи, издали предостерегающие романтических любовников, потому становятся весомы, что они ознаменовывают весь строй и уклад жизни, всю традиционную, обычную Россию, с которой не совладать кому-то, вступившему отдельно и ради одного себя. Во всех «Повестях Белкина» сцена очень мала и занята двумя-тремя фигурами, и в эту маленькую сцену включаются силы общего значения; герою, преследующему свои скромные цели, напрасно кажется, что ничего не стоит завоевать лежащее перед ним маленькое пространство. Под обликом близкого и доступного скрываются неподатливые, крупные, типические для традиционного быта величины. В «Метели» это по-особому подчеркнуто. Владимир Николаевич заблудился на крохотном куске земли, пятиверстный путь до Жадрина превращается в нескончаемое кружение по снегу

и метели, и все в сторону и в сторону. Узенькая площадь внезапно расширяется, и общим законам жизни — «судьбы» — дано достаточно места, чтобы они могли разыграться, как это им свойственно.

Владимир Николаевич попадает в чужую деревню. Эпизод с ночной деревней и крестьянами, собственно, и является окончательным приговором Владимиру Николаевичу. Массовый крестьянский мир во всей его нетроутости — это и есть конечная причина, почему романтика индивидуальных положений оказывается бесплодной в этой повести. Владимир Николаевич просит о помощи и стучит в крестьянское окно. Деревянный ставень медленно подымается, медленно опускается, о просителе забыли, обещанный спутник не спешит, опять ставень, опять разговор, наконец выходит парень с дубиной, он обулся и готов указывать дорогу. Крестьяне выпадают из ритма «быстрой повести». ¹ У крестьян и у героя-романтика — два разных способа жить и измерять время. У Владимира Николаевича стремительное время страстей и чрезвычайных подвигов; крестьянское время — трудовое, солидное, наполненное необходимыми мелкими действиями, из которых каждому надобен свой срок.

Пушкин вводит в повесть крестьянский диалект: «что те надо», «каки у нас лошади», «я те сына вышлю», — вводит его, по обычаю своему, полупримерно, однако же диалект звучит весьма действительно в контексте повести: крестьянский диалект — убийственное возражение герою-романтику. Со своими литературными чувствами и мыслями, со своим литературным приключением герой поставлен лбом ко лбу — и это в решительную для него минуту — с массовым русским миром, который находится за пределами даже элементарной литературной речи. У Ирвинга и жених есть призрак и все вокруг есть призрак, покамест Ирвинг не добирается до индивидуума и его инициативы, — это и есть, по Ирвингу, действительность, основа основ для всего происходящего в нашем мире. У Пушкина основа основ — деревня, с ее нелегкими трудами, с ее темными думами, с ее говором, — Жадрино или глубже, собирательное Горюхино, историю которого начал было писать Иван Петрович Белкин, не

¹ «Быстрая повесть» — см. Пушкин в письме к Бестужеву, июнь 1825 года (А. С. Пушкин. Письма, т. 1. ГИЗ, 1926, стр. 136).

справился и бросил ради нескольких авантюрных фабул. Русскому автору невозможно освободить себя от Горюхина, оно остается внутри «Повестей Белкина» и служит критерием, насколько действительна каждая из них. «Реализм и народность» — формула не слишком точная применительно к Пушкину, так как у Пушкина эти два понятия не разделяются, оба собраны в одно: именно в народности и состоит пушкинский реализм.

Дальнейшее движение повести «Метель» предreshено катастрофой Владимира Николаевича. Что погубило его, то соединило Бурмина с Марьей Гавриловной. Рассказ о том, как счастливо они нашли друг друга, проникнут тихой авторской иронией. Собственно, все приключившееся с Владимиром Николаевичем, Марьей Гавриловной и Бурминым — обыкновеннейшая бытовая история. А. О. Смирнова рассказывает в «Записках» о любовной неудаче Василия Перовского: ему, небогачу, графиня Самойлова предпочла богатого Алексея Бобринского, и тогда Перовский сказал: «Графиню Самойлову выдали замуж мужики, а у меня их нет, вот и все». ¹ В «Метели» есть и свое отличие: история Бурмина и Марьи Гавриловны, щедро украшенная и орнаментированная. Венчание в жадринской церкви с тогда неизвестным, а теперь известным Бурминым придает отношениям Бурмина и Марьи Гавриловны колорит романтической предназначенности. Под видом случая и промысла в отношениях Марьи Гавриловны и Бурмина действовали самые заурядные бытовые законы, по которым составляются светские браки. Точно так же у Л. Толстого случайная встреча Николая Ростова с княжной Марьей в Лысых Горах — это как бы заранее приготовленные романтические цветы, которые потом вплетаются в историю их брака, поправляя и облагораживая прозаическую природу его: для Ростова (Ростовых) мотив к этому браку — имущественный. Марье Гавриловне в «Метели» дана редкая удача. Судьба оберегла ее от романтизма на деле и повела ее верной дорогой обыкновенной дворянской девицы, однако же за Марьей Гавриловной сохранена возможность высоких литературных оправданий всему, что делается с нею. Реальная биогра-

¹ А. О. Смирнова. Записки, дневники, воспоминания, письма. М., «Федерация», 1929, стр. 197.

фия Марьи Гавриловны мало совпадает с тем, что Марье Гавриловне позволено думать о самой себе, и в этих-то несовпадениях заключена ирония автора.

В отношениях с Бурминым Марья Гавриловна развернулась во всей своей неромантической обыкновенности — она достигает житейской зрелости, прибегает к хитростям и уловкам светской женщины, действует в делах любви как опытный стратег и политик. «Метель» рассказана от имени «девицы К. И. Т.» — у Пушкина повсюду рассказ поручается человеку, сведущему в бытовых специальных тонкостях предмета. «Выстрел» рассказан подполковником И. Л. П., «Гробовщик» — приказчиком Б. В. — человеком простым, без отчества. «Девушка К. И. Т.» — знаток дамского мира, посвященный в его тайны, относятся ли они к вопросам гардероба и туалета или же к морали и психологии. Она же рассказывает и «Барышню-крестьянку». Там — доверенное лицо Лизы Муромской, в «Метели» — она доверенное лицо Марьи Гавриловны. Обыкновенная дамская душа Марьи Гавриловны — вот особый сюжет, осветить который призвана «девушка К. И. Т.».

Счастливым конец «Метели» опять-таки ироничен. Все хорошо у Марьи Гавриловны с Бурминым, но где же этическая гармония: ведь третий в этой истории, Владимир Николаевич, обездолен, убит, забыт. Неудачник, он-то ведь и развязал романтическую стихию, которая потом понесла и Марью Гавриловну и Бурмина и так пригодилась в счастливом эпилоге. Пушкин намечает тему «третьего лица», столь существенную для будущей русской литературы, — «третьего лица», за счет которого строится судьба двух первых. Новелла может отвлечься от «третьего лица», но эпос, к которому идет Пушкин, о нем помнит. Марья Гавриловна и Бурмин как бы морально эксплуатируют третьего — Владимира Николаевича — и после его смерти. Не будь его замысла и инициативы, не будь гибели его, Марья Гавриловна и Бурмин были бы лишены своих поэтических ореолов. Тема третьего лица, тема бедного прапорщика не уходит из повести Пушкина — она остается там, чтобы ее решали заново. В развязке повести есть ирония, есть меланхолия, в ней есть еще и другие призывки. Можно говорить о некоторой победе несчастного Владимира Николаевича, так как Бурмин и Марья Гавриловна

нуждаются в иллюзиях свободного чувства, а оно-то и было его знаменем. Марье Гавриловне и Бурмину было бы неловко без веры в собственную самостоятельность; без борьбы с препятствиями, без убежденности, что сами они творили свою судьбу. Отошла пора, когда никого не смущала традиционность собственного поведения, когда, не задумываясь, держались в жизни с помощью фамильного имени и фамильного добра. В дворянский обиход некоторым образом вошла идея «прав человека». Если «правами человека» маскируются привилегии сословия, то это значит, что старое общество заколебалось, что наступит день и для «третьих лиц», — упредить наступающий день собственными средствами поспешил Владимир Николаевич, герой «Метели», и поплатился за это.

Чем поражали «Повести Белкина» современников, об этом можно судить по пародиям О. И. Сенковского. Одна из них, под названием «Потерянная для света повесть», пожалуй, метит в пушкинскую «Метель», хотя в ней О. И. Сенковский старался схватить характерное и для других повестей Белкина. В «Потерянной повести» О. И. Сенковского семеро друзей, отставных чиновников, отправляются из Петербурга в Парголово, чтобы там провести летний день. «Яков Петрович и Лука Лукич накануне были избраны распорядителями сего *parti de plaisir*, как изъяснился Иван Никитич на разных диалектах, и они взяли с собой все нужное — самовар, кремень, огнево, трут, горсть угольев в носовом платке, фонарь, свечку, скатерть, салфетки, нет, почему салфетки, — по зрелому соображению мы разочли, что дело загородное, своя компания, можно обойтись и без салфеток, — чайник, чашки, тарелки, три мелких и две глубоких, блюдо, ножей, вилок, ложек, — пару занял он у хозяина и три у знакомого трактирщика, с которым всегда имел делишки, — лимонов, сахару, перцу, соли, стаканов, рюмок, — впрочем, лгать не стану: статья может, что рюмок не было ни одной, — сельдей, колбасу, окорок, уксусу, хрену, белого хлеба, сыру, редьки, масла сливочного и прованского, жареного петуха и огромную кулебяку».¹

¹ «Библиотека для чтения», 1835, X, стр. 154 (за подписью А. Белкин, — А. Белкин вместо И. П. Белкин, — очевидно, из желания переведаться с самим автором А. Пушкиным, а не с подставным сочинителем этих повестей),

Поток бытовых вещей у О. И. Сенковского соответствует в «Метели» тульским печаткам, хозяйственным узлам и шкатулкам Марьи Гавриловны, деревянным ставням в деревне, куда заехал Владимир Николаевич, колпаку и байковой куртке Гаврилы Гавриловича, шлафроку на вате Прасковьи Петровны, самовару в их гостиной. О. И. Сенковского все это неприятно удивляло в повести Пушкина и казалось ему пустым излишеством. Он думал, что это описание — реестр, он не желал увидеть, что у Пушкина бытовые вещи — действенные величины. Поэтому Сенковский подменил вещи Пушкина, в которых заключены силы, необходимые для жизни, пустозвучным перечнем предметов, понадобившихся для пикника.

Второе, замеченное О. И. Сенковским, — это особенности пушкинского сюжета. На пикнике в Парголово Галактион Андреевич рассказывает о случае, какой был по провиантской части. Назавтра друзья-чиновники никак не могут вспомнить, что это был за случай, да и в тексте повести его нет. Двое отправились и допросили Галактиона Андреевича, а вернувшись домой, опять успели забыть. Приглашают рассказчика, его поят, кормят и упрашивают рассказать сызнова свою провиантскую историю. Тот подозревает насмешку, схватывает шляпу и зонтик и убегает, так ничего и не рассказав. Отсюда заглавие — «Потерянная для света повесть». О. И. Сенковский хочет подчеркнуть то же, что и рецензент «Северной пчелы», — простоту вымысла у Пушкина, отсутствие резкого и памятного в сюжете, никчемность и бесплодность авантюры. «Метель» — повесть о человеке, утратившем место и роль в им же самим завязанной интриге.

В новелле «Выстрел» выстрел никого не убивает, в новелле «Метель» похититель никого не похитил, а намеченная к похищению вернулась к родителям домой. Новелла «Метель» умышленно разочаровывает в том, чего от нее ждут как от новеллы. После эпизода в Жадрине у Пушкина говорится: «Но возвратимся к добрым ненарадовским помещикам и посмотрим, что у них делается. А ничего...» Вот эту авторскую формулу «а ничего» и мог иметь в виду О. И. Сенковский — сюжет как бы вычеркнут самим автором, «потерян». О. И. Сенковский упустил, что Владимира Николаевича потеряли

только действующие лица, а сам автор держит его в памяти. О. И. Сенковский упустил также, что пушкинский быт и особая пушкинская антиновеллистичность связаны друг с другом. Тем не менее пародии его имеют свою цену, так как характерные элементы поэтики Пушкина в них осознаны и выделены. О. И. Сенковскому было неясно, что именно высказывает Пушкин, зато он улавливал, каким языком — художнически новым — Пушкин пользуется в своих повестях.

Вторая пародия О. И. Сенковского, за той же подписью: А. Белкин, повесть «Турецкая цыганка», хотя и очень далека по фабуле от подлинно белкинских, но рядом с «Потерянной для света повестью» передает общий принцип, по которому повести Ивана Петровича Белкина сочетаются и следуют друг за другом. «Турецкая цыганка» — повесть характера героического, подобно «Выстрелу», а «Потерянная для света повесть» настраивает на те более обыденные истории, которые открываются «Метелью» и уже не прерываются чем-либо выпадающим из их характера и стиля.

Повесть «Гробовщик» была подсказана холерной эпидемией осени 1830 года и некоторыми московскими воспоминаниями. Гробовой мастер Адриан в Москве, по Никитской, был соседом Наталии Николаевны Гончаровой и Наталии Ивановны, ее матери. Окруженный карантинами, Пушкин из Болдина писал невесте: «Как вам не стыдно оставаться на Никитской во время чумы? Это очень хорошо для вашего соседа Адриана, который от этого большие барыши получает. Но Наталия Ивановна, но вы!»¹ В этих строках об Адриане — начало художественного образа и начало сюжета.

Следует оговорить, что Пушкин избегает пышных контрастов «чумы» и «пира во время чумы», намеченных, например, у В. Ф. Одоевского, который тоже писал о московской эпидемии. В. Ф. Одоевский рассказывал в письме к Г. П. Волконскому: «На улицах гробовые дроги, и на них веселые лица гробовщиков, считающих деньги на гробовых подушках, — все это был Вальтер Скоттов

¹ А. С. Пушкин. Письма, т. II. ГИЗ, 1928, стр. 112 (письмо от 4 ноября 1830 года).

роман в лицах». ¹ В пушкинской повести — мирная, обыкновенная Москва, без эпидемий, без чрезвычайных происшествий. Однако же Адриан Прохоров, гробовщик с Никитской, сохраняет свое особое положение. Он ведет свою войну с городом в мирных, зауряднейших условиях; роль его в том, чтобы быть врагом города. И все это не в силу каких-либо своих умыслов, не в силу личного характера, а по неизбежным требованиям своей профессии, которые одни и те же — царит ли чума, царит ли в Москве ясный день. Занятия гробовщика пришлось Адриану через общественное разделение труда. Как бы само общество поручило ему это дело, в собственных своих интересах: надо же кому-то брать на себя попечение о покойниках. Но профессия Адриана так поставлена, что она толкает его против общества, против человечества. Роль Адриана — общественная, выполняет же ее Адриан как частное лицо. Как всякая буржуазная профессия, так и профессия Адриана существует на торговых началах, ради прибыли, и поэтому дело, взятое на себя Адрианом, обращается против общества живых людей. Чужая смерть — его личный доход, он зависит от чужой смерти и тем самым заведомо извращаются его отношения к ближним.

Маркс и Энгельс называют человека, работающего на рынок, рабом «своего промысла и своей собственной, а равно и чужой *свокорыстной* потребности». ² О разделении труда в современном обществе у них сказано: «...вместе с разделением труда дано и противоречие между интересом отдельного индивида или отдельной семьи и общим интересом всех индивидов, находящихся в общении друг с другом». ³

Повесть Пушкина — повесть о человеке, торгующем смертью, связанном с людьми враждою к ним. Все в положении Адриана не просто. Именно это побуждает Пушкина окружить Адриана самыми простыми, естественными вещами, иной раз обращенными к Адриану, а через него — и к нам, с самой доброй и безобидной сто-

¹ Цитируем по статье Д. П. Якубовича «Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина». — «Пушкин и его современники», выпуск XXXVII, Л., 1928, стр. 112.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. III, стр. 141; «Святое семейство».

³ Там же, т. IV, стр. 23; «Немецкая идеология».

роны. Непростое у Пушкина подчеркнуто как исключение, простое — как норма. События, представленные в повести, прямого отношения к профессии Адриана не имеют. Весь интерес повести вертится вокруг новоселья Адриана, события, так сказать, общечеловеческого по своему значению и характеру. Адриан переезжает с Басманной на Никитскую, в желтый домик, давно им облюбованный, заводит знакомства с новыми соседями, устраивается поудобнее на новом месте и подумывает, как отпраздновать свое новоселье. Описан отдых Адриана у самовара, отмечена седьмая чашка чаю в его руках. Отмечены кивот с образами, шкаф с посудой, стол, диван и кровать в новом жилище Адриана, отмечены работница и обе дочери Адриана, которых он журит по уютным правилам патриархальности. Тем не менее Адриан худо сочется с простотой жизни, тень его профессии всюду ползет за ним, строя мрачные гримасы. И так с самого начала повести: свои пожитки в новый дом на Никитской он везет на похоронных дрогах, к воротам прибивается мрачная вывеска, извещающая, чем торгует хозяин, в новом доме кухня и гостиная заставлены его изделиями — гробами всех цветов и всякого размера. Адриан размышляет о своих похоронных делах, о них же беседует с гостями, и случается так, что во сне на новоселье он приглашает клиентов, «мертвецов православных». Между Адрианом и простейшими, обыкновеннейшими предметами всегда завязываются мрачные отношения, заполненные некоторым мелким демонизмом. Быть может, ни в одной из «Повестей Белкина» сила и обаяние простых вещей не подчеркнуты Пушкиным так, как в этой повести. Простые вещи здесь повсюду, на каждом шагу, а между тем герою повести, сплошь обставленному ими; они остаются недоступны. Он — маленький Тантал с Никитской, от уст его убегает вода, которой он мог бы утолить свою жажду. Адриан Прохоров — в очень кратком, но выразительном наброске тип буржуазного человека, специализированного, морально искалеченного своим промыслом и интересами барыша. Естественность, ясность отношения к людям, к миру, к самому себе для него утрачены. Как правило, ближний ценен для Адриана как возможный клиент его мастерской. В мыслях он хоронит живых. Адриан сидит под окном с чашкой чаю и обдумывает, как бы ему не

упустить заказ на похороны купчихи Трюхиной, которая жива еще, но вот уже около года находится при смерти.¹

Есть один цвет, доступный Адриану, — черный цвет его профессии. Особый эпизод: Адриан Прохоров с дочерьми отправляется в гости к соседу, Готлибу Шульцу. Эпизод разработан с примечанием от автора: «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, что бывало у них только в торжественные случаи». Против своего обыкновения, Пушкин здесь вдается в описание, — описанные подробности в этом эпизоде активны. «Желтые шляпки», «красные башмаки» — вызывающая ненужность, неуместность в доме гробовщика. Профессия Адриана Прохорова гасит все краски, Пушкин их снова зажигает. В иных повестях не к чему приводить в известность вещи обыкновения, — они и без того подразумеваются. Для героя же этой повести обыкновенные вещи насильственно исключены — таков, сообразно профессии, характер его, таково приданное профессией направление его ума и души. Поэтому автору подобает напомнить об этих вещах. Автор обуздывает своего героя, не позволяет его влиянию распространиться и весело ходатайствует за права обыкновенных вещей — незыблемые права, вблизи Адриана Прохорова пострадавшие, без причин к тому попавшие под сомнение.

В мире Адриана Прохорова вещи утратили свои качества, свой объем; вещи, собственно, исчезли, тянутся одни их пугающие тени. В настоящем мире, в мире Пушкина, вещи существуют, как им должно существовать. Пушкин как бы берет под контроль профессиональные фантазмагии Адриана, каждой искаженной

¹ Ср. ту же профессиональную тему в планах Пушкина к «Роману на кавказских водах» — трагикомическая драка двух кавказских лекарей из-за пациентов: «Больной офицер, два лекаря (враги по ремеслу, кто скорей рекомендуется». Один из лекарей — «Хлапенко, малоросс», другой — немец. «Едет коляска с дамой московской — Хлапенко опаздывает. — Немец берет его место — куда вы, Адам Адамович?» (А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VIII/2. М.—Л., изд. АН СССР, 1940, стр. 966—968). См. статью Н. В. Измайлова об этом романе — «Пушкин и его современники», вып. XXXVII, 1928.

вещи сопутствует ее подлинник. Простая кочерга, что стоит у огня, может быть превращена в таинственное явление, если о ней самой ничего не сказать и только описать отброшенную ею изломанную, фантастическую тень на полу. Метод Пушкина тот, что и о тени будет сказано, и о кочерге тоже, простой, прямой, железной, обыкновенной. И фантастика и первоисточник фантастики будут присутствовать в тексте повести. Метод Пушкина — в восхождении к первоисточнику. Пусть современная городская цивилизация создает искусственные, запутанные, извращенные отношения между людьми и вещами, у Пушкина тем не менее всегда будет показано, что эти отношения производны от простых и естественных, и более того — вполне зависимы от них. Веревка у Пушкина всегда вервие простое, вопреки тому как люди станут ею пользоваться, понимать ее и именовать ее. В основе своей Адриан Прохоров — естественный человек, хотя профессия и превратила его в существо фантастическое. Адриан, вопреки всему, живет и будет жить по естественным законам, хотя и вступая в контрверзы с ними, хотя и нарушая их, — в конце концов он будет отомщен. Извращенное у Пушкина будет подчеркнуто как извращенное, и никогда фантастическим вещам Пушкин не придаст значения реальности и нормы. Пушкин уступает фантастическим вещам разве ради шутки, — сама уступка опасна для них, она докажет, на сколь малое могут они притязать, какое подчиненное место они занимают. Примат простых вещей — закон миропонимания Пушкина и закон эстетики Пушкина. Живописцы иногда намеренно записывают холст не до конца, — куски белого холста подчеркивают, что живопись не сама действительность, но образ действительности. У Пушкина особый мирок Адриана Прохорова тоже окружен белым пространством — мира, как он есть, в его неистребимой простоте вещей и эмоций, вызываемых вещами. Поэтому мирок Адриана Прохорова не выходит за пределы некоторой социально-исторической условности и относительности — последнее слово не за вещами этого мирка.

Лев Толстой говорил об удивительной «иерархии предметов» у Пушкина.¹ Иерархия в пушкинской

¹ В письме к Голохвастову — см. цитату ниже, на стр. 351.

прозе — своя собственная, не совпадающая с тем, что принято считать высоким и что принято считать низким по официальным представлениям. Лев Толстой последовательно воевал против ложной иерархии ценностей, установленной государством, церковью, господствующей философией, эстетикой, и его замечания о Пушкине — замечания союзника, вступившего в войну позднее. У Пушкина царит естественная «иерархия предметов», сообразная их внутренним качествам, их действительному значению для человека в его здоровых потребностях и запросах. В быту Адриана Прохорова качества предметов сдвинулись, потерялись, и поэтому в размещении самих предметов наблюдается ералаш, всегда отмеченный пушкинской зоркой иронией. Адриан Прохоров перевозит свой скерб на похоронных дрогах — для нас это мрачный гротеск, для Адриана нет: похоронные дроги, по Адриану, — обыкновенный вид делового транспорта. Рукою Пушкина нарисована сцена чаепития.¹ Адриан у самовара принимает Готлиба Шульца; у Адриана, который держит свой стакан перед собой, за спиной громоздятся гробы, наваленные друг на друга. Адриан и гость его несколько не смущены, что рядом — гробы; нет никаких признаков, из которых следовало бы, что они ощущают свое соседство с вечностью. За чаем Адриан и сапожник Шульц хладнокровно и солидно обсуждают, какая из двух профессий надежнее, какой спрос больше — на сапоги или на гробы. По Адриану Прохорову, по Готлибу Шульцу, гробы — явление нейтральное, товар, подобный всякому товару. Поэтому гробы возле чайного стола несколько их не беспокоят. Иначе в рисунке Пушкина: передана безмятежность обоих собеседников, но в рисунке играет авторский юмор. В рисунке Пушкина всюду сквозит нарушение «иерархии предметов» — незаконность смешения живого и мертвого, бытового и замогильного. Шульц нарисован несколько взъерошенным — он оживлен и довольно стремителен в беседе, на лице у него сладкая улыбка. Адриан слушает его важно. Самовар нарисован с особым жизнеподобием, живыми приблизительными чертами — кривобокий, щедушный, с толстой конфор-

¹ См.: А. Эфрос. Рисунки поэта. М., изд. «Academia», 1933; рисунок на стр. 303.

кой, с раздувшимся чайником, с маленьким, игрушечным, чуть-чуть забавным краном. Самовар на рисунке Пушкина — почти живое, добродушное существо, гений домашней жизни и домашнего общения. Но гробы, из которых одни стоят, другие лежат, на рисунке почти геометричны, намечены точными мертвыми линиями. Персонажи Пушкина не разграничивают, где жизнь, где смерть, Пушкин — рисовальщик — разграничивает. Нечто от царства смерти въелось в фигуру Адриана Прохорова, которая тоже геометрична, посаженная на стул под прямым углом к нему, со стаканом в руке, опертой на край стола перпендикулярно. Персонажи не замечают профанации, творимой ими, Пушкин — замечает. Профанация здесь двусторонняя: чаепитие возле похоронных предметов оскорбительно для смерти, равно как оно оскорбительно для жизни, для простого человеческого быта с его несомненными правами. На взгляд Пушкина, всякое явление имеет в человечестве свое законное место и свой естественный ранг. Не так давно Пушкину очень охотно приписывали всякого рода «снижения», в чем усматривали победу реализма. На деле же Пушкин столько же снижает значение предметов, сколько и возвышает — в зависимости от того, чего предмет каждый раз заслуживает. Реализм Пушкина, подлинный свободный реализм, включает в себя и низкое и высокое, без сведения высокого на низкое, если нет оснований к тому. К повести своей Пушкин представил эпиграф из «Водопада» Державина: «Не зрим ли каждый день гробов, седин дряхлеющей вселенной?» Риторическому вопрошению Державина в тексте повести соответствует нечто «снижающее»: зрим ли гробы? — да, зрим, и зрим их каждый день, в мастерской Адриана Прохорова, в Москве, на Никитской, окно в окно с Готлибом Шульцем, сапожником. По Державину, всюду царство смерти, которое становится все шире; каждая новая смерть — убавление жизни «вселенной», которая с каждой смертью «дряхлеет». У Пушкина не было вкуса к грандиозным траурным обобщениям, к величанию смерти по-державински. Но и прозаизм Адриана Прохорова, ремесленника смерти, не был для Пушкина приемлем. Пушкинский эпиграф указывает на одно нарушение меры, сама повесть — на другое нарушение, противоположное. Ода Державина высокопарно взвинчивает значение смер-

ти, в заведении Адриана Прохорова смерть трактуют равнодушно. Истины нет ни там, ни здесь. Меру нужно искать между одним нарушением и другим, между «низкой истиной» вульгарного, натуралистического понимания вопросов жизни и смерти и понимания их в ложно-возвышенном, барочном духе. Как всегда, истины в ее догматическом виде Пушкин не дает, он огораживает пространство, где мы могли бы встретиться с нею сами.

Тема «Гробовщика», разработанная Пушкиным, имела за собой едва ли не трехсотлетнюю мировую традицию. Уже у писателей Ренессанса появилась, принесенная новыми общественными отношениями, тема профессий и свободного рынка профессий. Тогда же хорошо были подмечены уродства, алогичность этих новых отношений. Писатели искали такого художественного образа, который мог бы один уловить хаос новой экономики, дать предельно сжатую характеристику и оценку новых явлений в области труда, культуры, общественной морали. Такие поиски можно наблюдать у Леонардо. Одна из загадок Леонардо относится к сапожникам: «Люди будут с удовольствием видеть, как разрушаются и рвутся их собственные творения». ¹ Производитель радуется эфемерности собственного дела, он ценит не дело, но свою занятость. Производитель и заказчик — противники. Чужие необутые ноги — интерес и доход сапожника. Более острый пример враждебности интересов мастера и его клиента — в замечаниях Леонардо о врачах, заинтересованных в затянувшейся болезни своего больного. ² Так профессионализм может обратиться против самого смысла и содержания профессии: интерес медицины — лечить, интерес врача — удлинять болезнь. Но острейший пример парадоксов профессии как источника личных доходов был найден Монтенем. У него-то и появляется тема гробовщика-профессионала, притом как тема общезнаменательная, образная, далеко выходящая по смыслу за собственные свои пределы. Одна из глав книги первой «Опытов» Монтеня начинается так: «Демад, афинянин, осудил одного из своих сограждан, торговавшего всем необходимым для погре-

¹ См.: Леонардо да Винчи. Избранные произведения, т. II. Изд. «Academia», 1935; «Предсказания».

² Там же, стр. 394.

бения, основываясь на том, что тот стремился к самой большой выгоде, достигнуть которой можно было не иначе, как ценою смерти очень многих людей». ¹ Название главы о Демаде — «Выгода одного — ущерб другого» («Le profit de l'un est dommage de l'autre»). Профессия гробовщика, по Монтеню, — обобщение, которое распространяется на всю социальную жизнь. Через двести лет Жан-Жак Руссо в трактате о происхождении неравенства между людьми, разбирая нравы и мораль антагонистического общества, вспомнил афинского гробовщика, указанного когда-то Монтенем. Общественные бедствия, говорит Жан-Жак, служат источником обогащения для множества частных лиц: одним полезны чужие болезни, другим — чужая смерть, третьим — голод, и тот афинянин, торговавший предметами погребения, все эти отношения объединяет в себе одном. ²

Пушкин окружает Адриана Прохорова людьми самых заурядных промыслов — сапожниками, булочниками, портными, и вот гробовщик Адриан по смыслу своей профессии главенствует над ними всеми, собирает их всех в себе, хотя он сам не всегда уверен в естественности своих занятий и прочие иной раз способны его подразнить: у них дело честное, а его дело — экзотика. У Пушкина этих колебаний нет. Экзотику Адриана Пушкин разменивает на обыденность людей с Никитской улицы, уравнивая обе стороны.

Перед Адрианом нет людей, перед ним одни клиенты. Приятели Адриана собрались к Готлибу Шульцу праздновать его серебряную свадьбу, и это веселое сборище отчасти превратилось в нечто нарочитое — в пир клиентов, в замысловатую встречу людей разных цехов, из которых каждый воздаст другому цеху дипломатически-должное. Толстый булочник провозглашает тост за здоровье клиентов и заказчиков — *unserer Kundleute*. «Предложение, как и все, было принято радостно и единодушно. Гости начали друг другу кланяться, портной сапожнику, сапожник портному, булочник им обоим, все булочнику и так далее». Эта сцена дается как бы в мгновенном

¹ Монтень. Опыты, кн. I. Изд. АН СССР, 1954, стр. 137; глава XXII.

² J.-J. Rousseau. Oeuvres complètes, m I. Paris, 1823, стр. 329—333; «Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes», Note IX.

рентгеновском снимке: сквозь живых людей проступают их социальная анатомия, их экономические скелеты. Казалось бы, сошлись гости, друзья. Нет, — друг другу кланяются экономические абстракции, один другому приходится либо заказчиком, либо мастером, либо покупателем, либо продавцом. У каждого из гостей либо тот, либо другой экономический профиль, которым он обращен к соседу-застольнику, но лицо у каждого отсутствует. Это похоже на эпиграмму князя Вяземского по поводу чрезмерной худобы одной варшавской дамы: у нее вместо лица два профиля, сказал Вяземский.

Если каждый каждому клиент или поставщик, и в этом заключается суть человеческих отношений, то личность человека как нечто целое совершенно изымается, да она никому и никогда не нужна — она недоступна, и никто не ищет к ней доступа. Для сапожника ближний — тот, кто предъявляет спрос на обувь, для портного — тот, кто нуждается в одежде; каждый раз интерес направлен на часть человека, на отдельную его потребность, человек как целое остается мертв — в фигуральном смысле. Гробовщику нужен мертвый человек в прямом и буквальном смысле — в этом разница. Обыденные профессии кажутся гуманнее — на деле они не менее корыстны, разница лишь та, что их корысть не может не быть иного рода. Обыденная профессия заинтересована в клиенте многократно, клиент не однажды имеет нужду в сапожниках, портных, булочниках, — поэтому обыденные профессии, так сказать, щадят его. По-другому гробовщик — каждый бывает его клиентом один-единственный раз, Адриану тоже нужна от ближнего некоторая деталь, и эта деталь — физическое существование, она — весь ближний.

Адриан Прохоров — образ, подсказанный автору философским остроумием. Молодой Достоевский описывал: «В нижнем этаже жил бедный гробовщик. Миновав его остроумную мастерскую, Ордынцов...» (повесть «Хозяйка»). Разумеется, не сама по себе мастерская гробовщика была остроумной, остроумен был пушкинский способ трактовать ее, оставшийся памятным в русской литературе. Краткая и много содержащая повесть Пушкина — философская эпиграмма на целый мир, мир промышленяющих личностей, на мораль товара и денег, на буржуазный город и его цивилизацию.

Пушкинская эпиграмма действительна в два адреса — по прямому и обратному. Она снимает ореол сверхнатуральности с гробовщика, она возвращает гробовщика обыденности, но все, что найдено в гробовщике, обнаруживается опять-таки и в этой обыденности, как будто бы столь наивной и невинной. Обыденность Никитской улицы тоже содержит в себе нечто антинатуральное — в мелком, рассеянном и тусклом виде. На пиру у Готлиба Шульца присутствовал безобидный переплетчик; он тоже для Пушкина повод к гротеску, и в этом гротеске — некоторое отражение Адриана Прохорова. О переплетчике сказано: «Лицо его казалось в красненьком сафьянном переплете». И этот гость Готлиба Шульца — тот же узник своей профессии, та же мертвая душа и то же мертвое лицо, когда-то живое, а потом заживо стилизованное под свою профессию — и так, что только забавный комический оттенок отличает его от сумрачной стилизованности Адриана Прохорова. Один поработен тем, что делает гробы для мертвых, другой — переплеты для книг.¹ У Пушкина эксцентрика Адриана Прохорова просматривается со стороны обыденных отношений, сами же эти отношения просматриваются со стороны Адриановой эксцентрики — проверка здесь взаимная.

Обыденность ремесла и торговли — проза буржуазной цивилизации — у Пушкина не есть та простая проза, демократическая, человеческая, которую он любит и ценит. Проза буржуазной жизни — сумеречная, лживая; она отделяет человека от вещей в их действительной природе, подменяет чувственный мир абстракциями рынка и денег, самого человека и его близких превращает в абстракции, в моральных калек, в призраков. Извращенная действительность породила свою особую романтику, — и этой романтикой странностей жизни, ее иррациональных уродств, ее безобразий была полна литература, современная Пушкину. «Романтика безобразного» коснулась больших писателей — Гофмана, В. Гюго, Бальзака; она спустилась и в литературу рыночного типа, где оказалась грубейшей апологией всего криминального, бесчеловечного, что только могла она найти

¹ О стилизованности персонажей «Гробовщика» см.: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941, стр. 462—465, 565—569.

вокруг себя. Отношение Пушкина к романтике безобразного отличалось резкостью, независимо от того, были ли это высокие формы романтики или же вульгарные. В январе 1830 года, за полгода с лишком до «Повестей Белкина», Пушкин написал статью по поводу мемуаров Сансона, парижского палача, которые должны были оказаться новым вульгарным документом и новой сенсацией в модной тогда литературе безобразий и ужасов. «Посмотрим, что есть общего между ним и людьми живыми», — отзывался Пушкин о Сансоне. «Свирепый фигляр играет свою однообразную роль».¹ Сказанное Пушкиным о Сансоне предваряет многое, что сказано будет повестью «Гробовщик». У Адриана тоже свои «тайны» и «загадки» — сродни сансоновским, но Пушкин не допускает романтического толкования Адрианова отщепенства от жизни и от людей и сводит Адрианову эксцентрику на общебуржуазную прозу.

Есть проза и проза; Пушкин никогда не смешивает простой, доброй прозы, взятой из трудовой, мирной жизни, прозы, способной порождать поэзию, с дурной прозой торговцев, дельцов, спекулянтов, мироедов, всей буржуазной цивилизации, наконец. Дурная проза² — извращенная простая; у Пушкина художественный анализ явлений жизни подходит к концу не ранее, чем когда обнаружена простая проза, положившая всему начало. Последняя истина реализма Пушкина — та проза человеческой действительности, которая может быть и ее поэзией. Для Пушкина в извращенных формах буржуазной жизни не только присутствует простое, извращенное ими, но простое еще и активно, толчками дает о себе узнать, сопротивляется, наказывает тех, кто оскорбил его. Фабула «Гробовщика» — во внутреннем напоре народно-человеческого, натурального, простого, чему извне противодействует непростое, искусственное, буржуазное. Фабула начинается с того, что Адриан Прохоров

¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. XI. М. — Л., изд. АН СССР, 1949, стр. 93; «О записках Сансона».

² «Дурная проза» — ср. у Пушкина:

Что, если это проза,
Да и дурная?..

(«Послушай, дедушка...». Пародия 1819 года на «Тленность», белые стихи В. А. Жуковского).

возмечтал, и довольно рьяно возмечтал, жить как все — сойтись с людьми, порадоваться своему новоселью, созвать гостей, попраздновать с ними. В этом герое фантастической жизни заговорило желание жизни естественной. Примечательно, что внутреннее движение и этой пушкинской новеллы — не в сторону экзотики, но прочь от нее.

В том, что всечеловеческая жизнь способна искушать и гробовщика Адриана — свидетельство, какой она обладает силой, силой вообще. И в этом главное. Менее важно, что в Адриана никакая всечеловеческая жизнь не вошла, не разлилась в нем, что в отношении Адриана она оказалась не силой, но слабостью и ничего в нем не переменяла. Вернее было бы сказать, что сам Адриан слаб перед нею — он может ее позвать, встретить же и принять ее человеку его положения не дано. И все же гробовщик Адриан по-своему захотел жизни, общей всем людям, — это говорит, как могущественна потребность в ней. Дать простор великой этой силе — призвание совсем иных людей, обладающих иной социальной природой, нежели Адриан, торгующий в Москве на Никитской, в доме, что напротив мастерской Готлиба Шульца. У Пушкина встреча Адриана с жизнью как таковой превращается едва ли не в фарс, что и демонстрирует, какая сторона здесь несостоятельна: несостоятелен, конечно, Адриан, так как именно Адриан оказывается на этой встрече жалким и осмеянным лицом.

Мечты Адриана подозрительны уже с той минуты, когда они зародились. Адриана раззадорили друзья с Никитской: они устроили пир клиентов, а он, гробовщик, этого не может. Тогда Адриан сзывает к себе на новоселье «мертвецов православных». Быть как все — для Адриана быть таким, как сапожник, булочник, переплетчик, как все честные немцы с Никитской. Общение с людьми для Адриана равно общению с клиентами, чего-либо иного Адриан и помыслить не в состоянии. Всечеловеческое для Адриана — всеремесленное, всебуржуазное, которым он и так владеет, наивным образом не зная об этом. Адриан пожелал того, что и так находилось у него под рукой, — в этом ирония фавулы. В профессиональной экзотике Адриана всегда содержалось буржуазно-тривиальное; Адриан остается с тем, что и прежде было ему дано, хотя желания Адриана и исполнились. С особыми своими клиентами Адриан

свиделся в фантастическом сне. Сон Адриана убого прозаичен; как бодрствование Адриана, так и сны его — фантазмагория, рожденная от самой безотрадной прозы.

Вначале Адриан видит во сне кончину купчихи Трюхиной. Первый сон Адриана находится в пределах физически и морально возможного: все люди умирают, а купчиха Трюхина должна была умереть вот-вот. Адриан во сне увидел смерть Трюхиной — он желал и наяву этой смерти, ожидая заказа от наследников. Сон о Трюхиной подготавливает Адриана к сну о воскреснувших мертвецах — сон о возможном настраивает его в пользу сна о невозможном. Когда Адриану снится визит мертвецов, Адриан изменяет самому себе. Гробовщик, ремесленник смерти, здесь становится воскресителем. Адриан сошел со стези своих профессиональных привычек, морально невозможное смешано с физически невозможным в этом сне о пире мертвецов.

Еще при жизни своей люди для Адриановой профессии не были живыми людьми; теперь же на фантастическом празднике новоселья, с опозданием на целую жизнь каждого из них, Адриан как будто бы признает, что клиенты его когда-то и в самом деле были людьми, существовавшими независимо от видов на них со стороны похоронного предприятия. Адриан узнает своих мертвецов в лицо — и бригадира и даже Петра Петровича Курилкина, похороненного очень давно. Точно так же в болдинском «Скупом рыцаре» барон, перебирая деньги в сундуке, вспоминает биографию того и этого дублона — у кого дублон был взят, кем был принесен, какой это был человек. Перед бароном, денежным человеком, для которого один дублон равен всякому другому, дублионы могут все же иной раз отличаться друг от друга, за дублонами могут еще возникать живые лица. Барон распознает людей сквозь дублионы, Адриан умеет их распознать в клиентах своей мастерской. Эти эпизоды важны у Пушкина не только как характеристика действующих лиц — барона или гробовщика; в этих эпизодах, что еще важнее, сказывается художественный метод Пушкина. Здесь, как и всюду, Пушкин дефетишизирует современную цивилизацию, за каждым фетишем се обнаруживая настоящую, несомненную действительность. Это все тот же пушкинский контроль: явления, оторвавшись от своей реальной основы, про-

веряются самой основой, вещами ясными и простыми. За абстракциями денег, торговли, ремесла возникают хотя бы на мгновение «подлинники» — те вещественные, реальные силы, к которым абстракции эти восходят и которые забыты в этих абстракциях.

Однако же вспышка правды и великодушия у гробовщика так же не длительна, как у барона, рассматривавшего свои червонцы. Недаром покойники, гости Адриана, все поименованы по чинам и званиям: кто — бригадир, кто — сержант, кто — в штатской службе, кто — купец. Табель о рангах здесь является также таксацией людей: сколько каждый из них стоит и сколько можно взять с каждого. Адриан привык таксировать людей по разрядам похорон, привык, как всякий торговец, делить их на доходных, мало доходных и вовсе не доходных. Бедняк, которого похоронили даром,¹ держался на пиру у Адриана стыдливо и неловко. Едва только в свидении Адриана заговорило человеческое, как оно тут же загублено и искривлено коммерческим — правда о человеке проглянула на минуту, ложь коммерции снова ее затемняет. На встрече Адриана с покойниками разыгрывается пошлейший скандал — тоже деловой, коммерческий. Кто-то из гостей — когда-то он был сержант Курилкин — уличает Адриана: ему Адриан продал свой первый гроб и сразу же начал дело свое с обмана — продал сосновый за дубовый. Так как Адриан стоит за свою несуществующую торговую честь, то происходит непристойнейшая драка с мертвецами, и вся романтика сна рассыпается. Во сне Адриану тоже не дано душевного возвышения. Каким он был наяву, таким и во сне: по цеху — торговец гробами, по более общим признакам — торговец, как все торговцы. Во сне та же профанация, то же разрушение «иерархии предметов».²

¹ «Похоронили ради бога» — см. «Медный всадник».

² См. стихотворение Пушкина «Когда за городом задумчив я брожу» (1836). Здесь отчасти повторяются темы «Гробовщика» — описано городское кладбище, где профанируется смерть, так как все ложные отношения живого мира переносятся на нее — покойники размещены по чинам и богатству, надгробные надписи фальшивы, ненужны, роскошь могил искушает воров. Обратное — на сельском кладбище, где все покойники равны перед лицом смерти, перед лицом природы, в которую они возвращаются. В этом стихотворении опять-таки присутствует характерно пушкинская тема иерархии — ложной и истинной.

В повести Пушкина действительные происшествия не отделены авторскими ремарками от сновидений — этим указано, как по духу своему сходны и как близки между собой явь и сны гробовщика.

Повесть заканчивается пробуждением Адриана. Работница Аксинья раздувает самовар и говорит перед Адрианом свои отрезвляющие речи. Кипящий самовар — осязаемое благо, могучее свидетельство, что материальный мир существует во всей своей простоте и наивности. Но повесть начиналась тоже самоваром и обрядом чаепития, и там, вначале, простые бытовые вещи и отношения были непоправимо повреждены враждебными, исходящими от Адриана и его профессии, влияниями. Так было, так будет. Бодрствующему Адриану никогда не войти в естественный мир, наяву, как и во сне, он не может не желать смерти Трюхиной, например, а этого довольно, чтобы разрушить гармонию между ним и живым миром.

В повесть свою Пушкин ввел некоторый национальный оттенок. Адриан окружен немцами, хозяевами-мастерами, этими маленькими классиками городской цивилизации, исстари обладающими материальным и моральным приспособлением к ней. Маркс считал немцев классическими распространителями ремесленного и мелкобуржуазного духа. Роль их в славянских землях Маркс отмечал особо: «Когда население возросло в числе и культура его повысилась, когда почувствовалась потребность в городских промыслах и в создании городских центров, немцы потянулись в славянские страны». ¹ В русской литературе от Пушкина и Гоголя до Лескова и Достоевского хорошо известен тип немца — специалиста и педанта, а иногда энтузиаста собственного дела, чаще всего — маленького хозяина маленькой мастерской, которая и есть его мир, его кругозор. С русским обществом немцы были связаны одной своей профессией, другие связи — бытовые, культурные — развиты были слабо. Лесков именует немцев «островитянами» не по той одной причине, что в Петербурге они селились на Васильевском острове. Немец рядом с русским промысловым человеком являлся социальной абстракцией —

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. VI, стр. 369; «Прения по польскому вопросу во Франкфурте».

предначертанием того, чем русский еще не стал и чем мог бы стать, вступая на сходный путь. Немец рядом с русским служил проверкой, насколько русский совпадает или не совпадает с чистым буржуазным типом человека. В этом значении немцев и возле Адриана Прохорова. По социальным своим качествам Адриан сырее, чем Готлиб Шульц. Он что-то еще помнит из лежащего за чертой его профессии, у него есть еще непредвзятость, есть еще живость воображения и некоторое чутье к живому миру. В своих мертвецах он воспризнал какие-то фигуры из живого быта с какими-то личными признаками. Созвал он их из тайного уважения к их когда-то бывшей жизни. Готлиб Шульц их звать не стал бы, будь он на Адриановом месте, — Адрианова профессия и Адрианова натура могут еще спорить друг с другом, чего с Шульцем не бывает: у Шульца профессия и натура давно равны друг другу. Наконец, и особая мрачность Адриана, которую Пушкин подчеркивает, — и она тоже говорит, что содержание профессии все-таки отбрасывает черную свою тень на русского гробовщика. Пушкин уведомляет, что с веселыми могильщиками Шекспира или Вальтер Скотта герой его, Адриан Прохоров, не сходен. Адриановы особенности, уклоняющие его от социального типа, к которому он принадлежит, характерны для общего строя русской жизни, для самого же Адриана решающего значения иметь не могут. Национальный мотив достаточен у Пушкина для завязки фабулы, но за этой завязкой лежит более глубокая — социальная; она-то определяет и ход фабулы и ее развязку — поведение Адриана Прохорова на пиру мертвцов прозаично, как это было бы у Шульца и у какого угодно другого профессионала, без национальных различий. Петли профессии крепко затянули Адриана и не пускают его к естественному миру и к человечеству, которые, согласно Пушкину, существуют в своей красе независимо от Адриана и посмеиваются над ним. Они посмеиваются и надо всей цивилизацией денег и товаров, включающей в себя Адриана. Пусть она сильна и будет еще сильнее. Все же она одна из преходящих форм в истории человечества. Человек стоит перед лицом человека и перед лицом вещей, как они есть, хотя отношения между обеими сторонами надолго извращены социальной историей. Сама же социальная история их

исправит, падут средостения между людьми и средостения между ними и материальным миром. Чего не достиг герой повести Пушкина, достигнут нация, народные силы, не опутанные интересами собственности. Новелла городской цивилизации освещена у Пушкина светом эпоса, народа и человечества, и поэтому ее страшный мир не страшен.

Позднее, в «Путешествии из Москвы в Петербург» (1834—1835), Пушкин напишет о новых московских господах положения — о портных, которым сдают под квартиру барские хоромы, об их вывесках, приколоченных под вызолоченным гербом.¹ Пушкин видел то, что видел тогда и Белинский, писавший о «признаках жизни и движения» в среде «сословных людей городских, ремесленников, разных торговцев и промышленников».²

Это не колебало уверенности Пушкина, что буржуазный город — не последняя новость истории. Ему принадлежит ближайшее будущее, тогда как будущее большее для Пушкина заключалось в тех народных силах, которые долговечнее буржуазной цивилизации, ее городов и людей, воспитанных ими.

После «Повестей Белкина» в русской литературе делались пробы писать на пушкинские темы, — против Пушкина. В 30-х годах В. Ф. Одоевский задумал большую программу: тринадцать рассказов под общим заглавием «Записки гробовщика».³ Из них написаны и напечатаны были только три.⁴ Повести Одоевского — философский вариант той романтики безобразного и страшного, которую разрушил Пушкин. Одоевский заявляет: «Мне давно уже хотелось посмотреть на жизнь с исключительной точки зрения двух классов людей, присутствующих в решительные минуты нашего существования: врача и гробовщика».⁵ Монолог героя рассказов Одоевского, гробовщика Григория Мартыновича, таков:

¹ См.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. XI. М. — Л., изд. АН СССР, 1948, стр. 246.

² См.: В. Г. Белинский. Собрание сочинений в 3-х томах, т. I. М., Гослитиздат, 1948, стр. 27; «Литературные мечтания», 1834.

³ См.: П. Н. Сакулин. В. Ф. Одоевский, ч. II. М., 1913, стр. 138.

⁴ Повести В. Ф. Одоевского: «Сирота» («Альманах на 1838 год»), «Живописец» («Отечественные записки», 1839, т. VI), «Мартингал» («Петербургский сборник», 1846).

⁵ «Альманах на 1838 год», стр. 228.

«Ремесло мое печально, но... я даже нашел в нем своего рода занимательность... иногда происшествия, которых я был свидетелем, возбуждают во мне... ряд самых философских мечтаний...»¹ Одоевский современные положения и отношения сводит на архаические. Он наделяет гробовщика призванием, профессия для гробовщика — повод к психологическим и философским исследованиям. У Пушкина, по-новому, по-современному, профессионал в конце концов безразличен к содержанию своей профессии — он связан с нею экономически, а не духовно. При всех оттенках и колебаниях именно безразличие характерно для Адриана Прохорова. У Вальтера Скотта в «Ламмермурской невесте» сквозь юмор проглядывает та же реалистическая оценка профессии: могильщик Мортсгей по совместительству еще и музыкант, он работает на крестинах, на свадьбах и на похоронах; это и забавно, это и точно — Мортсгею все равно, чем заниматься, лишь бы платили. Как правило, профессионал занят только одной-единственной профессией, и занят ею всецело — это давление извне, опять-таки экономическое. Пушкинский профессионал, если угодно, — маньяк, однако же маньяк, равнодушный к предмету собственной мании. У Пушкина незаурядные занятия приурочены к заурядному человеку — Адриану Прохорову. Гробовщик Одоевского — человек необычный, сообразно необычному содержанию своего дела, — Одоевский устанавливает гармонию, где вернее было бы подчеркивать отсутствие ее. В большой программе Одоевского последним значится рассказ: «Смерть самого гробовщика».² Следовательно, гробовщик представлялся существом столь исключительным, что самый факт его смерти, равенства перед нею с другими людьми требовал особого ознаменования.

У Одоевского современный профессионал равняется на старинных, средневековых или полусредневековых ремесленников-художников, хорошо известных тогда по сочинениям немецких романтических писателей. Еще в 1840 году другой русский романтик, Н. В. Станкевич, путешествуя по Германии, разыскивал там этих полуартистов,

¹ «Альманах на 1838 год», стр. 233—234.

² См.: П. Н. Сакулин. В. Ф. Одоевский, ч. II. М., 1913, стр. 135.

сохранившихся от прошлого, — золотых дел мастеров, часовщиков, органистов.¹ Очевидно, привязанность к ним была ему внушена повестями Гофмана.²

Конечно, в русской литературе победила не романтическая, но пушкинская концепция города, его людей, их нравов, их психологии. Развитие самих реальных отношений подтвердило пушкинскую правоту. В мировой литературе, где после Пушкина буржуазная жизнь во всех ее проявлениях разрабатывалась несравненно шире и подробнее, не было ни одного писателя, который взирал бы на нее с той же ясностью — античной, невозмутимой, насмешливо-спокойной, — что и Пушкин, автор «Гробовщика», а потом и «Пиковой дамы», другой повести о буржуазном человеке. Бальзак, Гоголь, Диккенс, Достоевский были глубокими аналитиками буржуазности, они так вошли в свой предмет, что и сами не всегда оказывались защищенными от его влияний. Не всегда они умели отделить фетишизированные представления людей буржуазного общества от того, что есть настоящая действительность. Пушкин в этом отношении безупречен и классичен. Сколько бы потом ни писалось романов — художественных монографий на родственные Пушкину темы, никогда не бывали достигнуты обобщенность и свобода, с какой о буржуазном городе, о его моральных болезнях и о его внутреннем омертвлении рассказано в маленькой истории московского гробовщика.

Эти свойства Пушкина недоступны его интерпретаторам, находящимся под властью современного буржуазного искусства. Антипушкинским духом проникнуты, например, иллюстрации художника В. Масютина к «Гробовщику» (1923).³ В. Масютин изобразил пиршество на дому у Готлиба Шульца. На столе, полупустом, три бутылки, за столом три фигуры — гробовщик, немец и еще один немец. Человеческие фигуры чрезвычайно

¹ См.: П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, т. 1. СПб., 1880, стр. 351—352; статья «Н. В. Станкевич».

² Об отношении к Гофману в кружке Станкевича см. там же, стр. 301—302.

³ См. «Литературное наследство», № 16—18, 1934, стр. 63. См. там же иллюстрации к «Гробовщику», сделанные К. Мааром, Н. Зарецким, художниками одного направления с В. Масютиным, — стр. 67, 71, 75.

стилизованы, они — нарочито удлиненные, длинношеие, по образу бутылок, поставленных перед ними; головы у людей — маленькие, каждый гость заткнут собственной головой, как пробкой. Длиннейшие рукава у гробовщика, круглящиеся, без складок, кажутся не шитыми у портного, но изготовленными стеклодувом. Вокруг всех троих застольников — белейшее марево, из которого чуть-чуть проглядывает рама окна. У художника торжествует дух алкоголя, пьяного, фантастического наваждения, — всюду отсвечивают неотвязные бутылки и бутылочное стекло. Наваждение, если когда-либо и началось, никогда не кончится. Это не Пушкин, это мир трагического экспрессионизма, захлебнувшегося в самом себе. Простая естественность жизни у Пушкина никогда не уходит — она присутствует в образах самых изломанных, обещая, что будет час, и она предстанет перед нами открыто, освобожденная от всего, что ломало ее и вредило ей. «Гробовщик» — новелла притаившейся и тайно активной простоты жизни. Это так, вопреки новейшим способам интерпретировать Пушкина, убивающим эту простоту.

Повесть «Станционный смотритель», как и другие «Повести Белкина», хранит в себе следы весьма примечательного устного рассказа Дельвига, им самим не записанного, известного по записи, сделанной князем Вяземским.¹ Вероятно, об этом рассказе сообщает и Пушкин в воспоминаниях о Дельвиге.² Пушкин называет дату: он с Вяземским слышал этот рассказ от Дельвига на пешей прогулке из Петербурга в Царское, 10 августа 1830 года, — следовательно, почти в канун отъезда Пушкина в Болдино и тамошних его работ над «Повестями Белкина». У Дельвига то же рассказывание по свидетельским показаниям, которого потом держался и Пушкин. Рассказчик у Дельвига день за днем заглядывает с улицы в окна низенького домика на Петер-

¹ П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. VIII. СПб., изд. гр. Шереметева, 1883, стр. 443—446; «Старая записная книжка».

² См.: А. А. Дельвиг. Полное собрание стихотворений. Л., «Библиотека поэта», 1934, стр. 74; вступительная статья Б. В. Томашевского.

бургской стороне, изучает обитателей, не замеченный никем из них, и так перед ним складывается маленькая драма. Других источников, кроме прямого наблюдения, у него нет: все от собственного глаза, без посторонних примесей.

Со «Смотрителем» рассказ Дельвига совпадает визуально в одном эпизоде: смотритель, Самсон Вырин, непрошенный приходит на Литейную, из незатворенных дверей, издали он наблюдает немую для него сцену между дочерью и Минским. Эта сцена должна ему все объяснить, он читает чужую жизнь через раскрытую дверь, как рассказчик у Дельвига читает ее через окна дома.

Сюжет у Дельвига скромный¹ и вместе с тем печальный. Отставной кавалерийский офицер, из служивших на Кавказе (далее он именуется у Дельвига «кавказец»), поселился в этом домике на Петербургской и решил устроить жизнь по-новому. Кавказец женился на прелестной девушке. Вначале они ладят превосходно, в домике все блистает картинами счастья. Но время идет, в домике появляется частый гость, юный офицер, и вскоре домашняя жизнь разбита. Под конец сквозь окна виден только очень постаревший хозяин, и еще видна кормилица с грудным ребенком — с чужим ребенком, который остался мужу от неверной жены.² Дельвиг умышленно рассказывает обыкновенную историю — старый муж, юная жена, юный любовник — с самой обыкновенной развязкой, невыгодной для старого мужа. Все заранее известно. Дельвиг заставляет нас следить, как сбывается известное. Замысел его тот, что важен не треугольник фабулы — важны самые лица, важны их особые обстоятельства. У Дельвига

¹ В рассказе Дельвига среда, сюжет, действующие лица — в духе «бидермейера». См. заключительную часть этой статьи.

² Весьма вероятно, что один из набросков Пушкина, сделанный около 1833 года, — отклик на рассказ Дельвига. Вот этот набросок, весь от начала до конца: «Часто думал я об этом ужасном семейственном романе; воображал беременность молодой жены, ее ужасное положение и спокойное, доверчивое ожидание мужа. Наконец час родов наступает. Муж присутствует при муках милой преступницы. Он слышит первые крики новорожденного; в упоении восторга бросается к младенцу... и остается неподвижен...» (А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VIII/1. М. — Л., изд. АН СССР, 1948, стр. 414).

чрезвычайно ясны мотивы, по которым он прибегает к рассказыванию по свидетельствам. Когда за кавказцем следом ходит сочувствующий соглядатай, когда по поводу кавказца собираются точнейшие факты, то это значит, что суть именно в кавказце, а не в той «всеобщей истории» — истории, действительной для всех и каждого, которую кавказец мог бы только иллюстрировать собственным примером. История кавказца много раз пройдена другими, им же самим она пройдена впервые; старая для нас, для наблюдателей со стороны, она для него нова. Дельви́г хочет, чтобы мы приняли точку зрения героя, вчувствовались в него. Он сочиняет нечто обратное новелле. В развязке у Дельви́га нет ничего индивидуального, и вопреки этому индивидуален сам герой. Каждый человек нов, пусть не нова его история, — для него самого все начинается сызнова, он живет, не желая знать, чем кончит, хотя со стороны, быть может, это и видно. Кавказец основал свое семейное счастье, не думая, что будет обманут, что роль его сыграна прежде, чем сам он начал ее играть. Рассказ Дельви́га создан в защиту человека, кто бы он ни был, — в защиту личного в человеке. На социальный сюжет Дельви́г не решается. Коллизия его рассказа — не социальная, она взята из «природы». Дельви́г не идет далее коллизии возрастов. В этом городском рассказе виден всегдашний Дельви́г, сочинитель сельских идиллий в античном духе, где человек трактуется как существо, включенное в природу, отданное ее законам, без собственной своей самостоятельности.

Пушкин многим откликнулся на рассказ Дельви́га. Главное отличие Пушкина — социальный характер сюжета, меняющий смысл всего. В социальном сюжете интерес к человеческой личности становится действенным, у Дельви́га же он сводится к бессильному сочувствию. Социальная жизнь — более широкая арена для личности, чем если она действует, имея перед собой мало-податливые естественные законы.

В «Станционном смотрителе» литературный замысел, сходный с замыслом Дельви́га, обострен. В повести Пушкина крайне важны лубочные картинки, изображающие историю блудного сына, — их значение в пушкинской литературе уже указывалось, хотя оно и было

при этом неверно истолковано.¹ История блудного сына предваряет историю дочери зрителя. Собственно, даны два рассказа об одном и том же под крышею одного произведения. На картинках чужой рассказ, из евангелия. Собственный рассказ Пушкина о блудном сыне — о зрителевой дочери — по-особому полемичен относительно первого. О Дуне у Пушкина рассказано невзирая на то, что судьба ее предрешена в евангельской притче. Подобно Дельвигу, Пушкин вновь рассказывает общеизвестное, берет для особого рассказа тот случай, общие итоги которому уже давно подведены. Если угодно, у Дельвига тоже притча, хотя в древних памятниках и не записанная, — притча о вечном муже. У Дельвига притча, из которой он исходит, подразумевается. У Пушкина притча выписана отдельно — по картинкам на почтовой станции. Отсюда и большая, сравнительно с Дельвигом, острота полемики — оца ведется открыто, предмет полемики указан.

История блудного сына у Пушкина раскрыта как борьба старого и нового. Блудный сын, сказано у Пушкина, — «беспокойный юноша». В нем заговорила не любовь к патриархальной жизни и любовь к далеким странам, к дальним странствиям. Полемика Пушкина осложняется национальными мотивами. Картинки изготовлены в Германии, под ними подписаны «приличные немецкие стихи» — приличные, то есть «подобающие». На картинках представлена история блудного сына, понятая «по-немецки». Пушкин же собирается рассказать русскую повесть о дочери зрителя. Адриана Прохорова в повести «Гробовщик» Пушкин оттенил жи-

¹ См.: М. О. Гершензон. Мудрость Пушкина. «Кн.-во писателей в Москве», 1919, стр. 125—126; в статье «Станционный зритель». По Гершензону, история блудного сына — полный контраст истории Дуни. Старый зритель верит лубочным картинкам и, считая дочь погибшей, погибает сам, тогда как на деле дочь добывается в Петербурге полнейшего счастья. По Гершензону, на картинках пошлая пропись, зритель — раб ее, а в истории Дуни торжествует подлинная жизнь. Понимая сюжет повести таким образом, Гершензон допускает, что старая, сословная, казенная Россия была страной благополучия, социального и бытового. При всех своих психологических и философских тонкостях Гершензон примыкает в этом отношении к грубо официозному Н. И. Черняеву, автору книги «Критические статьи и заметки о Пушкине». О Гершензоне и Черняеве см. замечания Вас. Гиппиуса, «Повести Белкина», — «Литературный критик», 1937, № 2, стр. 44—45.

выми немецкими бюргерами; историю зрителя и его дочери — бюргерами, нарисованными, с привозных картинок.

Ирония пушкинских описаний относится к тому, что немецкие картинки не различают между временным и вечным. История блудного сына обыкновенно толкуется как история, по значению своему стоящая над веками, а на картинках она отнесена к веку пудры и кафтанов, к тому же вся она дана с интимными подробностями быта бюргеров-филистеров. «В первой — почтенный старик в колпаке и шлафроке отпускает беспокойного юношу...» «Далее — промотавшийся юноша, в рубище и в треугольной шляпе, пасет свиней и разделяет с ними трапезу...» «Наконец, представлено возвращение к отцу, добрый старик в том же колпаке и шлафроке выбегает к нему навстречу». Колпак и шлафрок, постоянные признаки немецкого филистера, названы Пушкиным дважды — с целью усилить характерность быта. Блудный сын, в рубище, в треуголке, пасет свиней; рубище и свиньи взяты из евангельского рассказа, треуголка — из новейших мод. Вечное и модное на картинках стоят на одной доске. Немецкие картинки — наивная профанация того, что сами филистеры считают надвременным, надбытовым. Немецкие картинки — также и наивное, вызывающее самохвальство: свой быт, самих себя филистеры приравнивают к героям и к среде евангельского рассказа. С какой угодно стороны здесь сказывается одно и то же: неподвижный взгляд на вещи, уверенность, что и сами вещи неподвижны, — принятое за истину у нас всегда было истиной и пребудет ею. Блудный сын осуждается безоговорочно — во всех веках, в любых условиях и обстоятельствах. Блудному сыну нужно было оставаться дома и утешать старика отца. Морализирование самоуверенно и назойливо — приговор готов прежде, чем дело разобрано, приговор над человеком предшествует самому человеку. На одной из картинок «яркими чертами изображено поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами». На немецких картинках ложь друзей и бесстыдство женщин будто бы нарисованы, будто бы зримы глазу, моральные качества персонажей будто бы самой природой выставлены напоказ. Но изобразительное искусство честно

и справедливо в отношении природы — для него не бывает людей, родившихся с клеймом на лбу, как того хотела бы филистерская мораль.

В болдинской рукописи немецкие картинки отсутствовали. Пушкин вставил это описание позднее, перенес его почти слово в слово из «Повести о прапорщике Черниговского полка». ¹ Прапорщик, скучающий, досадующий, что задержался на станции, разглядывает эти картинки. Описывая их, он дает волю и своему дурному настроению и упражняет свою молодую критическую способность. В повести о прапорщике, по всей очевидности, никакого применения для картинок не предполагалось. Перенос этого эпизода в повесть о зрителе, где применение для картинок дано, отличается обычным свойством пушкинских переносов из рукописи в рукопись: на новом месте эпизод глубже вращается в текст, вступает с ним в разнообразнейшие связи, наполняется смысловой жизнью, которой прежде в нем не было. Едкий колорит описаний, сделанных прапорщиком, сохранился и в новой повести. Прапорщик не пощадил ни блудного сына, ни отца. У Пушкина так описана история блудного сына в чужом, «немецком» варианте. Собственный вариант Пушкина, с новыми условиями, национальными и социальными, по освещению не тот. В русской повести Пушкина о зрителе комические персонажи немецких картинок переписаны в более высокую тональность: новый блудный сын не унижен своим деянием, о его беде рассказано без злорадства, а отец в новой повести действительно несчастен, и по поводу него ирония невозможна.

Зритель — не тот богатый бюргер, о котором повествуется в картинках. Отцовскому дому из притчи у Пушкина соответствует помещение за перегородкой, где ютились зритель с дочерью. Блудный сын у Пушкина ушел не от отцовского богатства — он бежал от бедности. Вернуться новому блудному сыну некуда, — у зрителя нет тучного тельца, которого он мог бы заколоть, как это было в притче, на радостях, что дочь опять дома. В повести Пушкина налицо отец, но отцов-

¹ См.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VIII/1. М. — Л., изд. АН СССР, 1948, стр. 404; здесь под названием «Записки молодого человека».

ский дом отсутствует. В повести Пушкина не столько блудный сын нуждается в отце, сколько обратное. Ни тот, ни другой не опираются у Пушкина на прочный быт, на силу положения — оба в этом мире не устроены.

Самсона Вырина Пушкин изображает с сочувственным вживанием в его социальную личность, с точностью во всем, что отмечает, как поставлен он в служебном, общественном мире. Пушкин исправил эпиграф, взятый им у Вяземского, у которого говорилось: губернский регистратор, почтовой станции диктатор. У Пушкина с подлинным верно — коллежский регистратор. По табели о рангах коллежский регистратор — 14-й, последний класс, и это имеет свою социальную и человеческую выразительность. Современники Пушкина любили пошутить с 14-м классом. В романе Булгарина «Иван Выжигин» герой угрожает зрителю побоями, так как вышла задержка с лошадьми; зритель ссылается на свой 14-й класс, на стене висит распоряжение, обещающее штраф до ста рублей всякому, кто посягает на персону означенного класса.¹ В рассказе Марлинского человек во фризовой шинели захвачен полицейским; он сопротивляется, кричит, что он «четырнадцатого класса» — следовательно, личность неприкосновенная.² Пушкин не шутит, Пушкин превращает в драму 14-й класс и состояние в нем. У Пушкина табель о рангах — табель судьбы, она становится внутренним признаком человека, показывает, что дозволено ему во внутреннем мире и во внешнем. Самсон Вырин, старый заслуженный солдат, находится на ступени табели, ниже которой начинаются побои, уже никакими штрафами не облагаемые. Положение Самсона Вырина всегда оборонительное. Солдатские медали, которые он носит на полинялых лентах, имеют смысл ограждающего средства — обиды возможны от всякого и всякую минуту.

Дуня — защитница и помощница отцу. Оба нуждаются в переменах судьбы, обоим трудно жить, как они всегда жили. Но у Дуни свой собственный выход, отдельный от отца, а это и составляет внутреннюю кол-

¹ Ф. Булгарин. Полное собрание сочинений, т. I. СПб., 1839; «Иван Выжигин», гл. 6.

² А. Марлинский. Полное собрание сочинений, ч. IV. СПб., 1838, стр. 260 (рассказ «Будочник-оратор»). Некоторые отражения этого рассказа есть в «Гробовщике» Пушкина.

лизию повести. Мораль лубочных картинок у Пушкина расчленяется. «Немецкая» мораль сводится к верности тому, что есть, к неисканию лучшего. Пушкин на стороне искания. Для Пушкина есть долг перед людьми и нет бюргерского долга перед вещами, перед положением — все это может меняться сколь угодно, не нужно рабствовать перед внешним положением, как оно тебе дано, не нужно считать его святыней. Есть ли вина за Дуней, этим новым героем старой притчи? По Пушкину — и да и нет. Ее поступок, ее бегство — необходимость, долг перед самой собой. Она ушла от узости жизни, от предписанного ей внешним положением. В русской жизни есть застои, но нет обожествления застоя, как это было в мещанской тогда Германии. Дуня хочет вырваться в большую жизнь. Минский, петербургский гусар, — дверь в эту жизнь. Что дверь была едва ли верная — это разъясняется не сразу. В программе повести у Пушкина значилось: «История дочери — любовь к ней писаря. Писарь едет за нею в Петербург, видит ее на гулянье, возвращается, находит отца мертвым. Писарь умер. Ямщик мне рассказывает о дочери...»¹ Писарь, замужество за писарем — это, так сказать, немецкий, положительный вариант судьбы Дуни: сиди дома и кормись честно, как советует немецкая поговорка. Пушкин отбросил этот вариант. Сохранить писаря — значило бы излишне подсластить прошлое Дуни, ее жизнь на станции, значило бы манить Дуню картинами возможного деревенского счастья и значило бы, наконец, прибавить новые обвинения против Дуни, за чем она не оценила это счастье. Пушкин, не колеблясь, отпускает свою героиню в большой мир. Он за практику жизни и против робости перед нею. При всем том вопрос о старике зрителе, о долге перед ним у Пушкина остается. Вопрос о «третьем лице», за счет которого кто-то счастлив, ни в одной из «Повестей Белкина» не имеет такой силы, как в этой. Пушкин — за большой мир, за ломку в судьбе своей героини, но тот мир, в который она вошла, потому и сомнителен, что он принял дочь и никогда не примет отца, — общего решения судьбы всех он в себе не содержит. Наконец, и само счастье героини

¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VIII/2. М. — Л., изд. АН СССР, 1940, стр. 661.

тоже сомнительно. В повести существует не одна лишь проблема отца, существует по-особому и проблема дочери, — через события, виновница которых дочь, эта общая проблема получила новое развитие и новый смысл.

Притча о блудном сыне охватывает историю дочери зрителя от начала и до конца. То кажется, что история Дуни совсем свободна от предуказанного притчей, то обратное — история Дуни как будто бы подходит совсем близко к границам, поставленным для нее в библейском рассказе, и почти сливается с ними. У старика зрителя, после того как он побывал в Петербурге, окончательно сложилось горькое мнение о том, что ожидает Дуню, — мнение, совпадающее с выводами притчи: «Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу с голью кабацкою». В скупом рассказе Пушкина о петербургских судьбах Дуни есть и противопоставления. Все, что знаем мы о Дуне, — это борения между типовой истиной, «притчей», которая нам навязывается, и надеждой нашей, что на этот раз сила будет не за правилом, но за исключением. Писательское внимание Пушкина по преимуществу направлено на особый случай Дуни. Это о Дуне рассказывается столь строго фактично, столь строго документально, что автор все время держит нас под впечатлением: важна именно ее особая история, важно только ей одной-единственной присущее, о чем могут нам сообщить лишь точнейшие факты. С другой стороны, Пушкин никак не упускает из виду и общих положений, того, что бывает всегда и со всеми, со всякой девицей 14-го класса, очутившейся в Петербурге в качестве любовницы важного барина, который и завез ее сюда. Любопытнейший из современников Пушкина рассказал бы историю Дуни по-другому, с другими ударениями на эпизодах сюжета, с другим расположением частей. Рассказал бы, верно, так: красавица, которую всегда видели с Минским, барином и аристократом, чем-то не сходствовала с дамами высшего круга, и вот ее раскрытая тайна: Минский увез ее когда-то с почтовой станции, она — дочь станционного зрителя, и, быть может, автор отважился бы добавить, что красавица когда-то ставила самовар для проезжающих. Ударение лежало бы на романтической предыстории, она и была бы загадкой, повесть состояла бы

в разгадывании. У Пушкина все переставлено против тогдашних литературных норм. Весь интерес не в эксцентрическом поступке Дуни (о нем Пушкин рассказывает прямо и сразу), но в том, как растворился этот поступок в среде обыденных фактов, в том, как принял Дуню Петербург, как обошелся с нею Минский уже после похищения.

Обо всем этом что-то нам известно по одной только сцене, которую наблюдал старый зритель, когда оказался у раскрытых дверей, перед внутренними покоем дома на Литейной. «В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задумчивости. Дуня, одетая со всей роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы. Бедный зритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался». В этой сцене все представлено позами, жестами, выражением лиц. Можно лишь угадывать, что на душе у Минского, у Дуни. В этой сцене есть какое-то великолепие любви, яркость контрастов и полнота их гармонии: черные кудри — сверкающие пальцы. Дуня в этой сцене кажется спокойной и счастливой, она господствует над Минским, а тот как будто бы подчиняется ее красоте, ее влиянию. Но Минский невесел в этой сцене и думает про свое. Мы знаем уже, от зрителя он откупился сегодня утром. Следовательно, думает он о дальнейшем — как же ему поступить с дочерью зрителя. Дуня чувствует между собой и Минским какое-то отчуждение. Жесты ее, поза — такие, как если бы она отгоняла отчуждение, заговаривала Минского. Из подробностей сцены видно, что Дуня живет в богатстве. Сам Минский, как это уже известно, занимает комнаты в Демутовом трактире. Следовательно, официальных отношений с Дуней нет, все для Дуни держится на честном слове Минского и на его любви. Минский — это его среда, ее нравы, предрассудки, быт, тысяча мелочей быта, бытовые навыки. Нельзя сказать, захочет ли Минский, и возможно ли для него со всем этим совладать, и как это все отразится на Дуне. Если держаться правил, если идти по притче, то Дуню ждет поражение. Сцена на Литейной не позволяет верить в это — у Дуни есть власть, есть сила, в любовь Мин-

ского к ней входят эти сила ее и власть, и обыкновенный исход барской любви здесь, по видимости, исключается.

Так и в дальнейшем: предписанное притчей, общим правилом то подступает близко к героине Пушкина, то отступает. Станет ли она лицом притчи или не станет, поглотят ли ее общее правило, необходимость, господствующая в обществе, или не поглотят, но у героини Пушкина был период индивидуальности и свободы, и мы его пережили вместе с нею. Метод Пушкина в том, что внимание художника распределяется по-новому. Особый удар его приходится не на итог событий, а на их свершение. Притча о блудном сыне — готовая форма для истории Дуни, и тем не менее история рассказана в своих индивидуальных подробностях. Быть может, история героини, в конце концов, совпадет с готовой формой, а все же был период несовпадений, и он-то очень важен. Строй русской жизни гнул под себя всякого, кто родился низко, и вот перед нами исключение, одна из низкороджденных, которая решилась вырваться и у которой хватило характера и силы, чтобы замедлить приближение обычного итога или даже вовсе отвести его в каком-то смысле. Случай героини Пушкина не влечет за собой массовых последствий, да и для нее самой, как будет видно, последствия не столь велики и прекрасны. Однако же в русской жизни обнаружены крупинки свободы: среди «маленьких вещей» необходимости, бытового принуждения — «маленькие вещи» свободы, и это чего-то стоит, это обещает, что будет когда-то большая, массовая свобода.

Существует способ рассматривать явления общественной жизни, а вместе с ней и личной, «суммарно», по одним лишь их итогам; тогда перед нами одна только голая историческая необходимость, только те факты и силы, которые победили на сегодняшний день. В итогах все кажется скованным и неподвижным. Было ведь и другое, было противодействие побеждающим силам, были покушения поступать свободно, предоставить выход новым потребностям, был протест, хотя и не окрепший; но подводятся итоги, и все это снимается со счета. Точка зрения итогов, окончательных форм, к которым привела общественная борьба, — это так или иначе точка зрения сторонников того, что есть. Она совпадает с интересами господствующих классов. Готовые формы —

это их формы: это они, господствующие классы, придали их общественной жизни, победившая сила — это их сила. Все, что спорило и спорит с этими формами, — все это идет снизу, все это сила их противников. Демократическая литература рассматривает жизнь именно снизу, в ее сложении, а не в ее сложившемся виде. Пушкин намечает метод демократической литературы. Он демонстрирует, когда ведет рассказ на фоне притчи, свой новый метод. Притча уже включает в себя индивидуальную историю, притча все оценила и предусмотрела, притча подвела итоги. А все-таки Пушкин восстанавливает индивидуальную историю и так ставит непререкаемость притчи под сомнение. Повесть Пушкина, так сказать, размораживает итоги, снова оживляет борьбу, которая привела и приводит к ним. Каждая индивидуальная история — это каждый раз возобновляющаяся борьба. Это необходимость, это и свобода, — диалектика жизни вновь пробуждена, когда, казалось, все замерло и остановилось. Тут действует интерес к не победившей стороне — к элементам удачи в ее неудачах, к элементам силы в ее сегодняшних слабостях, к тому, что может дать победу не сегодня, но завтра.

Индивидуальная история, раскрытая во всех своих подробностях, на всем своем течении, более обща, чем любой общий, суммарный итог. В индивидуальной истории перед нами сама борьба жизни, сам ее процесс — самое общее из того, что может быть увидено и познано. Индивидуальная история взята не ради нее самой, она взята ради этой самой общей цели. Каждый итог, каждый результат, уже достигнутый в истории общества, относительны. Борьба жизни и процесс жизни по общему своему значению стоят выше. Роли меняются: итог становится чем-то частным, индивидуальная история — чем-то более общим, нежели подведенный для нее итог. Говорят, литература есть синтез. На деле она и анализ и синтез. Индивидуальная история открывает нам в разложенном, неслившемся виде те силы жизни, которые сжаты, сведены в одно в ее итогах. В этом смысле индивидуальная история — анализ. Но в разложенном своем содержании она богаче, она больше говорит о будущем, чем эти ее временные итоги, — она является синтезом в отношении к ним. Итоги уже сложились, борьба по-

прежнему продолжается; придет срок, она даст новые итоги, все прежние она включит в себя. Дочь зрителя не победила официальную Россию и не могла победить, — это не дело отдельного человека. В жизни пушкинской героини мелькнул, однако, один-другой намек на Россию народную, для которой Россия сословий, табели о рангах станет не больше чем предысторией.

Элемент свободы, выдвинутый в повести Пушкина, возвышает сословного, классового человека, значение его личности. Если социальная судьба человека заведомо известна, если он сам вошел в ее границы, то это создает для взгляда со стороны равнодушие к человеку как таковому. «Встает купец, идет разносчик, на биржу тянется извозчик», — говорится в стихах из «Онегина» о петербургском утре. Каждый в Петербурге имеет свое социальное место, свою социальную форму и профессию, за которыми он как человек пропадает. В повести Пушкина герой — коллежский регистратор, героиня — дочь коллежского регистратора. Это не препятствует Пушкину дать своим героям, героине же в особенности, личную самостоятельность, они изображены и вместе со своей социальной судьбой и в относительной свободе от нее. Поэтому герои Пушкина небезразличны для читателя. Наличие в человеке свободы, как бы ни мала была степень ее, — неперемное условие, без чего невозможно вживание в его состояние и положение. Личная и социальная судьба человека переживаются читателем сочувственно, когда он знает, что под давлением судьбы находится живое, непокорное существо.

Пафос индивидуальных историй, метод нахождения в них и через них динамики исторической жизни — пафос и метод литературы XIX века, и в первую голову — русской, извлекающей из индивидуальных историй тот демократический смысл, который мог содержаться в них. У Пушкина — первые эмбрионы метода, с полным пониманием автора, что в его распоряжении только эмбрионы. Пушкин обдуманно краток, и это краткость потенциалов, которые потом развернутся у Тургенева, Л. Толстого, Лескова, Достоевского, Чехова, Горького. Сплетение индивидуальных историй, точно и тщательно разработанных, дает особый русский эпос в прозе. Здесь уловляется движение общественной жизни, большее, чем итоги, до сей поры подведенные ему; оно показано

в своих дробях, в своих многообещающих деталях, — уже сегодня детали эти присутствуют в индивидуальных историях, и можно ждать, что завтра определится их общественное значение. По примеру Пушкина, позднейшие русские реалисты раскрывают скобки и читают перед нами по элементам заключенное в них выражение — заключенную в них жизнь. Как Пушкин, они подвергают дезинтеграции социальные вещи, представляют нам, насколько связь элементов в них подвижна, насколько в уходящей жизни содержатся возможности новой, еще не наступившей. По примеру Пушкина они ищут и находят в человеке свободные силы, позволяющие видеть в нем инициатора, творца совсем иных, только предчувствуемых отношений. У Пушкина все это дано в предварительной идее, с краткостью, которая соразмерна ей, — последующее движение русской литературы учит нас тому, что содержали в себе эти сжатые намеки Пушкина.

Конец повести Пушкина, где рассказано о Дуне, приехавшей навестить могилу старого зрителя, многое довыясняет нам. Тут разгадываются и некоторые загадки, относящиеся к петербургской жизни Дуни. Мальчишка, свидетель ее наезда на родину, рассказывает: «Прекрасная барыня... ехала она в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, с черной моською...» Следовательно, Дуня стала-таки женой Минского. Детские свидетельства — самые чистые и верные. В этом детском рассказе современное великолепие бывшей дочери зрителя похоже на блестящий набор игрушек: карета, шесть лошадей, барчата, моська — всё игрушки, неожиданно вынутые из ящика. Вероятно, это и есть настоящая оценка достигнутого Дуней в Петербурге, вероятно, и она сама принимает эту оценку. У Пушкина рассказано о победе Дуни, и тут же победа ограничивается. Победа Дуни — внешняя, декоративная. Победа одиночки не бывает истинной победой. Возможны напоминания — о Владимире Николаевиче из «Метели», о Сильвио из «Выстрела», — как дочь зрителя хотевших вырвать для себя исключение из правила. Дуня покорила себе Минского, но покорить отдельного человека еще не значит покорить его среду. По видимости, и победа над Минским была нелегкая. В этом человеке Пушкин слишком подчеркивает типо-

вое — петербургское, гусарское; от него нельзя ожидать нетиповых поступков.¹ По видимости, он узаконил свои отношения с Дуней не без борьбы и настойчивости с ее стороны. Пушкину дороги душевные силы, которые развернула его героиня, и совсем не дорога ее ближайшая цель — завоевание Минского и Петербурга. Цель героини и содержание победы — ниже этих сил. Ее опыт тем хорош, что он учит: нужна большая жизнь, но с другими человеческими отношениями, с другой нравственностью, с другой культурой. Что такое Петербург, видно из одного эпизода — еще с покойным зрителем. Когда зритель воротился поднимать ассигнации, брошенные им на петербургский тротуар, их уже не было. «Хорошо одетый молодой человек, увидя его, подбежал к извозчику, сел поспешно и закричал: Пошел!..» В Петербурге вору одеты по-модному, ездят в каретах, Петербург держится представительством, декорациями, это город, где суть вещей никому не нужна, где повсюду обман и двойственность. Дочь зрителя вернулась в родные края с сожалениями — здесь, дома, на станции, она была когда-то верна себе, вела простую, ясную, действительную жизнь. Петербург дал ей высокое положение и от настоящих вещей оторвал, покусился на ее простую душу.

Мальчик рассказывает о Дуне на отцовской могиле: «Она легла здесь и лежала долго». Лежать на земле возле дорогой могилы — черта крестьянская, как выражались современники Пушкина — «простонародная». В Петербурге Дуня вступила в коллизию с тем народным, крестьянским, правдивым, непосредственным, что и сейчас еще не ушло из ее души, что бездеятельно в ней хранится. Петербург дал героине Пушкина развитие, но в сторону от главного, первоначального в ее душевном мире.

Намеченный в предварительной программе мотив деревенской любви у Пушкина в выработанном тексте опущен, и так, что мотиву дается замещение. Влюбленность

¹ Под фамилией Минского выводится и герой набросков к «Светским повестям». Он не повторяет Минского из «Станционного зрителя», но варьирует тот же человеческий тип. Напомним, каков Минский светской повести, — холодный, расчетливый себязлюбец, уступивший мнениям света ради собственного покоя и удобств.

писаря переходит на рассказчика, титулярного советника А. Г. Н., о чем ничего не сказано словами, но влюбленность рассказчика сквозит в его рассказе, и она-то подвигает его так ревностно собирать сведения о Дуне, о судьбе ее собственной и близких к ней. Официальные права на героиню принадлежат Минскому и Петербургу, но музыкальный ключ к ее душе и характеру — в руках доброго провинциала, маленького чиновника, не слишком возвышенного в табели о рангах над коллежским регистратором, ее отцом. Рассказчик с чужих слов знает петербургскую жизнь героини, сам же он был свидетелем только жизни ее на станции, при отце-смотрителе, — такой он ее помнит и любит. Почтовая станция, провинция, деревня — лейтмотив для героини этой повести, основа ее лирической характеристики.

Над могилой Дуня плачет и об отце и о самой себе. Фабула блудного сына у Пушкина по-своему сохраняется до самого конца, вместе с тем фабула у Пушкина чрезвычайно углубилась. Как блудный сын из притчи, так и героиня Пушкина — «безумный расточитель»,¹ с той разницей, что расточила она не червонцы, но собственную душу. Дуня, скажем мы, плачет не о том, что ушла в большую жизнь, — она плачет о лживости, о жестокости и невеличии этой мнимо большой жизни. Тема зрителя, тема «третьего лица», тоже получила в повести новое развитие. Зритель и дочь его были когда-то, на станции, великими друзьями: у них были общий дом, общий труд, общая забота, общий враг. Дуня узнала, что измена другу — измена самому себе. Пушкин избавляет тему «третьего лица» от сентиментальности и вносит в нее лирический реализм. В демократическом мире нет «третьих лиц», — лицо, называемое третьим, заключено в каждом первом. Старый зритель для героини повести — тот общий мир, в котором они существовали когда-то вместе, их общая душа, из которой черпали они оба. Этого терять нельзя было, это нужно было нести через всю жизнь. Дуню

¹ См.: Пушкин. Воспоминания в Царском Селе, 1829:

Так отрок библии, безумный расточитель,
До капли истощив раскаянья фиал...

к ее побегу из дому когда-то побуждал долг перед самой собой, и этот долг был шире, чем казалось, — он включал демократическое прошлое, а не исключал его. История Дуни приходит к концу. Развязка отличается внутренней незаконченностью, нерешенностью. Вопросы, которых коснулся Пушкин, продвинуты, развиты в качестве вопросов же, без законченных ответов. Тема повести — освобождение народной личности. История героини показывает, что существует в русской жизни освободительный порыв, что в людях, приходящих в жизнь снизу, есть внутренняя сила; что нужно этим людям, повесть тоже может наметить, если углубиться в неудачу Дуни. Как, где, когда эти люди добьются своего, — на это повесть не отвечает. Личная история своей незавершенностью как бы отсылает нас к тем, кто придет позже и будут действовать вернее. Она отсылает нас к времени, к большой истории народа, которым подобает ответить там, где личная история может только спрашивать.

Повесть Пушкина колеблется между притчей и новеллой. Блудный сын возвращается в карете — развязка, не дозволенная притчей. Карета блудного сына, шесть его лошадей как будто бы производят тот «поворот» в сюжете, ту неожиданность в развязке, которых требует поэтика новеллы. Но блеск у блудного сына — призрачный, новый блудный сын по-новому несчастен, и это — против новеллы, это опять обращает к притче. Повесть Пушкина идет по фону притчи, не теряясь в нем, она — индивидуальная история, которая сдвигает притчу, не пользуясь эффектами новеллы, и сдвигает так, что этот малый сдвиг многого стоит. Пушкин вводит в русскую литературу новые сюжеты и новые развязки. С точки зрения индивидуальных историй как таковых развязки эти очень тихие и скромные, результаты сюжетного развития очень бедные. В классической новелле все лежит в границах индивидуальной истории и ничто не ведет вовне. Есть индивидуум, есть его решение собственной проблемы, есть его победа, полная, окончательная, от которой полностью вкушает он сам. У Пушкина снимается критерий личного успеха или неуспеха, нет апофеоза героини, самый успех ее — проблема; все у Пушкина передается в другие руки — в руки общества и его истории. Нет личной победы, зато происходит

внутреннее накопление, готовящее победу всех. Пусть сам индивидуум возьмет мало от своих достижений, пусть он направлен неверно, — общественная история возьмет от них больше и изменит их направленность: И в скромности развязок и в незаконченности их — тот же повествовательный стиль Пушкина, передвигающий смысловой вес с отдельной индивидуальности как таковой на историю и народ в истории.

В заключение — о некоторых деталях повести «Станционный смотритель». Ее внутренняя тема — разность социальных судеб, и она представлена одним мотивом, который у Пушкина многообразно варьируется. В повесть вводится неожиданный для несколько романтического ее сюжета мотив рублей и пятачков — это подержка пушкинскому скепсису в отношении романтизма. Минский платит двадцать пять рублей за визит немецкому-лекару, пять десятирублевых бумажек сунул Минский за обшлаг смотрителю, когда тот явился к нему с обличениями в Демутовом трактире в Петербурге, семь рублей издержал титулярный советник А. Г. Н. на поездку к смотрителевой могиле, пятак дала «прекрасная барыня» мальчику Ваньке, пятак перепал ему и от титулярного советника, который выпрашивал его. Рубли и пятачки в этой повести — всеобщая необходимость, обрамление жизни всех и каждого. Пятачки и рубли — барьеры, между которыми и движутся люди, но цифры, названные в повести, чрезвычайно индивидуальны. Та же цифра имеет разное значение и разную стоимость, в зависимости от того, чьи траты и расходы отмечены, каких людей и для чего эти цифры связывают друг с другом. Большие цифры Минского — это и его богатство, это и оплата сомнительных поступков, на которые его толкают богатство и положение. Минский щедр, потому что постоянно он должен задаривать и задабривать людей, из которых одни — соучастники его неблагоприятных деяний, другие — жертвы их. Он дает взятку лекару за его фальшивый диагноз, он пытается откупиться от своей вины перед отцом, у которого похитил дочь. Минский расточителен относительно Дуни, так как Дуня — прихоть Минского, а прихоть должна оплачиваться дорого. Болезненный эпизод с Самсоном Выриным, когда он все-таки не может расстаться с грязными деньгами, врученными ему Минским,

не однажды останавливал внимание комментаторов. Вероятно, лучше всего комментировать по Тургеневу: «Не пропадать же щам. Ведь они посоленые». Чем ниже по социальной лестнице, тем дороже деньги и тем человечнее их значение. Рассказчик платит немалые для него семь рублей с благородной, бескорыстной целью, ради интересов дружбы и любви. Пятачки, полученные мальчишкой, — веселые пятачки и самые богатые, на взгляд мальчишки они могут все купить. Цифры в «Смотрителе» — разнохарактерные, в каждом социальном слое их характер меняется, подобно тому как переменчивым становится лицо у вещей быта, сообразно их социальному контексту, в повести «Метель». Дуня, героиня Пушкина, переменяла одну социальную судьбу на другую и тем самым не вышла из закона, господствующего над обществом, а только по-своему исполнила его. И вот этот закон, источник душевной неустроенности героини, мнимости счастья, завоеванного ею, скептическим блеском играет в малых и малейших подробностях повести.

«Барышня-крестьянка» — естественный эпилог к «Повестям Белкина». Здесь тот же мотив, преобладающий в «Повестях»: борьбы с неравенством, с социальной судьбой, — с тем отличием, что впервые он разрешен счастливо, без оговорок. Возник роман молодого барина с крестьянкой, роман достиг порога драмы, так как герой помышлял о женитьбе своей на Акулине и предстоял разрыв с отцом, с обществом. Вдруг ничего этого не понадобилось, так как Акулина оказалась переодетой Лизаветой Григорьевной, дочерью другого помещика, Муромского, и отцы влюбленных без их ведома уже сговорились о свадьбе. Развязка освещена авторской улыбкой: драма кончилась хорошо, потому что драма никогда не начиналась. Наконец-то один русский сюжет уложился в правильную западную новеллу, однако же причина в том, что предпосылки для новеллы отсутствовали. Неравенство было маскарадом, поэтому героям было дано победить неравенство, настоять на своем, устроить жизнь по личному своему хотению. Герои вообразили, что нарушают традицию, на деле же они выполнили, что традиция велит. Алексей и Лиза *играли*

в трудную жизнь, в борьбу с препятствиями, и поэтому борьба окончилась так счастливо для них обоих.

В повести только померещилось присутствие страдающего «третьего лица» — этим лицом могла явиться Акулина. Когда же Лиза Муромская сбросила сарафан и лапти Акулины, «третье лицо» исчезло. Лиза вернулась к роли первого лица, ей положенной.

В повести есть эпизоды, по которым видно, как мало сообразны были русской жизни эксцентрика и романтизм. Эти эпизоды даны мимоходом, они ютятся где-то на задних планах или даже в уголках картины, но в отношении главного сюжета они весьма не безразличны, исподтишка они выполняют сатирическую и предательскую роль.

У Алексея была таинственная женщина в Москве, в память о которой носил он черное кольцо с изображением мертвой головы. Письма свои Алексей надписывал так: «Акулине Петровне Курочкиной, в Москву, напротив Алексеевского монастыря, в доме медника Савельева, а вас покорнейше прошу передать письмо сие А. Н. Р.». Чтобы достигнуть до таинственной А. Н. Р., романтический амур, отправленный по почте, должен был пробиваться через толщу быта — через медника Савельева, через Акулину Петровну, носящую к тому же фамилию Курочкиной: имя, отчество и фамилия адресата — это быт, помноженный на быт и еще раз на быт. Русский быт оспаривает русскую романтику и дразнит ее.¹ В другом эпизоде горничная Настя рассказывает Лизе, как праздновала именины повара жена: были колбинские, захарьевские, приказчица с дочерьми, хлупинские, к обеду подали бланманже синее, красное, полосатое, приказчицу посадили на первое место, самое Настю возле нее. Это чуть ли не копия с светского отчета, где рассказано, какие подавались блюда на званом обеде, какие были в меню редкости и изыски, кто был зван, кто не был зван, кого поместили возле австрийского посланника или возле португальского. Сам князь П. А. Вяземский писал жене такие отчеты. У Гоголя в «Лакейской» коротенькая тема Лизиной Насти развилась в большой комедийный сюжет: лакеи

¹ См. выше о «Перстне» Баратынского, где русские фамилии разрушают романтизм. См. выше о мотивах быта в «Метели».

готовят бал с мороженым, иллюминацией и танцами. Алексей Берестов спускается вниз по социальной лестнице к той, кого он называл Акулиной. Тем временем другие в этой повести тянутся вверх, сколько это для них возможно. Социальная лестница — сила, авторитет, невзирая на то, что может иной раз придумать для себя Алексей Берестов.

Как хорошо заметили современники фиктивность белкинских фабул, видно у имитаторов. «Роман в двух письмах» Ореста Сомова (1832),¹ и без того многократно откликающийся Пушкину, в последней, завершающей перипетии вторит «Метели», а более всего — «Барышне-крестьянке». Герой обвенчался со своей Надеждой в сельской церкви тайком, хотя родители были согласны и дело шло к обыкновенной свадьбе. У романтического поведения мотивы, лишённые всякой серьёзности: герой всего лишь хочет избежать бремени публичной церемонии, он — сноб, он — привередник. Из церкви тайнобрачные являются прямо в дом Надежных родителей, полный гостей, собравшихся на именины невесты. Новые муж и жена объясняются перед всеми, праздник именин без промедлений превращается в свадебный пир. Как в «Барышне-крестьянке», здесь та же усмешка, рискованный замысел героя возник под гарантию счастливого конца.

В «Барышне-крестьянке», заключающей «Повести Белкина», явственнее, чем где-либо, подчеркнута мнимость романтического сюжета (в истории Бурмина и Марьи Гавриловны мнимость эта — маскированная).

Особые темы повестей-предшественниц тоже ключевым образом снова появляются в «Барышне-крестьянке». Мнимая крестьянская любовь Алексея Берестова восходит к темам моральной эксплуатации, как раскрываются они в той же «Метели». Барская любовь эксплуатирует любовь демократическую. Нужен был крестьянский грим Лизы, чтобы Алексей, деланный байронист, очутился перед Лизой безо всякого грима. Лизу можно было прельщать байронизмом, разочарованностью, усталостью души, Акулина же — не охотница до байронизма, перед ней незачем бояться подлинных

¹ См. «Русские повести 20—30-х годов», под ред. Б. С. Мейлаха, т. I. М. — Л., Гослитиздат, 1950, стр. 497—519.

своих чувств, их-то она и оценит. Алексей и Лиза встретились бы как одна маска с другой маской, Алексей и Акулина встречаются лицом к лицу.¹ Крестьянский роман со встречами в лесу для Алексея и Лизы — «воспитание чувств» в духе непосредственности, чистоты их. В Лизе неизвестно, кто из них настоящая — Лиза в качестве Лизы, либо она же в качестве Акулины, с лукошком и в лаптях; неизвестно, где здесь подлинник, где снимок. У Алексея Берестова до Акулины все фальшивое, даже собака по имени Сбогар (в повести Ореста Сомова при герое собака с другим фальшивым именем — Мельмот). Светская барышня надевает сарафан и лапти и становится существом натуральным, горничная Настенька по-своему возвысилась до светской жизни и потеряла свою натуральность — в картинах именин повариха Настенька выглядит куклой, претендующей называться человеком. На взгляд извне, крестьянский роман Лизы и Алексея — это игра, представление, ложь. На тот же взгляд извне, когда они оба снова господские дети, это и есть возвращение к действительности. Изнутри можно все понимать иначе: во «лжи» Алексея, в игре крестьянствующей Лизы — Акулины больше правды, чем в условностях господской жизни, выданных здесь за последнюю правду для них обоих.

Героиня заключительной повести поочередно бывает то барышней, то крестьянкой, то сословным существом, то естественно-человеческим. Мотивы сословные, имущественные — с одной стороны, непосредственно-человеческие — с другой, проходят через все повести, предваряющие эту последнюю, заключительную. Там они даны слитно, в заключительной они разделились, прежде чем слиться окончательно, прежде чем Лиза Муромская прекратит свою игру в двух ролях отдельно и, не являясь больше перед нами ни барышней, ни крестьянкой, объединит в своем лице и ту и эту. Разделение ролей и мотивов обостряет каждую роль, каждый мотив

¹ См.: В. В. Виноградов. *Стиль Пушкина*. М., Гослитиздат, 1941, стр. 360; о «Барышне-крестьянке»: «Раздвоению образа героини соответствует двойственность ликов героя». См. также замечания А. С. Долинина (Искоз). А. С. Пушкин. *Собрание сочинений*, под ред. С. А. Венгерова, т. IV. СПб., Брокгауз — Ефрон, 1907—1915, стр. 198.

и хорошо показывает, что они значат, как нужно оценивать их.

Заключительной повести подобает с большей отчетливостью разрабатывать общие темы и мотивы, чем то сделано в повестях-предшественницах. Настоящие отношения у Алексея Берестова завязываются, когда Лиза для него крестьянка. Официальным образом они завершаются, когда Лиза снова барышня. В этом двойная ирония. Больше — личные отношения людей — должно оказаться меньшим — отношениями по сословию и имуществу, чтобы получены были для него санкции. С другой же стороны, эти санкции чего-то стоят для героев только потому, что соединило их большее — простая индивидуальная любовь, отношение одной естественной личности к другой. Пушкин в этой повести-эпilogе посмеивается над романтикой личных чувств откровеннее, чем где-либо. Однако же личные чувства, свободные, непосредственные отношения людей здесь представлены, быть может, с самой убедительной наглядностью, как лучший и вернейший двигатель жизни. Это — сила, не признанная силой. Сейчас она вынуждена проявлять себя украдкой, как эксцентрика, как романтика, пробиваться — и без успеха — сквозь враждебный ей жизненный строй. Власть и закон, она слывет беззаконием; классика и реализм, она существует на правах дилетантской и мечтательной романтики. Следовательно, будущность ее — освободиться от эксцентрики и романтики, сдать и то и другое в исторический архив и стать законнейшим законом, навсегда записанным в сводах человеческого общества.

То одни, то другие из современников Пушкина тяготеют к национальному эпосу в прозе. Замыслы их оставались на полдороге, и сравнение с ними позволяет нам лучше понимать своеобразие и смелость «Повестей Белкина».

Вяземский рассказывает в «Старой записной книжке»: «Мне часто приходит на ум написать свою Россиаду, не героическую, не в подрыв херасковской, не «попранну власть татар и гордость низложенну», боже упаси, а Россиаду домашнюю, обиходную, сборник, энциклопедический словарь всех возможных *руссизмов*,

не только словесных, но умственных и нравных, то есть относящихся к нравам, одним словом, собрать по возможности все, что удобно производит исключительно русская почва, как она была приготовлена и разработана временем, историей, обычаями, поверьями и нравами исключительно русскими». ¹ Поучительно, что Вяземский представлял себе «новую Россиаду» — новый эпос, не официальный, не государственный, — только через расширение темы. Однако само по себе включение «простой Руси» в литературную картину еще ничего по принципу не меняло. «Простая Русь» — с ее «русицизмами», домашняя, обиходная — осталась бы тогда продолжением казенного ложного эпоса: к нему прибавились бы новые отделы, нечто похожее на официальные обзоры дальних окраин государства, на сведения о полезных ископаемых. Вяземский тянул не к народности, но к этнографии, которая могла быть и бывала официальной отраслью познания.

Иное у Пушкина — простая Русь в «Повестях Белкина» не дополняет империю, это новая, особая стихия, взятая из недр империи и обращенная против нее. Сравнительно с планом Вяземского ясно, что дает эпос и без чего не бывает эпоса. Настоящий эпос требует свободного человека или же человека, задача которого в добывании свободы, и этот человек нужен эпосу представленный массово, обыкновенный в своей необыкновенности. Никогда в истории человечества не было рабского эпоса и не было эпоса подавления, всегда это был лже-эпос. «Повести Белкина» — эпос взаправду, потому что в них появляется впервые описанная сплошная массовая Россия, вступившая в борьбу за воздух свободы — свободы всегда, везде, для самого малого из людей.

Талантливые повести Погодина, близкие по времени к «Повестям Белкина», — опять-таки особый опыт изобразить «всю Россию» в трех книжках. ²

Есть у Погодина повести о людях возмечтавших и возмутившихся («Черная немочь», «Нищий»), но среди остальных они не звучат существенно. Над Погодиным тяготят официальные представления. Россия для него

¹ П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. VIII. СПб., изд. гр. Шереметева, 1883, стр. 340—341.

² Михаил Погодин. Повести, ч. I—III. М., 1832.

все же остается суммой сословий, званий, промыслов, каждому из которых предоставлено пребывать в своих пределах. Выход из назначенных пределов — повод для комедии, фарса: мещане из уезда гонятся в Нижнем на ярмарке за женихом-офицером для перезрелых дочерей (фарсовая повесть «Невеста на ярмарке»). Любопытна тенденция Погодина к стилю «бидермейер». В русской поэзии примеры «бидермейера» наблюдаются у Жуковского, у Дельвига;¹ подобно «бидермейеру» на Западе, он у нас идет из двух источников: из классического — у Дельвига, из романтического — у Жуковского. Некоторые повести Погодина — едва ли не первый опыт «бидермейера» в русской прозе. «Бидермейер» искал скромной идиллии, закругленности человеческой судьбы, счастья по средствам. Это был стиль Реставрации, приспособления к ней. Люди Погодина ищут удобного и скромного устройства для самих себя и для своей семьи («Русая коса», «Сокольницкий сад»). Как это и положено по программе «бидермейера», они охотники до скромной, опрятной эстетики, приятного добавления к их делам, к их занятости. «Сокольницкий сад»: молодой ученый находит невесту по сердцу, девушку «с синей сеточкой на голове, в белом переднике, с лейкою в руке».² Она садовник-любитель, певица, рисовальщица, сама себе шьет платья и даже вяжет чулки. Имя невесты — Луиза Винтер — выдает немецкое происхождение и литературного стиля и идеала. Повести в стиле «бидермейер» окружены у Погодина рассказами об огромной, истерзанной, темной России крепостных мужиков, купцов, приказчиков, воров, преступников и пьяниц, что позволяет со стороны видеть, как мало в России оснований для стиля «бидермейер». Погодин очень далек от пушкинского сознания взаимной ответственности всех и каждого. Есть у Погодина стремление примирить друг с другом картины счастья и несчастья — через религиозность в духе Жуковского, что опять-таки лежит в стиле «бидермейер» (повесть Погодина «Счастье в несчастье»). Погодину присущ демократизм внимания,

¹ По тематике и общему освещению к «бидермейеру» относится и устный рассказ Дельвига 1830 г., о котором см. на стр. 324—326.

² Михаил Погодин. Повести, ч. I. М., 1832, стр. 86.

и у Погодина отсутствует демократизм мысли. Он выслушает и батрака и старика нищего на дороге и ни с чем большим и важным не свяжет их рассказы. Весьма замечателен цикл «Психологические явления», где гнездятся будущие сюжеты Некрасова, Лескова и даже Достоевского; все же у Погодина цикл этот не больше чем собрание рассказов о странностях народного мира — о странностях; и только. «Психологические явления», как о них пишет Погодин, — экзотика народной души, рассказы об эксцессах, разыгравшихся в народной среде, к выводам не обязывающие.

Пушкин, по всей очевидности, относился сочувственно к прозе Погодина. В первых числах апреля 1831 года Пушкин читал Погодину в Москве свои повести¹ и сделал его, таким образом, одним из первых судей прозы, привезенной из Болдина. Это не снимает, конечно, великих различий между направлениями Погодина и Пушкина. «Бидермейеру» погодинскому Пушкин мало доверял. Этот стиль, очень явственный к 20—30-м годам в Европе, овладевший модами, утварью, мебелью, изобразительным искусством, литературой, конечно не мог ускользнуть от Пушкина.

В «Повестях Белкина» постоянно встречаются куски «бидермейера» и его уюта. Отчасти — это описание усадьбы графа Б. в «Выстреле» — с той оговоркой, что быт графа Б. чересчур аристократичен: это роскошь, по-деревенски обузданная, и все же роскошь. В «Метели», в «Барышне-крестьянке» настроения усадебного «бидермейера» воссоздаются с иронией, хотя и не жестокой. Мещанский «бидермейер» Адриана Прохорова в «Гробовщике» описан злее; некоторой экскурсией в ту же область являются описания немецкого быта на лубочных картинках с историей блудного сына в «Смотрителе». В отрывке 1830 года «Участь моя решена, я женюсь...» — перед нами маленькая сюита в «бидермейеровом» вкусе: «Утром встаю, когда хочу, вздумая гулять — мне седлают умную, смирную Женни, еду переулками, смотрю в окна низеньких домиков; здесь сидит семейство за самоваром, там слуга метет комнаты,

¹ См.: «Пушкин и его современники», вып. XXIII—XXIV, 1916, стр. 112.

далее девочка учится на фортепьяно, подле нее ремесленник-музыкант. Она поворачивает ко мне рассеянное лицо — учитель ее бранит — я шагом еду мимо».¹ Картинки «бидермейера» мелькают, рассматриваются с высоты седла человеком великосветским. Пушкин не снял этого пренебрежительного оттенка, и «бидермейер» достигнут здесь со своей невыгодной стороны — видна узорность быта, видно, в каком плену быт держит людей.

Художники «бидермейера» направляли свои усилия на лучшее устройство обыденной жизни имущих, на прославление ее. У Пушкина другая озабоченность — он размышляет о повседнежности, ласковой для всех, более человеческой и свободной, чем бюргерский уют, без нищеты и уныния вокруг, по поводу которых «бидермейер» ничуть не беспокоился.

Пример Погодина показывал, что противоположности социального быта могут уживаться и даже существовать одна за счет другой. Погодин рассказывает парадоксальную и страшную историю о том, как повесился молодой извозчик, узнав, что мог украсть и не украл. Рядом Погодин рассказывает о «немецком счастье» молодого московского ученого, у которого хороший дом, хорошая жена. Картина русской жизни полна, никто не может упрекнуть автора, что он делает пропуски. У Погодина между одной областью жизни и другой — непроходимые границы, что и позволяет ему каждый раз быть точным, оставаясь неточным в целом. История извозчика у Погодина остается проблемой извозчичьего двора, не далее того и не более того. Повести Погодина носят отпечаток локального стиля. Пушкин разрушает локальный стиль в «Выстреле», в «Станционном смотрителе» — всюду. Он создает иллюзию «местного» стиля, самостоятельности местных интересов, чтобы тут же рассеять ее. Множество будто бы «местных» историй имеет общий центр и общий смысл — следовательно, не были они и не могут быть всего лишь «местными». У Пушкина нет изоляции «мест», сословий, званий, положений, нет России офицерской отдельно

¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VIII/1, М. — Л., изд. АН СССР, 1948, стр. 406—407. Мотив «чтения жизни через окна» — ср. рассказ Дельвига. Здесь сходство с Дельвигом и по тематике и по социальному тону ее.

и России зрителей отдельно, — у Пушкина есть одна Россия, и поэтому волнения, конфликты, независимо от особой среды, где они разыгрались, по характеру своему обезличительны.

Общая всем Россия — это дает Пушкину объем и меру, он пишет обо всем и обо всех, он измеряет значение и ценность каждого в отдельности, имея в виду жизнь нации и народа в целом. Не то лишь важно, что Пушкин вывел обыкновенных, массовых людей — зрителя или дочь зрителя. Не менее важно, что обыкновенный человек с его обыкновенным стремлением к воле и к счастью становится у Пушкина внутренним всеобщим мерилом. Необыкновенный Сильвио хорош, когда в нем открывается нечто массовое, всеобщее, когда становится известным, что общая мера заключается и в нем, — с тех пор и все особое, необыкновенное в этом человеке становится ценным для нас. На людях, на событиях у Пушкина поставлены верные, взвешенные акценты. Есть общее дело — свобода всех, и каждый имеет свою долю ценности в общем деле. Люди соразмерены с общим делом и соразмерены друг с другом. Так, в «Повестях Белкина» рождаются особый порядок и особая внутренняя стройность. Мир этих повестей проникнут особой гармонией, не броской, не назойливой, но действительной. Этика этих повестей является также и их эстетикой.

В статье 1825 года у Пушкина сказано: «Любить размеренность, соответственность свойственно уму человеческому» («О поэзии классической и романтической»).¹ В свой народно-прозаический период Пушкин по-прежнему предан этим принципам классичности. У Пушкина нет надобности «размеренность и соответственность» непременно подчеркивать извне — приемами стиховой композиции, ритмом, строфи́кой, соотношениями стрóf, словесной симметрией. В «Повестях Белкина» он размещает материалы самой живой жизни и строит из них, являя нам меру и соответствие, внутренне присущие этим материалам. Классицизм принял как образец искусство античной Греции — искусство древней общины, древнего полиса, исходившее из народной

¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. XI. М. — Л., изд. АН СССР, 1949, стр. 37.

жизни, внутренне организованной, свободной в своем порядке. Классицизм все это заменил упорядоченностью формальной, наложенной извне и принудительной извне. Зрелый Пушкин возвращает классицизм к его народному первообразцу.

Лев Толстой писал о «Повестях Белкина»: «Изучение это чем важно? Область поэзии бесконечна как жизнь; но все предметы поэзии распределены по известной иерархии, и смешение низших с высшими или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства... Чтение даровитых, но не гармонических писателей (то же музыка, живопись) раздражает и как будто поощряет к работе, но это ошибочно, а чтение Гомера, Пушкина сжимает область и если возбуждает к работе, то безошибочно» (письмо к Голохвастову, март 1874 года).¹ Замечательно, что по поводу «Повестей Белкина» — как иногда решались их называть «повестушек», «анекдотов» — Толстой вспомнил Гомера, эпос.

Недаром лучшие и вернейшие слова о «Повестях Белкина» сказал Л. Толстой. В «Повестях» предсказана классическая русская проза и предсказано то ее свойство, которое сильнее, чем кем-либо, разработано Л. Толстым. Пушкин дал в «Повестях» программу углубления в детали жизни, он загадывает нам, что было с Сильвио в те долгие годы, когда он готовил месть, переставая верить в нее, что было с Марьей Гавриловой после венчания в Жадрине и до встречи с Бурминым, что испытано и узно Дуней в Петербурге. Чем были заполнены эти промежутки, Пушкин нам не рассказал, но Пушкин научил нас пониманию, что на эти промежутки приходится главное в содержании повестей. Сила «маленьких вещей» воочию показана в некоторых эпизодах, и нам дано судить, как велика она в тех случаях, когда о ней не говорится прямо. Разочаровывающий опыт поздних буржуазных революций учил Пушкина и его современников, что историческая жизнь складывается из необозримого множества

¹ См.: «Русские писатели XIX в. о Пушкине», под ред. А. С. Долинина. Л., Гослитиздат, 1938, стр. 381.

Величин, где невидное, незаметное может оказаться решающим. Вяземский записывал: «После июльской революции 30 года Пушкин говорил мне: странный народ. Сегодня у них революция, а завтра столоначальники уже на местах и административная махина в полном ходу». ¹ Механизм — «машина» — общественных и бытовых отношений, косность, традиционность их, уловляющие человека, приняты Пушкиным во внимание — без этого нельзя доведаться, какими силами побеждает новое и как оно может побеждать, как оно может захватывать жизнь вглубь, а не только с её поверхности. Пушкин указывает русским писателям, в чем их особо трудная задача. Она — в необходимости передать «самодвижение» жизни, внутренний рост её изо дня в день, обставленный бесконечным множеством мелочей и препятствий, среди которых значащие едва отделимы от незначащих. Программа Пушкина выполнена Л. Толстым, а также Гончаровым, Тургеневым и Чеховым, мастерами «количественного анализа» явлений жизни, исследования ее величин — больших, малых и малейших.

Запад многое взял от русского, толстовского анализа бесконечно малых и в более позднее время довел этот анализ до болезненных форм, так как ускользнуло главное из бывшего в русской прозе. В русской прозе анализ существовал для того, чтобы уследить за накоплением в самой русской жизни новых качеств, новых сил, хотений и потребностей. Так русскую прозу направил Пушкин, у Пушкина повседневный труд освобождения человека, его души и личности являлся поэзией русской прозы. В буржуазной литературе Запада времени ее упадка пушкинская, толстовская, чеховская поэзия освобождения исчезла, без нее анализ стал сух и мало оправдан.

Особый вопрос — об Иване Петровиче Белкине, мнимом авторе «Повестей», и о других рассказчиках, которые будто бы сообщали Ивану Петровичу свои рассказы. Пушкин ведет свои повести свободно, от себя, вовсе не гримируясь ни под Белкина, ни под других повествователей, упомянутых им. Разумеется, простодуш-

¹ П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. VIII. СПб.. изд. гр. Шереметева, 1883, стр. 340—341.

ному Ивану Петровичу не под силу было бы сочинить ни одну из повестей, подписанных его именем. Пушкин в повестях дает простор всей своей искушенности, ни по уму, ни по вкусу, ни по мастерству повести Пушкина не идут на какие-либо уступки Ивану Петровичу Белкину, приставленному к ним в качестве автора. Но есть в повестях, тем не менее, и нечто белкинское. В повестях описан простой мир, с которым Белкин, подполковник И. Л. П., титулярный советник А. Г. Н., приказчик Б. В. состоят в глубоком родстве. Они его знают как самих себя, простая Русь — это они сами. Для Пушкина без эмоционального, первичного, наивного знания России никакая литература невозможна, это — начало литературы, это — завязь, из которой она распускается. Тем не менее оставаться при одном знании-чувстве Пушкин не намерен. Повести его — это знание-мысль, ум автора в этих повестях поставлен высоко, и кругозор ума велик. У Пушкина чувство питает мысль, однако же чувство не заменяет ее. Пушкин в повестях подчеркивает перед нами, что в качестве автора он принял в себя Ивана Петровича Белкина и белкинскую его стихию, но так Пушкин-автор только начинается — нам дано увидеть и все превосходство Пушкина над Белкиным. Они равны, и они же неравны друг другу.

По своему значению в «Повестях» и сам Иван Петрович и его доверенные лица — прочие рассказчики — не столько авторы, сколько читатели, близкие чувством к тому, о чем они читают, и еще далекие от того, чтобы охватить его сознанием. Пушкин не только создает демократическую литературу, он создает еще и демократического читателя, преподносит ему невидимо в собственной книге уроки воспитания художественного, философского, социального. Все рассказчики — простые люди; одна девица К. И. Т., по видимости, обладает светскими претензиями, и тонкий знаток сурьмы и белил, употребляемых мисс Жаксон, она подозрительна в качестве личности демократической. Свою простую Русь рассказчики (читатели) могут понять и призваны понять, хотя понимание у них покамест только первоначальное. Пушкин в своих повестях отмечает каждый раз, до какой черты может продвинуться сознание рассказчиков — точнее, наивных читателей, — впервые рассказавших — точнее, услышавших — эти истории. Вот

причина, почему Пушкин не отвергает с порога «локальный стиль»: он сам как автор давно превзошел этот стиль, и все же следы «локального стиля» в его повестях оставлены для читателя, который, наступая на эти следы, овладевает повестями. «Локальный стиль» вводит читателя в повести, предоставляет читателю первый доступ к ним. Дорога, которой прошел или мог пройти сам Пушкин, сохраняется в стиле повестей: вот ее наивное начало, вот ее первые повороты — прочь от наивности. Авторский путь сохраняется; читатель может повторить его и сравниться с автором. Вместе с тем даны условия для близости читателя к автору — автор начал тем же, что и читатель, и потому ушел вперед; для читателя автор — и товарищ и вожатый.

Снова напомним, «Метель» можно понимать как «локальную» усадебную повесть, «Гробовщика» — как «локальную» цеховую, «Смотрителя» — как «локальную» чиновничью, с коллежским регистратором в качестве героя и с титулярным советником в качестве повествователя, «Барышню-крестьянку» — опять-таки как «локальную» повесть с усадебной темой. К каждой повести приставлен рассказчик, который прежде всего именно знаток тех или иных «локальных» материй: военный рассказывает военное, приказчик — о делах в московском цеху. Пушкин увлекает своих читателей дальше; легкая ирония, с которой разрабатывается каждый раз «локальный стиль», указывает, что не следует доверяться ему и думать, будто им закрывается горизонт рассказанного. Понимание читателя первоначально укладывается в эти границы «локального стиля», держится за них; однако их нужно перейти. Истории всех бунтовщиков и мятежников переданы в «Повестях Белкина» как молодечество, как романтическая прихоть, сами герои отчасти выводятся как занимательные оригиналы. Все это — опять-таки ступени «белкинского» понимания вещей. Иван Петрович — по умыслу романтик и по нечаянности только реалист. От себя Пушкин вводит в повести все, что нужно для понимания более зрелого; бунт героев повестей — бунт необходимый, за ними закон и право. Романтические формы бунта — причина его неудач, слабость его, а не сила; что же касается самого Ивана Петровича и его друзей-рас-

сказчиков, то они этому бунту и его настоящим мотивам вовсе не сторонние люди, они не литературные созерцатели, как это им кажется, — нет, на деле это их собственный бунт, и отсюда их стихийное сочувствие к нему. Повести Пушкина написаны как бы с маленькими зарубками, отчеркивающими путь читателя через текст, вовнутрь текста. Локальный стиль, романтический анекдот — это все зарубки и еще зарубки, по которым можно узнать, до чего дошел и где остановился наивный читатель. Автор — впереди, читатель следует за ним, и когда читатель наконец поравняется с автором, он увидит, что вместе с автором он находится внутри реального эпоса народной России, что оба они достаточно углубились в этот новый эпос. У демократического читателя есть чувство этого эпоса, Пушкин его развивает до мысли. «То, мой батюшка, он еще сымзала к историям охотник», — сказано в фонвизинском эпиграфе, который Пушкин избрал для «Повестей». Иван Петрович Белкин — новейший Митрофан, охотник до историй в новейшем вкусе — романтическом. Пушкин способствует Белкину и друзьям Белкина достигнуть понимания, насколько изложенное в повестях есть не «истории», но история России, не сочинительство и измышление, но реализм в народном духе.

Леонардо да Винчи врисовал в картину «Поклонение волхвов» зрителя, философски созерцающего происходящее, в картину «Мадонна в скалах» — ангела, указующего перстом на действующих лиц. Живопись Леонардо, обладавшая и перспективой и смысловой глубиной, была требовательна к зрителям. Врисованные зрители приглашали зрителей, стоящих перед картиной, вглядываться в нее глубже и глубже, доходить до ее смысла, не сразу видного глазу, — до смысла, на скрытое присутствие которого указывала живописная перспектива. Что Леонардо проделывает торжественно, то Пушкин — шутивно. Он тоже вписывает в текст своих повестей зрителей — читателей — и тоже приглашает их шаг за шагом продвигаться в глубь того, что в «Повестях» представлено перед ними, — продвигаться из плана в план, из сферы в сферу, покамест существо изображенного, рассказанного не станет им доступно. Залог того, что движение читателя будет успешным, — в природе самого читателя. Существо «Повестей Белкина» —

пробуждение народной России, а воображаемый Пушкиным демократический читатель всеми интересами своей души не может не быть предан этому делу и этому замыслу, хотя и неясному для него вначале. У Пушкина внутреннему росту народной России сопутствует и внутренний рост читателя; развитие читательской «простой души» — «белкинской» — составляет особую художественную тему повестей. В этих повестях развитие русского сознания следует за развитием русского быта, догоняет его. В сложении повестей участвуют три силы: мир — в его объективном содержании, автор, читатель. Автор — сродни простодушному читателю, автор опередил его и поэтому берет на себя управление им. Познание объективного мира — общая цель для автора и для читателя, который держится дорог, проложенных автором, и преодолевает автором уже преодоленное.

1960