

VII

СТИЛЬ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПРОЗЫ ПУШКИНА

§ 1. В русском литературном языке с конца XVII — начала XVIII века резко отделились две общих стилистических категории — стиха и прозы. Борьба с эстетическими вкусами, сложившимися на почве церковно-книжной культуры речи, острее всего обнаружилась в сфере стихотворного языка, и круг русской «светской» поэзии до самого конца XVIII века почти совпадал с границами стихотворного искусства. В области прозы нормы литературного выражения были зыбки. Язык прозы обнаруживал свою зависимость от официально-канцелярской стилистики и церковной риторики или же сбивался на перевод с немецкого и французского языков.

Расцвет стиховой культуры в русском литературном языке начала XIX века содействовал быстрому развитию лишь некоторых повествовательных стилей ритмической или «поэтической» прозы. Вообще же проза в гораздо большей степени, чем стих, отражала отсутствие стройной, выработанной и стилистически дифференцированной системы национально-русского общелитературного выражения. Неорганизованность прозаических стилей не могла не отражаться и на состоянии живой разговорной речи образованных слоев общества. Ведь стили литературной прозы, питаясь «устным» творчеством общества, в то же время сами влияли на бытовую речь читателей, определяли нормы и содержание разговорного языка интеллигенции.

Карамзинская реформа прозаических стилей была основана одновременно и на принципе сближения языка литературы с живой разговорной речью дворянской интеллигенции и на принципе классового ограничения национально-речевой стихии в составе русского литературного языка нормами и вкусами светского салона. Литературная проза лишалась прочных народно-

демократических основ, замыкаясь в узкие пределы манерного салонно-буржуазного лингвистического вкуса. Однако сама салонная русская речь была очень бедна понятиями и однообразна. В салонах господствовал французский язык.

В двадцатых годах XIX века Баратынский писал Вяземскому по поводу трудности передать в русском переводе все оттенки романа Б. Констана «Адольф»: «Чувствую, как трудно перевести светского Адольфа на язык, которым не говорят в свете, но надобно вспомнить, что им будут когда-нибудь говорить и что выражения, которые нам теперь кажутся изысканными, рано или поздно будут обыкновенными. Мне кажется, что не должно пугаться неупотребительных выражений. Со временем они будут приняты и войдут в ежедневный язык. Вспомним, что те из них, которые говорят по-русски, говорят языком Пушкина, Жуковского и вашим, языком поэтов, из чего следует, что не публика нас учит, а нам учить публику»¹.

Между тем, только через прозу, только создав высокую культуру прозы, русский язык мог вступить, как равноправный, в семью европейских языков. Пушкин так писал об этом в 1825 году: «Приводя в пример судьбу сего (французского) прозаического языка, г. Лемонте утверждает, что и наш язык не столько от своих поэтов, сколько от прозаиков должен ожидать европейской ссвсей *общежителъности*. Русский переводчик оскорбился сим выражением; но если в подлиннике сказано *civilisation eигорéenne*, то сочинитель чуть ли не прав» («О предисловии г-на Лемонте»).

Понятны, поэтому, усилия и стремления представителей передовой интеллигенции начала XIX века «образовать» прозу. Пушкин настойчиво убеждает кн. Вяземского работать над созданием русского «метафизического языка»². О том же писал Вяземскому М. Ф. Орлов (от девятого сентября 1821 года): «Займись прозою, вот чего недостает у нас. Стихов уже довольно, особливо что называется у французов «*Poésies légères*». Пора предпринять образование словесности нашэй в большом виде, в философическом смысле, строгими сочинениями или полезными переводами»³. А. А. Бестужев в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России» констатировал «безлюдье» в «степи русской прозы»: «У нас такое множество стихотворцев (не говорю поэтов) и почти вовсе нет прозаиков; и как первых можно укорить бледностью мыслей, так последних погрешностями противу языка. К сему присоединилась еще односторонность, происшедшая от употребления одного французского и переводов с сего языка. Обладая неразработанными сокровищами слова.

¹ «Старина и новизна», кн. 5, стр. 50.

² «Письма», I, стр. 35.

³ Цитирую по книге Б. Мейлаха «Пушкин и русский романтизм», 1937, стр. 79.

мы, подобно первобытным американцам, меняем золото оного на безделки»¹.

Все передовые литераторы первой трети XIX века жалуются на отсутствие культуры прозы, на необработанность прозаической речи, на расплывчатость и бедность форм выражения в прозе. «Мера и рифма, — пишет В. К. Кюхельбекер в своем «Дневнике», — учит кратко и сильно выражать мысль, выражать ее молнией; у наших великих писателей в прозе эта же мысль расплывается по целым страницам» (стр. 235).

О. М. Сомов в «Обзоре российской словесности за 1827 год» («Северные цветы» на 1828 год, стр. 78—79) констатировал преобладание стихов над прозой и невыработанность прозаической речи.

Ср. замечание акад. П. И. Соколова, переданное С. П. Жихаревым: «Нам нужны не поэты, а люди, которые умели бы писать в прозе правильно и ясно: у нас нет ни эпистолярного, ни делового слога, о котором хлопотать непременно следовало» («Записки современника», II, стр. 157).

Пушкин понимал и принимал стилистическую победу карамзинской школы в области художественной прозы. Он считал «лучшей прозой» предшествующей литературы «Историю государства Российского» Карамзина и критические статьи кн. Вяземского. Но прозаический стиль Карамзина и зависевших от него писателей двадцатых-тридцатых годов не удовлетворял Пушкина. Пушкин находил в прозе двадцатых-тридцатых годов манерность и «близорукую мелочность», отсутствие простоты и народности, а следовательно и лаконизма, подражательную искусственность, поддерживаемую многословием цветистых фигур и вялых метафор, внутреннее семантическое однообразие при обилии внешних украшений, идейную скудость. Исключение, по оценке Пушкина, составляла критическая проза Вяземского — очень индивидуальная, своеобразная, с явным отпечатком стилей западноевропейской литературы и с явными погрешностями против «духа русского языка»², проза А. Погорельского, Ден. Давыдова и Е. Баратынского.

Но и у этих писателей национально-речевые корни прозаического стиля были не очень глубоки и недостаточно демократичны. Они не соответствовали синтетическому взгляду Пушкина на природу общенационального русского литературного языка.

Выдвинув требование простого, понятного, точного и лаконического национально-русского стиля, Пушкин осмеивает укрепившуюся под влиянием французского языка манеру изысканной и цветистой описательной прозы. Показательна реплика Пуш-

¹ Полное собрание сочинений А. Марлинского, СПб, 1840, ч. XI, стр. 217.

² Ср. заметки Пушкина на полях статьи Вяземского «О жизни и сочинениях В. Озерова». См. «Новые тексты Пушкина». Публикация и статья Н. Богословского, «Красная новь», 1937, № 1.

кина—*вранье*—при чтении такой риторической тирады в романе Б. Констана «Адольф»: «Je me précipite sur cette terre qui devrait s'entrouvrir pour m'engloutir à jamais, je pose ma tête sur la pierre froide qui devrait calmer la fièvre ardente qui me dévore» («Кидаюсь на землю; желаю, чтобы она расступилась и поглотила меня навсегда; опираюсь головою на холодный камень, чтобы утолил он знойный недуг, меня пожирающий») ¹.

Однако Пушкин не отказывается от достижений европейской культуры слова. В сфере отвлеченных идей Пушкин всегда признавал образцом французский язык. Он ценил высокую культуру литературной речи и тонко разработанную во французском языке систему отвлеченных понятий и систему синтаксического построения. Одобряя «европеизмы понятий», Пушкин писал Вяземскому: «Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический (то есть отвлеченный, книжно-теоретический. — В. В.) язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться наподобие французского (ясного, точного языка прозы, то есть языка мыслей)».

Обогащая русский литературный язык понятиями, созданными европейской мыслью, Пушкин, однако, отрицательно относился к французскому щегольству наружными формами слова, внешним механизмом языка. Забвение, — такова, по словам Пушкина, «участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о механизме языка, наружных формах слова, нежели о мысли — истинной жизни его...» («О русской литературе с очерком французской»).

Пушкин решительно протестовал против загромождения русского книжного языка «иноплеменными словами». Он убеждал избегать даже ученых терминов. «Избегайте ученых терминов, — писал он Киреевскому (от четвертого января 1832 года), — и старайтесь их переводить, то есть перефразировать: это будет и приятно неучам и полезно нашему младенчеству языку». Европеизмы не должны убивать национального своеобразия русского языка. «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, и поверий, и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу», писал Пушкин. — «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, — которая более и менее отражается в зеркале поэзии» («О народности в литературе», 1826). Стремление к народности становится основной двигательной силой реформы прозаического стиля в литературной деятельности Пушкина.

Поэтому Пушкин своеобразно использует культуру французской прозы. Он оценивает ее достижения с точки зрения «духа» русского языка и с точки зрения «нагой простоты», свойствен-

¹ А. Ахматова, «Адольф» Б. Констана в творчестве Пушкина», «Временник Пушкинской комиссии», 1936, № 1, стр. 99.

ной «свежим вымыслам народным» и разговорному языку «хорошего общества».

В определении языковой структуры прозы Пушкин исходит из тех стилистических предпосылок, которые были утверждены риториками двадцатых-тридцатых годов и которые наиболее лапидарно и наиболее просто изложены в «Риторике» Кошанского. «Точность и краткость — первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат, стихи — дело другое (впрочем, в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится)». Принцип фразеологической и синтаксической разграниченности систем прозы и стиха, выражающийся, между прочим, в усиленном тяготении прозы к простоте и непосредственной точности делового языка, не раз повторяется Пушкиным. «Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями; поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем. Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность».

Проза, по Пушкину, соотнесена с бытом и его потребностями. Она должна найти оправдание своим формам и своему содержанию в своем общественном назначении. Поэтому Пушкин с осуждением относится к «поэтизации» прозы. «У нас употребляют прозу как стихотворство: не из необходимости житейской, не для выражения нужной мысли, а токмо для приятного проявления форм».

Проза должна удовлетворять интеллектуальным потребностям общества и не может довольствоваться «блестящими играми воображения и гармонии», так как «просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов...» Слово *прозаический* представляется Пушкину совмещением понятий: «спокойный, умный, рассудительный». По мысли Пушкина, проза должна быть еще народнее и ближе к безыскусственным формам живого русского языка, чем стих. Но и пушкинский стих, демократизуясь и проникаясь «нагой простотой», со второй половины двадцатых годов все более и более вбирает в себя и растворяет в себе элементы прозаического языка. Современная критика недоумевала: «Многие стихи у него не стихи, но проза, заостренная рифмою» («Галатеея», 1830, ч. 13, № 14). Проза Пушкина только в области синтаксиса и в области стилистической экспрессии обнаруживает зависимость от стиховой культуры. Современники отмечали резкие различия пушкинской системы стиховой и прозаической речи¹.

Борьба с условною «литературностью» за создание новых

¹ Ср. Полное собр. соч. Вяземского, т. II, стр. 375; «Москвитянин», V, № 9, 1841 и др.

форм художественной прозы у Пушкина была связана с широким вовлечением в литературу национально-бытового языка. Быт как историческая категория в понимании Пушкина окутан неповторимой, меняющейся от эпохи к эпохе атмосферой «современности» и «домашности». Отсюда вытекал принцип семантического соответствия стиля повествования и описания «духу» воспроизводимого мира, принцип «верного изображения лиц, исторических характеров и событий». Действительность должна рисоваться в свете ее культурного стиля, в свете ее собственных норм, вкусов и оценок. Эту мысль Пушкин развивает в заметке о романах Вальтер-Скотта: «Главная прелесть романов W. Scot состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем не с *enflure* французской трагедии, не с чопорностью чувствительных романов, не с *dignité* истории, но современно, но домашним образом. Они не походят (как герои французские) на холопей, передразнивающих *la dignité et la noblesse*. Ils sont familiers dans les circonstances ordinaires de la vie, leur parole n'a rien d'affecté, de théâtral, même dans les circonstances solennelles — car les grandes circonstances leur sont familières».

Историческая действительность должна восприниматься и пониматься во всей ее широте как своеобразный круг и тип культуры, свободный от субъективных «домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений» автора. С этой точки зрения Пушкин осуждает стиль исторического романа таких подражателей Вальтер-Скотта, которые быт далекой эпохи изображают в духе своего времени. «В век, в который хотят они перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений. Под беретом, осененным перьями, узнаете вы голову, причесанную вашим парикмахером; сквозь кружевную фрезу à la Henri IV проглядывает накрахмаленный галстух нынешнего dandy. Готические героини воспитаны у Madame Campan, а государственные люди XVI-го столетия читают Times и Journal des débats. Сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений! Сколько изысканности! а сверх того, как мало жизни!» (В рецензии на роман Загоскина «Юрий Милославский, или русские в 1612 г.».)

Автор должен «воскресить минувший век во всей его истине». Это была борьба за реалистический стиль против прозы, развивавшей в разных направлениях принципы карамзинской школы.

В исторической повести Карамзина колорит эпохи почти вовсе отсутствовал как в языке персонажей, так и в стиле авторского изложения. Попадались лишь случайные указания на отличия культурно-бытового обихода изображаемой среды. Например, в «Наталье, боярской дочери»: «Боярин Матвей после обеда заснул (не на вольтеровских креслах, так, как ныне спят бояре, а на широкой дубовой лавке)»... «Читатель догадается, что старинные любовники *говорили не совсем так, как здесь*

говорят они; но тогдашнего языка мы не могли бы теперь и понимать. Необходимо только некоторым образом подделаться под древний колорит». Но ср. там же: «Тогда молодой человек начал говорить не языком романов, но языком истинной чувствительности». В «Марфе Посаднице»: «Случай доставил мне в руки старинный манускрипт, который сообщаю любителям истории и — сказки, исправив только слог его, темный и невразумительный».

Анахронизмы, беспорядочное смешение слов и предметов разных исторических эпох и стилей Пушкин считал непростительным пороком, особенно в прозе. Но Пушкин не был в сфере прозаического стиля археологом-реставратором. Он, по меткому замечанию Ю. Н. Тынянова, воспроизводит стиль эпохи общим «семантическим колоритом» изображения. Понятно поэтому, что в стиле исторических стихотворений, поэм, драм, романов и повестей Пушкина можно указать множество мнимых стилистических противоречий. Так, Белинский отмечал в языке «Полтавы» «два поражающие своей неточностью выражения: первое в монологе Мазепы против Кочубея, которого, бог знает почему, называет он «вольнодумцем», и в разговоре свирепого (и вообще весьма прозаически выражающегося, во всей поэме) Орлика, который советует Кочубею на допросе «питаться мыслию суровой». О слове «вольнодумец» еще «Галатея» (1829, ч. 3, №№ 25 и 26) отозвалась как о неуместном анахронизме, явно поставленном для рифмы — *безумец*. Но с точки зрения пушкинской художественной системы оба эти выражения нисколько не противоречили стилю исторического изображения и не нарушали семантического колорита эпохи, так как без дополнительных признаков они входили в фонд общих, нейтральных — бытовых и литературных — выразительных средств и не были прикреплены неразрывно к какому-нибудь определенному кругу культуры.

В этих идеях находит себе оправдание, утверждение и — одновременно — ограничение пушкинская мысль о «духе века», проявляющемся в языке, принцип структурного единства языка той или иной эпохи. Всякие резкие и очевидные нарушения «духа» эпохи, выпады из культурно-бытового стиля изображаемой среды Пушкиным преследуются и порицаются. Так, он ставит в вину Загоскину «погрешности противу языка и костюма» в «Юрии Милославском». Например, «новейшее выражение: *столовой дворянин* употреблено в смысле человека знатного рода (мужа честна, как говорят летописцы) ¹... *Быть в ответе*, значило в старину: *быть в посольстве* ², некоторые

¹ Ср. в другой статье Пушкина: «Мы происходим от прусского выходца Радши, или Рачи, человека знатного (мужа честна, говорит летописец)».

² Ср. в «Родословной моего героя»:

Они и в войске, и в совете,
На воеводстве, и в ответе
Служили доблестно царям.

пословицы употреблены автором не в их первобытном смысле: *из сказки слова не выкинешь*, вместо *песни*. В песне слова составляют стих, и слова не выкинешь, не испортив склада; сказка — дело другое». Вместе с тем, желая убедить литературных скептиков в принадлежности Фонвизину «Разговора у княгини Халдиной», Пушкин приводит примеры «духа и слога» Фонвизина и верности его «нравам и мнениям, господствовавшим... лет сорок тому назад».

«Княгиня Халдина говорит Сорванцову *ты*, он ей также. Она бранит служанку, зачем не пустила она гостя в уборную. «Разве ты не знаешь, что я при мужчинах люблю одеваться?» — «Да ведь стыдно, В. с.», — отвечает служанка. — «Глупа, радость», возражает княгиня. Все это, вероятно, было списано с натур».

В драме Погодина «Марфа Посадница» Пушкин восторгается соответствием языка Иоанна «духу века»: «Мы узнаем мощный государственный его смысл, сквозь простоту его языка, и мы слышим язык его века». Работая над «Борисом Годуновым», сам поэт стремится схватить «особенную физиономию» эпохи, «в летописях стараясь угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени».

Понятно, что этот реалистический принцип исторической характерности и народности не мирился ни с однообразно-декламативными тенденциями романтического стиля Марлинского, напоминавшими Пушкину «коцебятину», ни с традиционно-патриотической патетикой Загоскина, подчиненной схемам панегирика, ни с безличной и официальной риторикой стиля Булгарина, опиравшейся на «красноречие» деловой и газетно-публицистической речи, ни с «шатобриановскими» тенденциями в прозаическом стиле Батюшкова и Вяземского.

Пушкин выступает врагом той романтической манеры повествования — приподнято-риторического и разбросанного, когда рассказ распадался на отдельные куски с неожиданными композиционными обрывами, с резкими скачками в изложении событий и с эмоционально-лирическими размышлениями автора. Бестужева Пушкин упрекал за стиль «Ревельского турнира»: «Твой турнир напоминает турниры W. Scotta. Брось этих немцев и обратись к нам православным; да полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует болтовни; высказывай все начисто. Твой Владимир говорит языком немецкой драмы, смотрит на солнце в полночь (стр. 330), etc. Но описание стана Литовского, разговор плотника с часовым прелесть, конец так же. Впрочем, везде твоя необыкновенная живость» («Переписка», т. I, стр. 228. Ср. со стр. 368).

По контрасту со стилями «риторического» направления трудно восстановить общие черты той прозы, которая предносилась Пушкину, как норма литературного языка. В этой прозе центр тяжести от качественных слов переносится на динамику

действия, на глагол. Формы эмоциональных характеристик и описаний сжимаются до предела и, включаясь в движение повествования, ускоряют и напрягают действие. Относительные конструкции уступают свое господство таким синтаксическим сцеплениям, которые сопряжены с быстрой сменой временных плоскостей речи, то есть со стремительным темпом повествования. Вследствие этого принцип единовременного смыслового охвата больших синтаксических кусков, принцип синтаксической неподвижности («симультанности») отпадает. Он заменяется принципом стремительного повествовательного движения и смены коротких синтагм. Стиль приобретает выразительную быстроту и мужественное напряжение.

Вполне понятно, что стилистическое многообразие этой прозы не нуждается ни в изысканных приемах, ни в застывших формах монотонной синтаксической симметрии. Сложность и широта смысловой перспективы в этом стиле создаются пересечением разных субъектных плоскостей, остротой и неожиданностью присоединительных конструкций и быстрой сменой предложений.

§ 2. Искание твердых принципов построения повествовательной прозы в творчестве Пушкина органически связано с работой над метафизическим, отвлеченным языком, над публицистической, исторической и научной прозой. Основой «метафизического языка», опорой его разных систем Пушкин считает стиль исторического изложения.

Между тем, виднейший представитель русской прозы пушкинского периода, Карамзин, стремился подчинить все разновидности прозаической речи стилистическим принципам художественного повествования: «Никогда науки не были столь общепользны, как в наше время. Язык их, прежде трудный и мистический, сделался легким и ясным. Знания, бывшие уделом особенного класса людей, собственно называемого ученым, ныне более и более распространяются, вышедши из тесных пределов, в которых они долго заключались» («О публичном преподавании наук в Московском университете») ¹.

Создание нового национально-исторического стиля становится для Пушкина едва ли не самой главной задачей работы над прозой. Для историка слово является точным обозначением предмета, понятия, характера, личности, которые, в свою очередь, в глазах историка — лишь органическая часть социально-исторической действительности. Проблема культурно-исторического контекста, обуславливающего смысл выражения, ярко выступает у Пушкина при анализе пословиц. Но историзм как метод реалистического понимания и воспроизведения жизни был тесно связан в литературе первой трети XIX века с преодолением эстетики и поэтики классицизма, с развитием и эволюцией романтизма, с романтической концепцией народности и национального стиля

¹ Соч. Н. М. Карамзина, т. III, стр. 611.

(ср. высказывания Рылеева, Кюхельбекера, Киреевского, Чаадаева, Погодина и др.).

В понимании Пушкина исторический стиль близок к простой «летописной» записи основных и наиболее характерных событий или к скупым и лаконическим наброскам дневника, хроники, которые являются как бы экстрактом из множества наблюдений, как бы сгущенным отражением широкой картины. В этом отношении показателен интерес Пушкина к безыскусственным запискам, мемуарам и тому подобной бытовой словесности, к своеобразным историческим документам.

В основе летописного стиля и близкого к нему стиля «просторечных», то есть свободных от правил литературного «красноречия» бытовых записей, дневников, мемуаров, анекдотов, хроник, вообще в основе стиля безыскусственного русского народно-эпического повествования, лежит принцип быстрого и сжатого названия и перечисления главных или характеристических предметов и событий, которые как бы выхватываются из широкого потока жизни и отражают его течение. Это как бы «опорные пункты» жизненного движения — с точки зрения «летописца». Эти действия и события называются и перечисляются, а не рассказываются. Но бывает и так, что в этой быстрой смене действий выделяется одно — характерное и показательное в каком-нибудь отношении. Оно подвергается анализу. Оно становится предметом миниатюрного воспроизведения. Тогда в нем открывается более мелкое русло течения событий, которые затем вливаются в основной поток жизни. Так как в таком изложении перечислены и обозначены лишь основные этапы развития сюжета, без их резкой оценки со стороны повествователя и, следовательно, почти без качественных определений и эпитетов, то получается впечатление стремительной сдвинутои коротких фраз, их быстрого «присоединительного» движения. Возникает иллюзия, что между названными событиями и действиями в реальной жизни протекало множество промежуточных происшествий, которые как бы символически предполагаются или ассоциативно вызываются короткими указаниями повествователя.

Эта своеобразная «присоединительная» компоновка материала, конечно, предполагала общий глубокий охват целого и выбор из него наиболее типических, значительных «частей» или элементов, способных к внушению целостной картины. Но было бы очень узким и чересчур формальным сближение этого метода изображения действительности с стилем плана или программы. В этом отношении между пушкинским стихом и прозой — тесная связь, хотя в стихе приемы отбора и присоединения основаны преимущественно на экспрессивных формах слова, изображающих индивидуальное чувство, а в прозе — на «предметных» значениях слов, колеблющихся и варьирующихся в зависимости от субъектно-экспрессивной связи их с «образом автора» или с восприятием разных персонажей. Поэтому едва ли прав Ю. Н.

Тынянов, выводя стиль пушкинской прозы из планов и программ, которые «набрасывались Пушкиным в опорных фразеологических пунктах» с «свободными местами» между ними.

Эти «свободные места, предоставленные развертыванию «материала», «огромные пространства», оставленные для свободного развития, преодолевались смысловым притяжением и синтаксической связью «опорных пунктов», то есть лаконических фразовых отрезков, которые становились «емкими обозначениями». Строгая и точная «иерархия предметов», отмеченная в пушкинском стиле Л. Толстым, «явилась в результате программного назначения прозы. Отсюда перенос центра тяжести не на период, а на краткую фразу; отсюда же учет веса, «иерархия слов», синтаксически воссоединяемых, и учет веса, «иерархия фраз», соединяющихся в период»¹.

§ 3. Люди тридцатых и сороковых годов чувствовали и отмечали новизну и своеобразие пушкинского стиля национально-исторического реализма. Так, И. Камашев-Средний в статье о «Борисе Годунове» заявлял: «Никто до сих пор из наших поэтов не умел с таким искусством и силою описывать предметы, как он, ибо Пушкин собственно поэт природы» («Сын отечества», 1831, ч. 145, № 40 и 41).

И. Иванчин-Писарев в свей книге «Отечественная галерея» (Москва, 1832, ч. II, стр. 119—120) писал об историческом реализме Пушкина: «Какой всеобъемлющий талант! — из спальной *Натальи Павловны* вдруг в келью Летописца, — и я вижу, слышу семнадцатый век! точно так говорил бы монах; точно так мечтал Отрепьев! Кто бы мог подумать, что строгий исторический слог Карамзина некогда услышится в стихах? Пушкин не переносит к нам своих героев: он нас самих переносит к ним; с его ковра-самолета мы сходим в страну и в столетие, в которых они жили и действовали... Он прямо поэт народный. Выбор его предметов, и самый род его поэзии знакомят его со всеми возрастами и всеми сословиями».

Позднее С. П. Шевырев писал о том же: Пушкин — «это поэт чисто объективный, предметный, который весь увлечен миром внешним и до самоотвержения способен переселяться в его явления: это поэт для эпоса и драмы» («Москвитянин», 1841, ч. 5, № 10).

Проблема отражения культурно-бытового стиля среды и эпохи в повествовании не могла остановиться на стадии романтически-условного воссоздания общего колорита эпохи.

Но борьба с шаблонами и схемами условно-романтического натурализма как в отражении современного быта, так и в воспро-

¹ Ю. Н. Тынянов, «Архаисты и новаторы», стр. 285—286. Ср. также работы Д. П. Якубовича: «Работа Пушкина над прозой», сборник «Работа классиков над прозой», 1929 и «Пушкин в работе над прозой», «Литературная учеба», 1930, № 4; Д. Д. Благой, «Развитие реализма в творчестве Пушкина», «Литературная учеба», 1935, № 1; ср.: 1930, № 4.

изведении других эпох — требовала широкого культурно-исторического мировоззрения и глубоких исторических познаний. Пушкин уже с начала двадцатых годов начинает отталкиваться от «исторического стиля» Карамзина, опираясь на Шекспира, русскую народную поэзию и на романтико-исторический национализм декабристской идеологии. Однако историческая поэзия «Бориса Годунова» и «Полтавы» обнаруживала тесную связь с лирическим стилем. В исторической прозе Пушкина примесь условной литературной «поэтичности» уже решительно устранилась.

Борьба Пушкина со старыми нормами риторического повествования, осложненного стилистикой романтизма, борьба, ведшаяся во имя простоты и точности исторического и бытового стиля, достигает вершины в языке «Истории Пугачева». Характерны стилистические упреки, брошенные по адресу Пушкина Броневским, который надеялся найти в историческом стиле Пушкина «кисть Байрона», «картину ужасную», от которой, «как от взгляда пугачевского, не одна дама упадет в обморок». «Нам казалось, — писал Броневский, — что исторический отрывок, написанный слогом возвышенным, живым, пером пламенным, поэтическим, не потеряет своего внутреннего достоинства; ибо события, извлеченные из документов, не подлежащих сомнению, еще свежих и памятных для многих стариков, при их свидетельстве, не могли лишиться через это своей достоверности» («Сын отечества», 1835, ч. 169, № 3). По словам Броневского, в «Истории Пугачева» «все так холодно и сухо»; нет «ни одного чувства, ни одной искры жизни»; «Пушкин как историк так мало походит на Пушкина-поэта... ему вздумалось, исписав сто шестьдесят восемь страниц, ни одним словом, ни одним выражением не изменить (то есть не выдать, не обнаружить.—В. В.) своей пламенной природы, всегда сильно чувствующей и пишущей пером огненным».

Пушкин в разборе статьи Броневского «Об истории Пугачевского бунта» иронически демонстрирует пустую, основанную на «поэтических» вымыслах, риторическую фразеологию самого Броневского в изображении Пугачева (из «Истории Донского войска»). Пушкин решительно отвергал «поэтичность» в ее традиционном понимании как принцип построения всякой прозы — даже художественной.

Исторический стиль в художественной системе Пушкина был идеологической основой и конструктивным центром стиля художественного реализма. В концепции Пушкина исторический стиль представлял собою квинтэссенцию прозаического языка.

Принципы исторической стилизации в понимании Пушкина были органически чужды и враждебны приемам натуралистического копирования. Натурализм для Пушкина — категория внехудожественного письма. Само понятие литературного стиля в эстетике Пушкина исключало голую фотографичность изображения. Уже манера эзоповской криптографии, эзоповского языка,

вплетающая в словесную ткань произведения тайные узоры намеков на современность, тонких и завуалированных общественно-политических применений (allusions), осложняла непосредственные и прямые отношения слов к исторической «натуре». Кроме того, пушкинский прием насыщения литературного произведения образами и идеями мировой литературы безгранично раздвигал смысловые перспективы слова, освобождая его от натуралистической прямолинейности бытового термина.

Вместе с тем самый быт с его вкусами, оценками, социальными противоречиями, с его особым стилем культуры, с его речевыми «свечаями и обычаями», понимался Пушкиным во всей его типической широте и идеологической глубине.

Характеризуя речь действующих лиц «Капитанской дочки» и ее отношения к документальному языку эпохи, Н. И. Черняев писал: «В «Капитанской дочке» нет двух действующих лиц, которые говорили бы одинаковым языком: у каждого есть свои оттенки, хотя Пушкин совсем не гонялся за этнографическою и иною безусловною точностью и, вообще, воздерживался от приемов прямолинейного реализма (так, например, Рейнсдорп говорит у него ломаным русским языком только в одной, первой сцене, в других сценах читатель должен сам дополнять своим воображением акцент генерала, но это ни мало не мешает целостности впечатления, и каждая фраза Рейнсдорпа и своим духом, и своим построением обличает в нем немца). Как хороши диалоги героев «Капитанской дочки», так хороша и их письменная речь... Язык грозного послания Гринева-отца Савельичу; язык, которым написан ответ Савельича; письмо Марьи Ивановны Петру Андреичу; официальные бумаги Рейнсдорпа о появлении самозванца и об исчезновении Гринева из Оренбурга, — все это прекрасно обрисовывает и эпоху, и действующих лиц романа, бравшихся за перо. Даже коротенькая записка Зурина к обыгранному им Гриневу очень типична... В «Капитанской дочке» мы имеем целый ряд великолепных образцов разговорной и письменной речи прошлого столетия, представляющих постепенные переходы от простонародного говора к литературному языку и к языку наиболее образованных слоев общества»¹.

Отрицая натуралистический принцип археологической реставрации стиля эпохи, пользуясь лишь наиболее типическими и выразительными, но не очень резкими, словесно-экспрессивными красками изображаемого быта, Пушкин достигает необычайного характерологического эффекта, вызывая иллюзию полного исторического «правдоподобия».

Вникнуть в пушкинские приемы исторического воспроизведения помогают интересные наблюдения над стилем Пушкина,

¹ Н. И. Черняев, «Капитанская дочка» Пушкина, Москва, 1897, стр. 173—174.

сделанные П. С. Поповым при сопоставлении пушкинских конспективных записей с «Деяниями Петра Великого» Голикова¹. Эти наблюдения можно свести к следующим положениям:

1) Пушкин пользуется лишь основными и общепонятными терминами и выражениями изображаемой эпохи. Метод натуралистического воспроизведения языка эпохи ему совершенно чужд. Такие слова и выражения петровского времени как *претензии*, *привести в конфузию*, *штурмовать*, *ретраншамент*, *итти на секурс*, *бреши*, *укомплектовать* и т. п., Пушкин заменяет общелитературными — *требования*, *расстроить*, *итти на приступ*, *укрепление*, *проломы* и т. п. Напротив, слово *увеселения* он замещает исторически-характерным и принятым — *ассамблеи*, *забраны* — *конфискованы* и т. п.

2) Архаические перифразы «голиковской прозы» переводятся на простой и точный стиль современной Пушкину литературной и бытовой речи. Например: выражение *в успехах их свидетельствовал* Пушкин заменяет словом *экзаменовал*; *дух его не лишился тем своей отважности и бодрости* — на *не упал духом*; *великое число* — на *множество*; *расспрашивать с пристрастием* — на *пытать*; *так что никто в оном тою не знал* — на *incognito* и т. п.

3) Всякое стилистическое жеманство, всякие эвфемистические формы выражения устраняются. Вместо них выдвигается принцип откровенного и резкого, прямого, часто просторечного названия вещей их собственными именами: *ззорные дома* (бордели); вместо: *дабы совсем не бесплодно проводить время* — у Пушкина: *от нечего делать*; ср. пушкинские просторечные выражения: «Карл, по своему обыкновению, всюду *совался*»; и т. п. Мысли обостряются в сторону более резких характеристик.

4) При предельном лаконизме и национальной характеристичности историко-бытового стиля Пушкин все-таки не обходится без помощи французского языка. Целые выражения, термины, пояснения заимствуются из этого запасного «европейского» арсенала: *птичьи дворы* (*ménagerie*); в подписи: *раб* (вместо *холоп*) в смысле *serviteur*; *beau trait de bravoure et d'humanité de Шерем(етев)*; *припадок* — *accident*; *раскольники* объявлены бесчестными (*infâmes*) и т. п.²

5) Четкость и определенность лексико-фразеологического строя невольно выдает и даже подчеркивает идеологические тенденции автора.

¹ П. С. Попов, «Пушкин в работе над историей Петра I», «Литературное наследство», № 16—18.

² В связи с этой французской струей пушкинского стиля уместно вспомнить характерную запись в дневнике В. С. Аксаковой под тридцатым марта 1855 года: «Продолжаем читать Пушкина; замечательного, любопытного чрезвычайно много, но написано, местами особенно, очень дурно; автор просто путается в языке». Дневник В. С. Аксаковой, СПб, 1913, стр. 93.

б) Господствует синтаксис «коротких фраз», причем предложение в большинстве случаев состоит из двух элементов — имени существительного и глагола. Преобладает бессоюзное движение нераспространенных предложений. Синтаксические объединения из четырех взаимно связанных предложений отсутствуют. Короткий, скупой, сжатый слог вытесняет витиеватую многословную фразу Голикова. Все лжепатриотические, моральные и другие разглагольствования отпадают¹.

Будучи близок к простому и непритязательному стилю бытовых записок, язык пушкинской прозы регулируется строгими нормами эстетики слова, подчиненными представлению о самобытном общенациональном русском литературном языке. В этом отношении очень симптоматичны стилистические поправки, внесенные Пушкиным в записки П. В. Нащокина.

В записках П. В. Нащокина легко найти те стилистические элементы, которые положены Пушкиным в основу системы повествовательного стиля. Вот образец нащокинского стиля: «Женился он в отъезде поле... Любя страстно всякого рода охоту, он часто потешался оною в окрестностях Курска... Такие поездки продолжались иногда недели по две и по три, с музыкой, с цыганами, с песенниками, с плясунами и разного рода подобными забавами и с великим запасом вина. Во время одной из таких поездок застала их буря и непогода, от которой не устояли шатры отцовского стана, а дождь залил и кухонный огонь и провиант; в таком случае делать было нечего — отец мой поехал в бывшую на виду усадьбу с опросом расположиться на некоторое время в обширной оранжерее... Переночевав, на утро пошел он из оранжереи благодарить за гостеприимство хозяина или хозяйку; но при первом взгляде трудно было решить, хозяйка ли то была или хозяин в женском платье... Бабушка моя

¹ Например, у Голикова:

Бесчестие таковое его флагу и отказ в требуемом за то удовольствии были толико монарху чувствительны, что принудили его, так сказать, против воли объявить сдавшихся в крепости всех военнопленными» (Д. П. В., IV, стр. 133).

...Грозил ему силою, но г. Шипов отвечивал, что он умеет обороняться (VIII, стр. 347).

Г. Матюшкин после сего решился атаковать Баку; сошли солдаты на берег без сопротивления, но как стали выгружать артиллерию, то сильная из города вышла конница, однако ж тотчас обращена в бегство, и город атаковали (VIII, стр. 370—371).

У Пушкина:

Петр не сдержал своего слова. Выборгский гарнизон объявлен был военнопленным.

Шипов упорствовал. Ему угрожали. Он остался тверд.

Он (Матюшкин) велел солдатам вылезть на берег. Конница Перс < идская > вышла было из города, но была прогнана. Город был бомбардирован.

(сказывают) имела все ухватки мужские, росту была самого большого женского, собой сухая, лицом мужественная, и взгляд имела орлиный. Она встретила его повязанная черным платком, в длинном капоте темного цвета. Отец мой, думаю, поразил ее не менее» и т. п.¹

Однако этот стиль Пушкин подвергает с виду мелким, но по существу очень значительным исправлениям и изменениям. Так, он устраняет «поэтические» архаизмы, для которых в бытовом языке были синонимы, например: «*покорствуя* твоему желанию» — поправлено: *повинуясь*. Вместе с тем Пушкин выбрасывает из повествовательной прозы грубые вульгаризмы, например, *взопревши* (заменено: *вспотев*)². Перифразы решительно заменяются простыми и короткими бытовыми обозначениями. Например, вместо выражения: «с *впадиной* на подбородке» Пушкин написал: «с *ямочкой*». Перифраза лишена повествовательного динамизма. Пушкин предпочитает прямые, особенно глагольно-активные, выражения. Поэтому в записках П. В. Нащокина косвенные описательные фразы: «И страх заставлял меня невольно смыкать глаза, и тем вынуждался столь желанный для нянюшки сон дитяти» — Пушкин заменяет прямыми одушевленно-глагольными сочетаниями: «Я от страха закрывал глаза и засыпал поневоле к великому удовольствию моей нянюшки»³.

Любопытно, что Пушкин, отрицая канцеляризмы и устарелые церковно-славянизмы в качестве нормы современного прозаического повествовательного стиля (то есть без функционального оправдания их социально-исторической «характерностью»), не стеснялся в отдельных случаях предпочесть даже сложную конструкцию немотивированному вводу архаического делопроизводственного языка. Например, П. В. Нащокин написал в своих «Записках»: «В последствии времени нам представляется, что как будто мы были самовидцами слышанного». Пушкин переделал: «В последствии нам кажется, что мы были свидетелями всего, о чем в самом деле мы только слышали»⁴. Ср. вместо: «ищешь к пособию какого-нибудь сильного средства в отношении нравственном в другом существе» — пушкинскую замену: «искал помощи у другого существа»⁵.

Своеобразным стилистическим подбором слов, оборотов и конструкций, создающим синтетическое художественное единство пушкинского стиля и подчиненным предвзвешенному об идеальных нормах национального языка «хорошего общества», объясняется то обстоятельство, что элементы стиля пушкинской прозы можно найти в русских литературных стилях предшествующей эпохи,

¹ См. «Рукою Пушкина», стр. 121—122.

² «Рукою Пушкина», стр. 116—117.

³ «Рукою Пушкина», стр. 117.

⁴ См. «Рукою Пушкина», стр. 116.

⁵ Ibid., 119. Ср. также пушкинскую правку рецензии Дельвига на альманах «Радуга», 1830, «Рукописи Пушкина», 1937, стр. 289.

но определить с несомненностью русские источники «пушкинской» комбинации этих элементов невозможно.

Например, близкий к пушкинской прозе стиль можно найти в отдельных кусках автобиографии И. И. Дмитриева «Взгляд на мою жизнь». Таково описание пугачевского восстания: «Везде волнение, грабеж и кровопролитие. Все наше дворянство из городов и поместьев помчалось искать себе спасения: каждый скакал туда, где думал быть безопаснее. Так и отец мой со всем своим семейством отправился в Москву. Собравшись наскоро, он только что мог доехать до места с теми деньгами, которые на тот раз в наличности у него были. С первых же дней приезда уже он стал хлопотать о займе...»

Еще более несомненна связь пушкинской прозы с прозаическим языком Ден. Давыдова. Прозаический стиль Ден. Давыдова не чужд своеобразной военно-официальной риторике и канцелярского налета. Эта сторона давыдовской манеры чужда Пушкину. Но фамильно-иронический сказовый язык Ден. Давыдова совсем не «пах старинной выделкой, задавленной эпитетами». Напротив, он был предметно-глаголен, необыкновенно быстр и отличался острыми неожиданными сцеплениями и присоединениями фраз. Правда, нередко он слишком сильно «пах биваком». Но от этого духа Пушкин был в общем свободен. Вот пример давыдовской прозы: «В 1806 году Давыдов явился в Петербург. Вскоре загорелась война с французами, и знаменитый князь Багратион избрал его в свои адъютанты. Давыдов поскакал в армию, прискакал в авангард, бросился в сечу, едва не попался в плен, но был спасен казаками»¹ и т. п.

Однако все эти аналогии и параллели (а их можно было бы указать очень много) уясняют не сущность пушкинского стиля, а только общее направление работы Пушкина над синтезом национально-характеристических элементов русского языка в структуре литературной прозы.

Ключ к пушкинской реформе русской повествовательной прозы заключается в новой стилистической структуре типа, характера и прежде всего образа автора.

На центральную роль образа автора в пушкинском стиле указывали не раз исследователи пушкинского языка и стиля². Так, Ю. Н. Тынянов очень тонко характеризовал значение «авторского тона», «авторского отношения» в стиле «Путешествия в Арзрум»: «...Главная стилистическая черта «Путешествия» — объективность рассказа, нейтральность авторского лица. Автор как бы отказывается судить о иерархии описываемых предметов

¹ См. «Некоторые черты из жизни Дениса Васильевича Давыдова». Ден. Давыдов, Полное собрание стихотворений.

Ср. также стиль Д. В. Давыдова в «Дневнике партизанских действий 1812 года».

² См. мои работы: «Язык Пушкина» и особенно «Стиль «Пиковой дамы» во «Временнике Пушкинской комиссии», № 2.

и событий, о том, что важно и что не важно, в итоге чего получается искажение перспективы. «Нейтральность» авторского лица, его нарочитая, намеренная «непонятливость» превращается у Пушкина в метод описания. Таково, например, описание сражения в главе третьей: «Полки строились; офицеры становились у своих взводов. Я остался один, не зная, в которую сторону ехать, и пустил лошадь на волю божию. Я встретил генерала Бурцова, который звал меня на левый фланг. Что такое левый фланг? подумал я и поехал далее». Этот метод несомненно оказал свое влияние на Толстого»¹.

§ 4. Для того, чтобы своеобразия пушкинского национально-реалистического стиля, в основе которого лежали принцип «исторической народности» и принцип структурного различия разных исторических формаций, выступили рельефнее и ярче, целесообразно сопоставить пушкинскую теорию прозы с диаметрально противоположной поэтикой и эстетикой прозы князя В. Ф. Одоевского. Реальному языку быта и истории кн. Одоевский противопоставляет таинственно-гиероглифический и жреческий, оторванный от живой практической речи, язык символистического искусства, видя в литературном стиле не средство реалистического отражения данной действительности, а орудие интуитивного проникновения в «идеальную» сущность жизни. «Подражая природе или описывая ее, вы будете описывать какие-то раздробленные члены, будете описывать лишь занавеску, а не то, что за нею делается, но никогда не перенесете в свое произведение того, что составляет главное свойство природы: целость, полноту»².

Кн. В. Ф. Одоевский развивает теорию мистического символизма: «В природе все есть метафора другого; жизнь растения — метафора жизни человека, жизнь человека — метафора времен, между явлениями в природе, имеющими сильное действие, и между людьми, имеющими сильное действие на людей. должна существовать аналогия, которая может простирается до самых подробностей, каковы имя, родственники и проч. Случайного в природе нет»³. Мистицизм связан с идеей «второго» — сверхчувственного, «внутреннего» языка. «Есть возможность для совершенно других понятий, какие мы имеем в здешней жизни, и есть для сих понятий язык нам неизвестный»⁴. Привычное слово бессильно выразить все содержание жизни. Наш язык «не полон или не верен». Истинные имена вещей от нас скрыты⁵. «Самые ясные для нас мысли суть те, которых мы передать не можем». «Стало быть, должен быть какой-то дру-

¹ Ю. Тынянов, «О «Путешествии в Арарум». «Временник Пушкинской комиссии», № 2.

² П. Н. Сакулин, «Из истории русского идеализма», т. I, ч. 2, стр. 383.

³ П. Н. Сакулин, «Из истории русского идеализма», т. I, ч. 1, стр. 488.

⁴ Ibid., 475; ср. 492.

⁵ Ibid., 493—495; ср. 505.

гой язык, которого части речи скрыты в архитектуре, в поэзии, в музыке?» Это — язык искусства.

Характерен образ, которым Одоевский выражает неопределенность внутреннего языка искусств. Представьте талантливую картину, в «которой бы не было ничего, как в осенний петербургский вечер, где бы почти не было красок, где бы туман нельзя было различить от облака, воздуха от воды, горы от зданий». Такая картина, «не имея определенного предмета», производила бы «необыкновенное впечатление». «В музыке это самое впечатление могло бы быть возбуждено несколькими неопределенными аккордами, где бы одно созвучие входило в другое почти незаметно для слушателя»¹.

Этот «священный» универсальный язык искусства, по Одоевскому, должен вытеснить церковно-культовый язык. Язык философии (преимущественно немецкой, шеллингианской) должен осложнить, изменить и отчасти заменить семантику старой церковно-книжной речи.

На фоне символистической поэтики мистически настроенного романтика особенно выпукло выступают контрастные особенности пушкинского национального реализма, опиравшегося на глубокую историческую концепцию русской национальной культуры.

§ 5. Действительность, реалистически воспроизводимая Пушкиным, делится на два круга явлений: на мир лиц, национальных характеров и типов — и на мир событий и предметов, составляющих культурно-бытовой уклад жизни. Внутреннее единство этих двух миров, образующее стиль эпохи, создается точкой зрения автора.

Структура субъекта в пушкинском произведении — ключ к пониманию реформы литературного стиля, произведенной Пушкиным. Сочетание различных социально-языковых контекстов как принцип построения новой системы повествовательного стиля, многообразие экспрессии — все это уже само по себе предполагало новые формы организации «образа автора». Безличный, но элегантный стиль повествования, который в карамзинской традиции нивелировал различия в языке автора и персонажей, облекающая всю речь экспрессией светской дворянской галантности и остроумия дамского угодника, не мог выйти за пределы «салона». Внушительный для «светской дамы» автор, стилизовавший словесные приемы ей близкой и приятной экспрессии, был, так сказать, имманентен своей салонной аудитории, но совсем не бытовым формам той сложной и противоречивой действительности, которую он нередко избирал предметом своих повествований или лирических изображений. Речь приспособлялась к лингвистическому вкусу идеальной женской личности, подчинявшей мир

¹ П. Н. Сакулин, «Из истории русского идеализма», т. I, ч. 2, стр. 227—228; т. I, ч. 1, стр. 506—507.

литературного изображения особым принципам манерно-чувствительной качественной оценки. Выразительная сила «закрытых структур», то есть имени существительного и глагола, стиралась. Система «вещей» и действий, которая стояла за образами «светского стиля», была не только ограничена узким бытом его «социального субъекта», но и служила лишь формой выражения его риторических тенденций, его эмоциональных переживаний, его гражданских и моральных идеалов, его эстетических вкусов. Поэтому в такой литературной конструкции предметные слова и глаголы больше указывали на эмоциональное отношение субъекта к вещам и событиям, на его оценки, чем непосредственно отражали действительную жизнь. Мир поэзии, лишенный быстрого и разнообразного фабульного движения, чуждый внешних «событий», ущемался целиком в плоскость искусственных переживаний автора, который отрекался от всех своих профессионально-бытовых особенностей и вкусов и отходил на «благородное» расстояние от мира вещей и событий, от многообразия его классовых и культурно-бытовых расслоений и именовании. Отсюда возник принцип соотношения художественной действительности не с «натурой» вещей, не с бытовыми основами повествования, а с системой тех экспрессивных, этических и гражданских норм, которые были заданы стилизованным и идеальным образом автора.

Образ автора должен был воплотить идеальное представление о чувствительном, добродетельном и элегантном человеке. И этот образ накладывал неизгладимую печать своего миропонимания на все образы персонажей — независимо от их социального положения в сюжете произведения. Образ автора ассимилировал себе и поглощал их. Все произведение становилось прямым отражением идеализированного «творца». «Творец всегда изображается в творении, и часто против воли своей...» Творчество писателя — портретно. «Когда ты хочешь писать портрет свой, то посмотришь прежде в верное зеркало: может ли быть лицо твое предметом искусства, которое должно заниматься одним изящным, изображать красоту, гармонию и распространять в области чувствительного приятные впечатления?.. Ты берешься за перо и хочешь быть автором: спроси же у самого себя, наедине, без свидетелей, искренно: каков я? ибо ты хочешь писать портрет души и сердца своего»¹. Проблема писательской личности сливается в карамзинской школе с проблемой автопортрета. И последующая романтическая традиция до середины двадцатых годов, изменив на байронический (или вальтерскоттовский) лад общий стиль авторского портрета, обострив в нем черты индивидуальных противоречий, мало приблизила образ повествователя к действительной жизни — с ее разнообразием

¹ Соч. Карамзина, 3-е изд., Москва, 1820, т. VII. «Что нужно автору?», стр. 14—15.

национальных характеров и типов. В образе автора преобладали особенности романтического субъективизма и эгоцентризма. Очень красочно характеризует языковую структуру романтического образа автора А. А. Марлинский в очерке «Путь до города Кубы»: «Пуускай что ни говорят, а книга и сочинитель — одно и то же лицо, только в разных переплетах. Стало быть, как бы сочинитель ни вытерт был подражанием, как бы ни хотел он скрываться умышленно, настоящий цвет его кожи пробьет где-нибудь сквозь заемные белила. Где-нибудь он промолвится наречием души. Я хотел только сказать, что во всех описаниях и живописаниях зритель и слушатель видит только умение художника изображать предметы, а не слепок, не отражение предметов»¹. И действительно, в романтическом стиле повествования личность автора открыто выглядывала отовсюду, даже из речей персонажей. Ср. пушкинскую оценку байронического эгоцентризма: «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человеческую, потом отворотился от них и погрузился в самого себя... он постиг, создал и описал единый характер (именно свой)».

Образ автора мог не только наложить непосредственно печать своей оценки на любой персонаж повести и романа, но и — вне всякой зависимости от сюжетной роли этого персонажа — превратить его в рупор авторских мнений и суждений. Многообразии приемов выражения, обусловленное ситуацией, личностью собеседника, сложностью и противоречиями характеров, отсутствовало. За стиль речи, за оценки и мнения героев, за их поведение должен был непосредственно отвечать автор.

Пушкина возмущало это плоское отношение к вопросу о языковой структуре образа автора и образов персонажей. В своих обзорах суждений критики об его произведениях Пушкин не упускал случая высказаться по этому вопросу. О рецензиях на «Полтаву» Пушкин писал: «Старый гетман, предвидя неудачу, наедине с наперсником, бранит в моей поэме молодого Карла и называет его, помнится, мальчишкой и сумасбродом. Критики важно укоряли меня в неосновательном мнении о шведском короле. У меня сказано где-то, что Мазепа ни к кому не был привязан; критики ссылались на *собственные* слова гетмана, уверяющего Марию, что он любит ее «больше славы, больше власти». Как отвечать на таковые критики?»

И в драме Пушкин осуждает характерную для традиции XVIII века наивную непосредственность авторской оценки и интерпретации героев. Он порицал Погодина за антидраматическую антипатию его к Иоанну в «Марфе Посаднице». «Сердце ваше не лежит к Иоанну. Развив драматически (то есть умно, живо, глубоко) его политику, вы не могли придать ей увлека-

¹ Полное собрание сочинений А. Марлинского, СПб, 1840, ч. X, стр. 31—32.

тельности чувства вашего — вы принуждены были даже заставить его изъясняться слогом несколько надутым» («Переписка», II, стр. 195—196).

Построение сложного реалистического образа художественного я, образа автора — и поиски новых соотношений этого образа с образами героев — стали центральной проблемой пушкинского стиля еще с «романа в стихах» — с «Евгения Онегина».

Пушкин разрушает субъектную ограниченность повествовательного и лирического монолога, которая характеризовала стиль XVIII и начала XIX века¹. У Пушкина граница — между автором и героями подвижна. Она меняется в структуре повествования. «Автор» в стиле Пушкина даже тогда, когда он не назван, когда нет ни его имени, ни его местоимения, имманентен изображаемому миру, реалистически рисует этот мир в свете его социально-языкового самоопределения и тем сближается со своими «героями». Но он не сливается с ними и не растворяет их в себе, так как не нарушает полной объективации и реалистической характерности ни одного образа. Он как бы колеблется между разными сознаниями образов героев и в то же время идеологически отрешен от них всех, становясь к ним в противоречивые отношения, меняя в движении сюжета их оценку. Субъектные перегородки, наслоения оказываются в языке Пушкина настолько сложными, что они понимаются как объективные свойства самой изображаемой действительности. Субъект повествования у Пушкина становится формой внутреннего раскрытия и идейного осмысления исторической действительности. Он так же многозначен, противоречив и изменчив, как она. Создается необыкновенное богатство экспрессивных форм. Структура повествования делается субъектно многослойной. Получается иллюзия «многоголосой» субъективности или, вернее, характеристической объективности повествования, называющего вещи их бытовыми именами, пользующегося всем разнообразием присущих изображаемой среде и ее героям характеристик и определений. Возникает внутренняя «драматизация», внутренняя борьба, движение и столкновение смыслов в пределах одного повествовательного контекста.

Для стиля повествовательной прозы Пушкина очень характерны приемы построения образа писателя в повестях Белкина, еще не получившие удовлетворительного объяснения в пушкиноведении.

¹ Распад лирического монолога в стиле Пушкина замечен пушкинскими современниками. Дельвиг писал в рецензии на «Бориса Годунова» («Литературная газета», 1831, №№ 1 и 2) — о «Полтаве»: «В прежних поэмах Пушкина план и характеры едва были начертаны и служили ему посторонними средствами, разнообразившими длинный монолог, в коем он изливал свою душу. В «Полтаве» поэт уже редко выходит на сцену и не говорит из-за кулис вместо действующих лиц; нет, герои поэмы его живут своею незаимствованною жизнью».

§ 6. В «Повестях Белкина» образ автора складывается из сложных стилистических отношений между «издателем», автором, его биографом — другом автора и рассказчиками. Ближайшие историко-литературные корни этой манеры повествования нетрудно отыскать в сочинениях Вальтер-Скотта¹. Гораздо труднее понять приемы и принципы соотношения разных стилистических и идейно-характеристических оболочек в структуре этого многоликого «образа писателя» и установить их социально-языковую и национально-типическую сущность.

Современникам Пушкина бросалось в глаза авторское намерение сделать конструктивным и стилистическим центром «Повестей Белкина» образ повествователя. «Северная пчела» писала о «Повестях Белкина»: «В них нельзя не заметить слова я, которое повторяется беспрестанно почти на каждой странице. Везде Белкин да Белкин, к чему это? Читатель хочет повестей, а не Белкина» («Северная пчела», 1834, № 192)².

Вполне понятно, что и последующая русская критика сосредоточила свое внимание на идеологическом истолковании образа Белкина и его отношения к личности Пушкина (см. концепцию Аполлона Григорьева)³.

Концепция А. Григорьева имела влияние на характер и направление последующих литературно-критических размышлений о типе И. П. Белкина (особенно на взгляды Н. Страхова и Достоевского).

С тех пор историки русской литературы поняли задачу своей работы над «Повестями Белкина» как разрешение вопроса о взаимоотношении Пушкина и Белкина. Одни склонялись на сторону «авторства» Белкина, его типической замкнутости и обособленности от Пушкина, (например, Н. Котляревский, Л. Поливанов, Н. Лернер⁴, Д. Н. Овсянко-Куликовский и др.).

¹ См. мои «Этюды о стиле Гоголя», 1927; ср. также Д. П. Якубович, «Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер-Скотта», сборн. «Пушкин в мировой литературе», 1926.

² Ср. тот же упрек автору в отношении «Евгения Онегина» («Галатее», 1829, ч. 3, № 19—20): «Он (автор) слишком любит говорить о себе самом и, как красавица-кокетка, беспрестанно обращаясь к зеркалу, забывает про посторонних — про читателей и даже про своих героев и героинь; это беспрестанно прерывает рассказ и замедляет ход происшествий».

³ Соч. А. Григорьева, 1876, стр. 252—254.

⁴ Сочинения Пушкина под ред. А. Поливанова, т. IV; Н. Лернер, «Проза Пушкина», стр. 34.

Ср. мнение Д. Н. Овсянко-Куликовского: «Все, о чем идет речь в повестях, рассказано так, как должен был рассказать Белкин, а не Пушкин. Все пропущено сквозь душу Белкина и рассматривается с его точки зрения. Это сделано так просто, что вы нигде не поймаете Пушкина, не заметите грима... Пушкин не только создал характер и тип Белкина, но обернулся Иваном Петровичем Белкиным. Когда это случилось, уже не было Пушкина, а был Белкин, который и написал эти повести в простоте души своей». Собрание сочинений, т. IV, стр. 57—58.

Другие, напротив, отрицали белкинское в стиле «Повестей Белкина» во имя пушкинского¹.

В своем историко-критическом этюде «Капитанская дочка» Пушкина (Москва, 1897) Н. И. Черняев писал о Белкине: «В «Повестях Белкина», если можно так выразиться, нет ничего белкинского. Сознывая это, Пушкин сделал из Белкина не их автора, а как бы их стенографа: каждую из них Белкин слышал от того или другого лица и дословно записал ее, не примешивая к чужому рассказу ни своего своеобразного «стиля», ни своих нравственных сентенций».

Вслед за Черняевым и Искозом решительно отказывается видеть в пушкинских повестях какие-нибудь следы Белкина и В. В. Гиппиус².

Новый путь исследования «Повестей» Белкина открывала заметка В. Ф. Боцяновского: «К характеристике работы Пушкина над новым романом»³. В. Ф. Боцяновский, развивая мысль о пародийности повестей Белкина, указывает, что эта пародийность создается колебанием повествования между точкой зрения Пушкина (то есть «издателя») и рассказчиков⁴. Мир изображается в плане литературного восприятия и литературных вкусов разных социальных категорий читателей, которые и воспроизводят в своих рассказах навеянное на них литературным чтением представление о действительности. «Все они каждый в своей среде посвоему живут в [мечтах и снах, навеянных романами того времени]».

Дальнейшим исследователям предстояла задача, — раскрыв историко-литературный фон пушкинских повестей, выяснить сущность пушкинского «пародирования», точнее определить его полемическую направленность и показать положительные основы пушкинского реализма. Эту задачу пытались разрешить В. Э. Гиппиус⁵ и Н. Любович⁶.

§ 7. Прежде чем исследовать структуру «образа автора» в «Повестях Белкина», необходимо коснуться мнения, что «предисловие» к «Повестям Белкина» является лишь «случайной позднейшей надстройкой, композиционной фикцией, а не органической частью повествования» и что, следовательно, образ Белкина как формальный привесок, порожденный внешними обстоя-

¹ Н. И. Черняев, «Критические статьи и заметки о Пушкине», Харьков, 1900, стр. 325—326. Ср. также суждения А. С. Искоза, Собр. соч. Пушкина под ред. Венгерова, т. IV, стр. 186.

² Василий Гиппиус, «Повести Белкина», «Литературный критик», 1937, № 2. Ср. замечания Д. П. Якубовича в статье «Повести Белкина», при издании «Повестей Белкина», 1936.

³ *Sertum bibliologicum* в честь проф. А. И. Маленна, Петербург, 1922.

⁴ Ср. точку зрения В. С. Узина, находившего в «Повестях Белкина» сложное сплетение пушкинского и белкинского, В. С. Узин, «Повести Белкина», СПб, 1924.

⁵ «Литературный критик», 1937, № 2.

⁶ «Новый мир», 1937, № 2.

тельствами (маскировкой пушкинского авторства перед врагами), не может считаться структурным элементом «образа автора».

Прежде всего в самом изложении и освещении событий, составляющих сюжеты разных «Повестей Белкина», ощутимо наличие промежуточной призмы между Пушкиным и изображаемой действительностью. Эта призма изменчива и сложна. Она противоречива. Но, не увидев ее, нельзя понять стиля повестей, нельзя воспринять всю глубину их культурно-исторического и поэтического содержания. В «Выстреле» и «Станционном смотрителе» автор изображает события с точки зрения разных рассказчиков, которые носят яркие черты бытового реализма. Колебания в воспроизведении и отражении быта, наблюдающиеся в стиле других повестей, например, в «Метели» и «Гробовщике», также ведут к предположению о социальных различиях в образах их повествователей. Вместе с тем наличие во всем цикле повестей общего стилистического и идейно-характеристического ядра, которое далеко не всегда может быть рассматриваемо как прямое и непосредственное выражение мировоззрения самого Пушкина, также несомненно. Наряду с различиями в языке и стиле отдельных повестей — в них же ярко обнаруживается тенденция к нивелировке стиля, реалистически мотивированная образом Белкина как «посредником» между «издателем» и отдельными рассказчиками.

История текста повестей и наблюдения над эволюцией их стиля придают этой гипотезе полную достоверность. Ведь и эпиграфы к повестям были оформлены позднее. В сохранившейся рукописи (Ленинская библиотека, № 2379) они помещены не перед текстом каждой повести, а собраны все вместе — позади всех повестей. Конечно, в процессе переработки повестей образ подставного автора эволюционировал. До закрепления этого образа именем он лишь предчувствовался как «литературная личность» и воспринимался больше как своеобразная идейно-характеристическая точка зрения, как «полумаска» самого Пушкина.

Образ Белкина, хотя бы он и был во всей своей типической полноте примышлен к повестям позднее, но, получив имя и социальную характеристику, уже не мог не отразиться на значении целого. Он должен был облечь стиль повестей новыми смысловыми оттенками, видоизменить функции отдельных композиционных частей, насыщая своей подразумеваемой или предполагаемой экспрессией весь белкинский повествовательный цикл. Как алгебраический знак, поставленный перед математическим выражением, образ Белкина не мог не предопределить направления понимания текста, не мог не изменить соотношения структурных элементов в стиле повестей.

Все эти общие соображения говорят о том, что стиль и композицию повестей Белкина необходимо изучать и понимать так, как они есть, то есть с образами издателя, Белкина и рассказчиков.

Стилистическое соотношение этих образов прежде всего и должно быть раскрыто конкретным анализом повестей.

Стилистическая структура образов повествователей в белкинском цикле настолько сложна и богата значениями, что без ее детального анализа невозможно уяснить художественный смысл повестей; иначе он представляется крайне обедненным и искаженным.

Множественность «субъектов» повествования создает многопланность сюжета, многообразие смыслов. Эти субъекты, образующие особую сферу сюжета, сферу литературно-бытовых «сочинителей» — издателя, автора и рассказчиков, — не обособлены резко друг от друга как типические характеры с твердо очерченным кругом свойств и функций. В ходе повествования они то сливаются, то контрастно противостоят друг другу. Благодаря этой подвижности и смене субъектных ликов, благодаря их стилистическим трансформациям, происходит постоянное переосмысление действительности, преломление ее в разных сознаниях. Действительность выступает в меняющихся формах понимания. Прежде всего необходимо остановиться на роли издателя «Повестей Белкина». Он себя открыто обнаруживает и изображает в предисловии — «от издателя» и в эпиграфах. Этот образ противоречив. Он сразу же воспринимается как двусмысленная, двуликая форма оценки и освещения воспроизводимой действительности. Эпиграф ко всему циклу повестей Белкина иронически сопоставляет Белкина с Митрофанушкой Скотининым, как бы проецирует личность Белкина на образ фонвизинского «Недоросля»:

Г-жа Простакова

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

Скотинин

Митрофан по мне.

Таким образом, издатель встает в ироническую позу по отношению к Белкину и миру его творчества, к его историям, к тем оценкам и тому пониманию, которые могут найти выражение в его повестях. Но, с другой стороны, тот же издатель с иной экспрессией рассказывает о Белкине в комментариях к письму его друга — ненарадковского помещика. Книжно-официальным стилем издатель докладывает читателю о «покойном авторе» (ср. такие фразеологические сочетания: «удовлетворить справедливому любопытству любителей отечественной словесности...» «...драгоценный памятник благородного образа мнений и трогательного дружества» и т. п.). Этот официально-торжественный язык пересыпан канцелярской фразеологией: «мы желали к оным присовокупить...» «отнестись по сему предмету...» «получили нижеследующий желаемый ответ» (ср. в синтаксисе расстановку слов: «но

к сожалению ей невозможно было нам доставить *никакого о нем известия*» или: «*как драгоценный памятник... а вместе с тем как и весьма достаточное биографическое известие*»).

В формах этого стиля, сближенного со стилем ненарадовского помещика, образ Белкина облекается экспрессией показного официального уважения, правда, с прорывами иронии, которые, естественно, влияют и на понимание тона остальной части предисловия (то есть письма ненарадовского помещика). Так создается острое противоречие между характеристическими формами языка издателя в предисловии и глубоким литературно-памфлетным, полемическим содержанием эпиграфов, также исходящих от издателя.

Присматриваясь к эпиграфам и их роли в композиции повестей, легко заметить, что, при всем разнообразии их функций, в них есть одна общая черта: они пародически или иронически освещают и осмысливают повествование, настраивая на сравнительную оценку содержания или стиля повести, приемов изображения быта с точки зрения тех или иных типичных литературных норм и образов.

Эпиграфы как бы проецируют образы каждой повести на экран другого литературного стиля. Например, в «Метели» эпиграф выдает своеобразное полемическое противопоставление национально-реалистического стиля этой повести условной романтической народности «Светланы» Жуковского и примыкающего к этой балладе цикла сентиментально-романтических повестей. Тем самым создается сложное соотношение литературной и культурно-бытовой действительности в стиле рассказа.

Близка к этому же значению функция эпиграфов к «Выстрелу» из «Бала» Баратынского и «Вечера на бивуаке» Марлинского. Вместе с тем эпиграфы «Выстрела» выделяют лейтмотив сюжета и окружают его атмосферой литературных соответствий и параллелей на тему дуэли, контрастно подчеркивая мотив неосуществленного выстрела. Характерно, что эпиграф из Марлинского тесно связан с самим образом рассказчика «Выстрела». В «Вечере на бивуаке» история не состоявшегося выстрела рассказана подполковником Мечиным. Повесть «Выстрел» также рассказана была Белкину подполковником И. Л. П. Следовательно, образ «издателя» в эпиграфах выступает как маска литературного комментатора и идеологического разоблачителя, который посредством подбора эпиграфов (и литературных цитат и ссылок¹) сопоставляет «повести Белкина» с произведе-

¹ Ср. справедливое замечание Д. П. Якубовича о стихе-цитате из сатиры Шаховского в «Барышне-крестьянке» («Но на чужой манер хлеб русский не родится»): «Так же, как и в каждой из «Повестей Белкина», включающих в себя характерные цитаты, этот стих является как бы вторым внутренним эпиграфом к повести, помимо центрального вводного эпиграфа». «Повести Белкина», ГИХЛ, 1936, Ленинград, стр. 146. Однако есть рукописные варианты, свидетельствующие о желании Пушкина заменить эту цитату соответ-

ниями предшествующей литературы, контрастами параллелей разъясняет стиль повестей и раскрывает их художественный смысл. Создается впечатление пародийной противопоставленности повестей Белкина укоренившимся нормам и формам литературного воспроизведения.

Самый образ Белкина начинает двоиться: с одной стороны, Белкин представляется простодушным провинциальным рассказчиком былей; с другой стороны, в его стиле выступают признаки самопародии. На такие мысли настраивают и примечания издателя к письму «друга автора». Так, сообщая читателям оставшиеся в бумагах Белкина сведения о «чине, звании или заглавных буквах имени» рассказчиков, от которых тот слышал свои повести, издатель иронически адресует эти факты «любопытным изыскателям». Кроме того, само «биографическое известие» о Белкине, принадлежащее его другу, «не сочинителю», с острой преднамеренностью обращено своим стилем в сторону от литературы. Оно воспринимается как антитеза «литературности». Ненарадовский помещик отрекается от литературы и сочинителей: «хотя я весьма уважаю и люблю сочинителей, но в сие звание вступать полагаю излишним и в мои лета неприличным»¹. В соответствии с этим все, что касается писательства, получает у этого помещика комически-искаженное истолкование и вызывает добродушно отрицательное отношение, сбнаруживая полную его невинность и лукавую наивность «по части русской словесности». Например, сохранение названий сел и деревень своего околодка в повестях Белкина он объясняет «единственно недостатком воображения Белкина». Старая ключница Белкина, «приобретшая его доверенность искусством рассказывать истории», для ненарадовского помещика — лишь «глупая старуха, которая не умела никогда различить двадцатипятирублевой ассигнации от пятидесятирублевой».

Таким образом, «биографическое известие» рисует личность Белкина только с профессионально-помещичьей точки зрения, отражая понимание и оценку его со стороны представителя старого поколения провинциальных полуобразованных дворян, занятых исключительно хозяйственными хлопотами (ср. подчеркнутую самим ненарадовским помещиком культурно-психологическую границу между ним и Белкиным: «До самой кончины

ствующим собственным афоризмом: «Но русский хлеб упрям и по чужой дудке не пляшет» или: «Но русский хлеб упрям и на чужую статью не подымается».

¹ Характерны рукописные варианты этого отречения (в рукописи Л. Б. № 2387 В), рисующие отношение ненарадовского помещика к литературе и круг его чтения:

а) прошу покорнейше не упоминать в газетах моего имени; б) прошу покорнейше не упоминать в Ведомостях моего имени; в) прошу всепокорнейше только, если поместите в Ведомостях жизнеописание покойного П. И., не упоминать имени моего. Ибо хоть весьма уважаю сочинителей, никогда не имел я желания вступить в оное звание».

он почти каждый день со мною виделся, дорожа простою моею беседою, хотя ни привычками, ни образом мыслей, ни нравом мы большею частью друг с другом не сходились»).

Эта «старозаветность» ненарадовского помещика сказывается прежде всего в особенностях его языка (ср. типичную для докарамзинского периода расстановку слов: «*письмо ваше... получить имел я честь...*» «Все, что из его разговоров, а также из собственных моих наблюдений запомнить могу...» «*Я своими разысканиями и строгими допросами старосту в крайнее замешательство привел и к совершенному безмолвию принудил*»¹) и т. п.; синтаксические конструкции архаической прозы, организованной по латинско-немецкому образцу: «с великою моею досадою *услышал я Ивана Петровича, крепко хряпящего на своем стуле*»; употребление союзов в устарело-канцелярском значении, например, как в причинном значении: «но как по счетам оказалось, что последние два года число крестьян умножилось... то Иван Петрович довольствовался сим первым сведением...» и мн. др. Ср. устарелые грамматические формы: «*был приятель покойному родителю...*» Ср. лексику и фразеологию книжно-архаического и канцелярского типа: «*по причине... мягкосердия*»; «*учредить весьма умеренный оброк*»; «*нарочитая льгота*»; «*предал его дела... распоряжению всевышнего*»; «*соболезнуя его слабости и пагубному нерадению*»; «на разные домашние потребности» и др. под.; — и рядом формы разговорного просторечия: «*по части хозяйства весьма смышленный*»; «*потворствовал, плутуя заодно...*» «*видеть его навеселе*» и т. д.). Эта же старозаветность выступает и в принципах его хозяйственно-помещичьего миропонимания².

Вместе с тем стиль письма ненарадовского помещика исполнен такого простодушия, которое находится на грани иронии и даже переходит в нее (например, «*умер, несмотря на неуспынные старания уездного нашего лекаря, человека весьма искусного, особенно в лечении закоренелых болезней, как-то: мозолей, и тому подобного...*»³ «Никогда не случалось мне видеть его навеселе (что в краю нашем за неслыханное чудо почестья может)...» «крестьяне, пользуясь его слабостью... более двух третей оброка платили орехами, брусничкою и тому подобным» и др. под.).

¹ Любопытно, что этот архаически-канцелярский порядок слов явился в результате сложной стилистической работы над черновыми вариантами (см. рукопись Л. Б. № 2387 В).

² Ср. характеристику отца Ивана Петровича Белкина — в аспекте материально-хозяйственном: «Он был человек не богатый, но умеренный, и по части хозяйства смышленный»; ср. оценку личности Ивана Петровича с точки зрения его хозяйственных — «слабости и пагубного нерадения» и т. д.

³ Очень интересны черновые варианты к этому ироническому месту: а) закоренелых болезней, как-то: ногтеды, ломоты; б) закоренелых болезней, как-то: ломоты, ногтеды и т. п.; в) закоренелых болезней, как-то: ломоты, почечуя и т. п.; г) закоренелых мозолей и т. п.

Но эту иронию возможно приписать только самому Пушкину: ирония здесь свидетельствует о разрыве речи и экспрессии «друга автора» оценкой и отношением «издателя» повестей. В самом деле, проецированный на личность «издателя» образ «друга» Белкина только и может быть понят иронически: все оценки и объяснения ненарадовского помещика в аспекте жизнепонимания издателя приобретают комический смысл, и образ самого друга Белкина вырисовывается как комедийный тип глухого провинциала. Таким образом, письмо ненарадовского помещика отражает его собственный характер в большей степени, чем образ Белкина. И только поправка, устраняющая субъективную односторонность и искривленность восприятия и понимания ненарадовского помещика, может установить объективную «историческую», так сказать, природу образа Белкина¹. Но нормы и принципы такого исправления, таких поправок зыбки и неопределенны. Все же «биографическое известие» сообщает некоторые факты помещичье-хозяйственной жизни Белкина, показывает некоторые характеристические черты его бытового облика, хотя бы и в кривом зеркале письма соседа по поместьям, и, облекая его образ иллюзией «исторической личности», еще резче отделяет его от издателя. Однако неясность авторского, «писательского» образа Белкина побуждает искать его отражений в формах самого повествования. И вот тут-то и возникает проблема смыслового соотношения между «внутренними формами» самого повествования, между стилем и содержанием повестей и образами рассказчиков.

§ 8. Страдая «недостатком воображения», Белкин не изобретал фабулы, а опирался на устные рассказы, на «были». И предлагаемые им публике повести, «как сказывал Иван Петрович, большею частью справедливы и слышаны им от разных особ». Таким образом, ответственность за фабулу повестей, за их бытовое содержание, за реализм их изображения перелagается на рассказчиков. Это их мир, их сфера понимания национальных характеров, бытовых связей и отношений. Действительность раскрывается в повестях Белкина с точки зрения рассказчиков, в аспекте их восприятий и их наблюдений. Белкину принадлежит только литературная обработка повестей («Вышеупомянутые повести были, кажется, первым его опытом»). Кроме того, подчеркивается некоторая перемена имен, неполное соотвествие их реальной действительности, лежащей в основе повествования. «Однако ж имена в них почти все вымышлены им самим, а названия сел и деревень заимствованы из нашего окологда...»

Вымысел, литературность, сочинительство относятся за счет Белкина, который, однако, страдал недостатком воображения и не отходил далеко от фактов жизни. Но композиция каждой

¹ Конечно, речь идет не о приметах паспорта, не о паспортном портрете, а о внутреннем облике (ср.: «Иван Петрович был росту среднего, глаза имел серые, волоса русые, нос прямой; лицом был бел и худощав»).

повести пронизана литературными намеками, благодаря которым в структуре повествования постоянно происходит транспозиция быта в литературу и, наоборот, пародическое разрушение литературных образов отражениями реальной действительности. Это раздвоение художественной действительности, тесно связанное с эпиграфами, то есть с образом издателя, наносит контрастные штрихи на образ Белкина, с которого спадает маска полунинтеллигентного помещика, а вместо нее язвляется остроумный и иронический лик писателя, разрушающего старые литературные формы сентиментально-романтических стилей и вышивающего по старой литературной канве новые яркие реалистические узоры.

Область «литературных» образов, намеков и цитат в стиле повестей Белкина не образует отдельного смыслового и композиционного плана. Она слита с той «действительностью», которая изображается рассказчиком. Стиль Белкина теперь становится посредствующим звеном между стилями отдельных рассказчиков и стилем «издателя», наложившего на все эти рассказы отпечаток своей литературной манеры, своей писательской индивидуальности. Он воплощает ряд переходных оттенков между ними. Тут прежде всего возникает вопрос о культурно-бытовых различиях среды, воспроизводимой разными рассказчиками, о социальной разнице между самими рассказчиками, о различиях в их мировоззрении, в манере и стиле их рассказов. «Повести Белкина» должны распасться с этой точки зрения на четыре новеллистических круга: 1) рассказы девицы К. И. Т. («Метель» и «Барышня-крестьянка»); 2) рассказ приказчика Б. В. («Гробовщик»); 3) рассказ титулярного советника А. Г. Н. («Станционный смотритель»); 4) рассказ подполковника И. Л. П. («Выстрел»). Интересно, что самим Белкиным подчеркнута социальная и культурная граница между разными рассказчиками: в то время как инициалы трех рассказчиков указывают на имя, отчество и фамилию, приказчик обозначается лишь инициалами имени и фамилии. С этой чертой следует сопоставить и именование гробовщика в повести Адрианом *Прохоровым*. На этом фоне понимается и обозначение его просто *Адрианом* (ср. по контрасту в «Метели»: «*Владимир Николаевич — Владимир*). Лишь кухарка Агсинья называет гробовщика с «вичем»: «батюшкой Адрианом *Прохоровичем*». Вместе с тем бросается в глаза то обстоятельство, что повести расположены не по рассказчикам. Во всяком случае, рассказы девицы К. И. Т. «Метель» и «Барышня-крестьянка» разведены. Очевидно, порядок повестей определялся не образами рассказчиков. Приходится опять искать здесь литературную волю издателя или Белкина. Заглавия повестей как будто намекают на то, что для их группировки, размещения небезразличны вопросы повествовательной тематики и жанра. Начинается цикл романтическими повестями, заглавие которых указывает основную тему: «Выстрел», «Метель». Далее идут повести с заглавиями, внешне обозначающими лицо по его

профессии («Гробовщик»), по должности («Станционный смотритель») или по сословию («Барышня-крестьянка») и вместе с тем выдвигающими образ главного героя или героини повести. Кроме того, можно заметить и жанровую последовательность в расположении повестей. Сначала идут повести с яркой романтической окраской и с как бы возрастающим напряжением пародийной усмешки, все глубже погружающей романтические образы в атмосферу подлинной жизни и реалистически их освещающей: «Выстрел», «Метель», «Гробовщик». Далее нравоописательно-бытовой элемент сгущается, и повести «Станционный смотритель» и «Барышня-крестьянка» реалистически преобразуют старый стиль сентиментального нравоописания.

Итак, из имен рассказчиков и из системы расположения повестей наперед ясно, что стиль разных повестей должен различаться не только внешними особенностями выражения, особенностями лексики и синтаксиса, но и бытовыми, социально-идеологическими своеобразиями, характеризующими личность рассказчика (или рассказчицы), его среду, обстановку и его точку зрения на вещи и события.

§ 9. Косвенно касался вопроса о различиях языка рассказчиков в повестях Белкина Н. И. Черняев. Так, рисуя образ девицы К. И. Т., рассказчицы «Метели», Н. И. Черняев ссылается, между прочим, на формы языка. «Девушка К. И. Т., — пишет он, — представляется нам особою не первой молодости. Она смотрит на Марью Гавриловну как бы сверху вниз, как на совсем молоденькую, неопытную девушку. Почти с такою же, слегка насмешливою улыбкой она относится и к роману Владимира Николаевича. Все это сказывается хотя бы в тех вводных предложениях, которыми девушка К. И. Т. иронически уснащает свое повествование о любви и любовных затеях Марьи Гавриловны и ее «предмета»: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следовательно, была влюблена... Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстью...» «Переписываясь и разговаривая таким образом, они (что весьма естественно) дошли до следующего рассуждения...» «Разумеется, что эта счастливая мысль пришла сперва в голову молодому человеку и что она весьма понравилась романтическому воображению Марьи Гавриловны...»¹

Но эти стилистические замечания Н. И. Черняева случайны, несколько наивны и не обоснованы более тщательным анализом стиля всех повестей. Большинство пушкинистов априорно утверждает однородность стилистических приемов во всех «Повестях Белкина». Поэтому целесообразнее пойти обратным путем, путем конкретных наблюдений. Нет ли каких-нибудь непосредственных фактов языка, говорящих о различии в манере повествования у разных рассказчиков? Такие факты есть. В пове-

¹ Н. И. Черняев, «Критические статьи и заметки о Пушкине», стр. 286.

стях: «Метель» и «Барышня-крестьянка», рассказанных Белкину девицею К. И. Т., часто встречаются союзные присоединительные конструкции, которые не характерны для стиля других повестей. Открытые присоединительные конструкции (с союзами *и, а, реже но*) основаны на принципе неожиданного, субъективно-мотивированного присоединения, иногда иронического или каламбурного. Например, в «Метели»:

«Соседы поминутно ездили к нему поестъ, попить, поиграть по пяти копеек в бостон с его женою, *а некоторые* для того, чтобы поглядеть на дочку их, Марью Гавриловну, стройную бледную и семнадцатилетнюю девицу».

«Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и следовательно была влюблена».

«Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстью и что родители его любезной, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать...»

«Наши любовники были в переписке, и всякий день видались наедине в сосновой роще или у старой часовни».

«Но возвратимся к добрым ненарадовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается».

*А ничего...*¹

«Явился в сем замке раненый гусарский полковник Бурмин, с Георгием в петлице и с интересной бледностью, как говорили тамошние барышни». Ср.: «Но более всего... (более его нежности, более приятного разговора, более интересной бледности, более перевязанной руки) молчание молодого гусара более всего подстрекало ее любопытство и воображение...» и др. под.

В «Барышне-крестьянке»:

«Он выстроил дом по собственному плану, завел у себя суконную фабрику, утроил доходы и стал почитать себя умнейшим человеком во всем околдке, в чем и не прекословили ему соседы, приезжавшие к нему гостить с своими семействами и собаками. В будни ходил он в плюсовой куртке, по праздникам надевал сертук из сукна домашней работы; сам записывал расход, и ничего не читал, кроме Сенатских Ведомостей...»

«Промотав в Москве большую часть имения своего, и на ту пору овдовев, уехал он в последнюю свою деревню...»

«Она была единственное и следственно балованое дитя: ее резвость и поминутные проказы восхищали отца и приводили в отчаянье ее мадам мисс Максон, сорокалетнюю чопорную деви-

¹ Ср. в автографе «Метели»:

«Мария Гавриловна была воспитана на чистом воздухе и на французских романах».

«Предмет, избранный ею, был старший сын одного бедного соседа, обремененного долгами и многочисленным семейством».

«Они столь же охотно приняли предложение Владимира и за стаканом пунша клялись ему в вечной дружбе и в готовности жертвовать для него жизнью».

ду, которая белилась и сурьмила себе брови, два раза в год перещитывала Памелу, получала за то две тысячи рублей, и умирала со скуки в этой варварской России...»

«Берестов возвратился домой со славою, затравив зайца и ведя своего противника раненым и почти военнопленным» и др. под.

Самый факт отнесения «открытых» присоединительных конструкций, связанных в этой их форме с традициями карамзинской литературы, ориентировавшимися на стиль «светской» женщины, к стилю девицы К. И. Т. (рассказчицы «Метели» и «Барышни-крестьянки»), очень знаменателен.

В «Станционном смотрителе» рассказчик (титularный советник А. Г. Н.) сам характеризует себя, описывая свой нрав («Будучи молод и вспылчив, я негодовал на низость и малодушие смотрителя, когда сей последний отдавал приготовленную мне тройку под коляску чиновного барина. Столь же долго не мог я привыкнуть и к тому, чтобы разборчивый холоп обносил меня блюдом на губернаторском обеде. Ныне то и другое кажется мне в порядке вещей...») «Я предпочитаю их [станционных смотрителей] беседу речам какого-нибудь чиновника шестого класса, следующего по казенной надобности» и т. п.). Он иронически излагает свои взгляды («...что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например: *ум ума почитай?*» и т. п.). Он сообщает некоторые факты своей биографии («в течение двадцати лет сряду изъездил я Россию по всем направлениям; почти все почтовые тракты мне известны» и т. д.). Кроме того, он обнаруживает и закрепляет свою социальную позицию в своем языке и стиле. Только в языке «Станционного смотрителя» канцелярская, архаически-приказная струя речи выступает, как отдельный широкий стилистический пласт; в языке других повестей канцеляризм ощущается как общее нормальное свойство книжного выражения той эпохи. Например, в «Станционном смотрителе»: «Что такое станционный смотритель? Сущий мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев...» «Сии столь оклеветанные смотрители вообще суть люди мирные, от природы услужливые, склонные к общежитию, скромные в притязаниях на почесть и не слишком сребролюбивые...» и др. под.¹

«Выстрел», кроме самохарактеристики рассказчика (подполковника И. Л. П.), резко выделяется из ряда других повестей однородностью всех трех манер рассказа, которые слиты в композиции этой повести. Язык рассказчика, Сильвио и графа —

¹ Еще Сумароков порицал употребление *токмо* в стихах Ломоносова, указывая на канцелярский характер этого слова: «Токмо есть слово приказное, равно так, как якобы и *имеется*». Полн. собр. соч. А. П. Сумарокова, 1787, ч. X, стр. 86. В стилях карамзинской школы употребление *токмо* было вообще запрещено.

при всех экспрессивных индивидуально-характеристических отличиях их речи, — относится к одной и той же социально-стилистической категории. Правда, граф однажды употребляет английское выражение («первый месяц», the honey-moon), но ведь и рассказчик владеет французским языком («Сильвио встал и вынул из картоня красную шапку с золотою кистью с галуном (то, что французы называют bonnet de police)». В языке «Выстрела» стущены галлицизмы, обычно избегаемые Пушкиным. Таким образом, получается впечатление, что в повести «Выстрел» создаются на основе дворянско-офицерской идеологии и соответствующего стиля «марлинизма» три типических характера военной среды.

Но такие разрозненные указания на разницу стилей не вполне убедительны, потому что ведь значение различий определяется лишь на основе оценки сходства. Следовательно, необходимо понять общую систему стилистических соотношений в языке «Повестей Белкина».

§ 10. Каждая повесть представляет собою синтез разных стилей, разных пластов речи. Одни из этих языковых слоев общи всем повестям. Это, так сказать, устойчивые нормы литературного повествования, предносившиеся Пушкину. Именно эти общия для стиля всех повестей формы речи приходится относить к Белкину или к «издателю». Другие особенности языка присущи лишь отдельным рассказчикам. Конечно, изучение языка и стиля рассказчиков неотделимо от раскрытия их идеологии, «семантической системы» их повествовательного стиля. Но удобнее в таком лингвистическом описании идти от внешних форм речи к внутренним.

Язык «Барышни-крестьянки» составляется из таких пяти стилистических пластов: 1) сентиментально-декламативного, риторического; 2) литературно-полемиического или литературно-демонстративного; 3) драматического; 4) характеристически-описательного и 5) повествовательного в собственном смысле. Сентиментально-декламативный стиль выделяется в языке пушкинской прозы как примета женской манеры повествования. Он непосредственно связан с риторикой карамзинской школы. Язык здесь возвышен, приподнят над уровнем «среднего стиля». Просторечие исключено. Много эпитетов (качественных прилагательных), не свойственных повествовательному стилю Пушкина. Есть изысканные сравнения. Характерен сентиментальный подбор слов. «Действительность» окутана дымкой сентиментальной мечтательности (ср. частое употребление вводного слова *казалось*). Много выражений, описывающих чувства и чувствительность. Эмоциональность разлита по формам речи (лексическим и синтаксическим). Вот в качестве иллюстрации стиль пейзажа из «Барышни-крестьянки»:

«Заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнца, как *царедворцы ожидают государя*; ясное небо,

утренняя свежесть, роса, ветерок и пение птичек наполняли сердце Лизы младенческой веселостью; боясь какой-нибудь знакомой встречи, она, казалось, не шла, а летела. Приближаясь к роще, стоящей на рубеже отцовского владения, Лиза пошла тише. Здесь она должна была ожидать Алексея. Сердце ее сильно билось, само не зная, почему; но боязнь, сопровождающая молодые наши проказы, составляет и главную их прелесть. Лиза вошла в сумрак рощи. Глухой, перекатный шум ее приветствовал девушку. Веселость ее притихла. Мало-помалу предалась она сладкой мечтательности. Она думала... но можно ли с точностью определить, о чем думает семнадцатилетняя барышня одна, в роще, в шестом часу весеннего утра?»

После реалистического описания первой встречи Алексея с мнимой Акулиной стиль размышлений Лизы и стиль повествования о второй встрече тоже носят явственный налет карамзинизма. Например, фразеология: «совесть ее роптала громче ее разума»; «Ночью образ смуглой красавицы и во сне преследовал его воображение»; «бросился навстречу милой Акулины. Она улыбнулась восторгу его благодарности»; «уверял ее в невинности своих желаний... заклинал ее не лишать его одной отрады: выдаться с нею наедине»... и др. под. — откровенно выходит из норм пушкинской манеры прозаического повествования¹.

Кроме того, самый принцип литературной трансформации, «олитературиванья» речи крестьянки, хотя он и мотивирован у Пушкина переодеванием, совмещением в одном образе и Акулины и Лизы, был связан с карамзинской традицией. В описании второго свидания Акулины с Алексеем Лиза, открыто сбрасывающая с себя маску Акулины, не только в косвенной, но и в прямой речи говорит языком карамзинских героинь: «Он говорил языком истинной страсти, и в эту минуту был точно влюблен. Лиза слушала его молча. «Дай мне слово, — сказала она наконец, — что ты никогда не будешь искать меня в деревне или расспрашивать обо мне. Дай мне слово не искать других со мною свиданий, кроме тех, которые я сама назначу». Алексей поклялся было ей святою пятницею, но она с улыбкой остановила его. «Мне не нужно клятвы, — сказала Лиза, — довольно одного твоего обещания». После этого они дружески разговаривали, гуляя вместе по лесу, до тех пор, пока Лиза сказала ему: пора».

Здесь самый факт неожиданного превращения Акулины в Лизу ничем не мотивирован. Автор не предупреждает читателя об этом. И Алексей не замечает этой перемены. Социальное раздвоение Акулины становится формой условного литературного изображения, поводом к пародийной «игре», то погружая

¹ Ср. в рукописи: «Веселость семнадцатилетнего сердца притихла», в реплике Алексея Акулине: «Какие тоненькие пальчики!.. Какая аристократическая ручка...» и т. п.

авторский рассказ в сферу реалистических стилей, то вновь поднимая его на сентиментально-риторические высоты карамзинизма (в соответствии с образом рассказчицы и сюжетом, характеризующим ее художественный вкус и ее мировоззрение). Во всяком случае, реплики Лизы в этом пассаже построены по законам карамзинского стиля. Стилистическая двойственность понимается как характеристический признак самой изображаемой среды, ее культуры и ее идеологии. Впрочем, необходимо также помнить, что в стиле карамзинской повести и драмы крестьянки говорили «по-ученому».

Так, Ник. Ильин в предисловии к своей драме «Лиза, или торжество благодарности» (изд. 2, 1808) писал: «Рассуждая о сей драме, многие заключили, что Лиза говорит слишком по-ученому. Не опровергая сего заключения, скажу в оправдание свое: сочиняя драму сию, я воображал, что человек, образованный книгами, не может иметь той простоты в разговоре и в обращении, которая приобретается людьми, живущими в свете, и потому я старался заставить говорить Лизу несколько по-книжному». Пушкинская демонстрация двух манер речи — «крестьянской» и «дворянской» — и смешение их, мотивированное образом барышни-крестьянки и культурными своеобразиями помещного быта, реалистически опрокидывали сентиментальную манеру идеализации и «облагораживания» несветской, народно-бытовой речи.

Изучая эволюцию рукописного текста «Барышни-крестьянки», легко заметить, как реалистическое перо автора все резче и решительнее вычеркивало первоначальные сентиментально-комедийные наброски. Так, сначала Настя, как настоящая наперсница-субретка, подсказывала Лизе самую мысль — нарядиться крестьянкою («Ну, так знаете ли что? Оденьтесь по-крестьянски»). Вместе с тем, диалоги Акулины с Алексеем были часто лишены всякого бытового правдоподобия. В них откровенно подмешивались искусственные краски сентиментальной драмы. Например, вместо слов Акулины-Лизы: «барышня наша... такая щеголиха» — в рукописи было: «такая разумница — и говорит по-французски» (что в устах крестьянки звучало странно). А Алексей прямо заявлял Акулине: «я тебя тотчас выучу читать и писать и по-русски и по-французски» (вместо печатной реплики: «Да коли хочешь, я тотчас выучу тебя грамоте»). И Лиза в ответ выражала желание: «А можешь ли ты выучить меня по-французски?» (вместо: «А взаправду... не попытаться ли в самом деле»). И далее шли чудеса: «Акулина выучилась азбуке менее, чем в полчаса...» Алексей говорил: «Да не попробовать ли нам поучиться и французскому языку» и т. д. Особенно смешны и неправдоподобны были резкие «театральные» переходы от речи барышни к нарочито-комическому языку в репликах Акулины. Например, «и сабаку-то кличешь по французски, не по нашему...» «а чаво ты думаешь?»

В черновой редакции повесть иногда представляла собою близкий пересказ соответствующих сентиментальных драм и «былей», и образ рассказчицы (или рассказчика) был гуще и плотнее окутан атмосферой условно-сентиментального стиля. С этой точки зрения представляют большой интерес исключения как архаизмов и канцеляризов, так и изысканных литературных фраз из текста повести. Например, в рукописи встречались такие варианты: «сии и подобные шутки... исправно доставляемы были к сведению Гр. Ив.» (на месте печатного: «доводимы были до сведения»); «неизвестные рассеянным и вежливым куклам большого света» (исправлено: «рассеянным нашим красавицам»); «не мог и подумать склонить отца своего на *такое дурачество*» (в печатном тексте нет всей фразы); «молодая красавица всегда имела право *тревожить его воображение*» (ср. стихотв. «Гречанке»; в печатном тексте: «молодая красавица имела право на его воображение»); «повторял почти в *беспамятстве*» (в печатном тексте нет) и др.¹

Элементы карамзинского стиля приходится приписывать рассказчице — девице К. И. Т. «Автор» (ср. формы прошедшего времени глагола в мужском роде) отрывается от этой манеры повествования, двусмысленно ссылаясь на вкусы читателей. «Если бы *слушался я* одной своей охоты, то непременно и во всей подробности *стал бы описывать* свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность и доверчивость, занятия, разговоры; но знаю, что большая часть моих читателей не разделила бы со мною моего удовольствия. Эти подробности вообще должны казаться приторными, и так я пропущу их, сказав вкратце, что не прошло еще и двух месяцев, а мой Алексей был уже влюблен без памяти, и Лиза была равнодушнее, хотя и молчаливее его». Характерно, что до этого места автор избегал указаний на свой пол, и можно было авторские ремарки относить и к самой рассказчице (но ср.: «те из моих *читателей*, которые не жила в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни...» «легко вообразить, какое впечатление Алексей должен был произвести в кругу *наших* барышень»). Но теперь «самокритика» автора выдает пародийную основу повествовательного стиля. Формы карамзинского языка, укрепившиеся в женской манере повествования, отвергаются и преобразуются «автором», то есть Белкиным (ср. ссылку на *наших*, то есть уездных барышень). На этом фоне самый фабульный остов повести, принадлежащий рассказчице, представляется сентиментальной канвой для реалистического рисунка. Герои, еще продолжая жить в мире образов, положений и событий сентиментальной повести или драмы, в сущности, лишь разыгрывают литературные

¹ Ср. нивелировку социально-бытовых оттенков выражения в черновых набросках: «Грофим ...*вручил ей* (Насте) маленькие лапти» (в печатном тексте: «отдал»).

роли, которые им, особенно героине, становятся узки, тесны¹. Поэтому роли героев расцвечиваются новыми реалистическими красками. Рассказчица стремится быть имманентной изображаемому миру, питаться теми же формами стиля, мысли и чувства, что персонажи. Но вместе с тем она тянется к «автору». Вернее: образ автора вовлекает в свою сферу образ рассказчицы и пародически демонстрирует приемы ее стиля как устаревавшую стилистическую маску литературно-дворянского обихода. Во всяком случае, симптоматично, что после авторского предупреждения ноты сентиментально-риторического стиля встречаются все реже и притом преимущественно в повествовании, окрашенном чувствами и мыслями Алексея, а не Акулины (например: «Алексей... там же находил на синей простой бумаге каракульки своей любезной. Акулина, видимо, привыкала к лучшему складу речей, и ум ее приметно развивался и образовывался...»).

Для того, чтобы этот анализ сентиментально-декламативного стиля «Барышни-крестьянки» приобрел полную убедительность, необходимо обнаружить тот же слой речи в другой повести, которая рассказана девицей К. И. Т., — в «Метели». Открытые формы риторического стиля здесь сразу же усматриваются в таких изъявлениях патристического восторга: «Время неизбежное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове отечество! Как сладки были слезы свидания! С каким единодушием мы соединяли чувства народной гордости и любви к государю! А для него, какая была минута!

Женщины, русские женщины были тогда бесподобны. Обыкновенная холодность их исчезла. Восторг их был истинно упоителен, когда, встречая победителей, кричали они: ура!

И в воздух чепчики бросали.

Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградой?..»

Очевидность синтаксических и лексико-фразеологических «карамизмов» в этом отрывке избавляет от необходимости подробного его лингвистического разбора. Впрочем, тут можно предполагать и отражения стиля Марлинского. Во всяком случае, для сопоставления со стилем этих характеристических бытовых картин интересны соответствующие места в очерке А. А. Марлинского «Военный антикварий»: «Помните ли, когда гвардия в торжестве возвратилась из Парижа? Боже мой, сколько приветных: ура! сколько радостных слез, сколько объятий и поцелуев, сколько рассказов и гостинцев, но лучше всего гостинцев! Дамы были вне себя от восхищения, и нередко раны и подвиги возвратившихся героев забывались для перчаток в грецком орехе, или серег, которые наигрывали *Vive Henri IV*»².

¹ На эту литературную игру в стиле «Барышни-крестьянки» указывали В. Ф. Бояновский, В. В. Гиппиус и Н. Любович.

² Ср. также: «Все тогда стало у нас французское более, чем когда-нибудь: ленты, соусы, помада и проч. У каждого офицера побогаче свой *Lafleur, Lajeu-*

Вместе с тем, бросается в глаза то характерное обстоятельство, что сентиментально-риторический стиль в «Повестях Белкина» связан, по преимуществу, с темой женщины, любви и сопровождающих любовь происшествий и переживаний, с романтической интригой. Очень показательно, что лишь в «Метели» и «Барышне-крестьянке» центральными образами сюжета являются героини. В «Станционном смотрителе» психология Дуни, ее роман остаются за границами повествовательного изображения. В «Выстреле» женский образ Маши, жены графа, является эпизодическим. «Гробовщик» вовсе свободен от любовной интриги. Таким образом, вскрывается взаимообусловленность стиля, тематики и образа рассказчика в пушкинском повествовании.

Правда, сначала кажется, что соотношение стилей в композиции «Метели» иное, чем в «Барышне-крестьянке». Кажется, что в «Метели» ирония почти с первых строк повести облакает рассказ о любви и связанных с ней переживаниях и препятствиях. И эту иронию приходится относить не то к Белкину, не то к рассказчице, которая как бы подсмеивается над сентиментальным примитивизмом и архаической наивностью чувств и мыслей героев, над романтическим риторизмом их выражения¹. Например: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и следственно была влюблена... *Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстью, и что родители его любезной, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать, а его принимали хуже, нежели отставного заседателя...*» «Переписываясь и разговаривая таким образом, они (что весьма естественно) дошли до следующего рассуждения: если мы друг без друга дышать не можем, а воля жестоких родителей препятствует нашему благополучию, то нельзя ли нам будет обойтись без нее?» и нек. др.

Можно предполагать иронический умысел и в применении приема «несобственно прямой» или «непрямой» речи. Внедряющиеся в повествовательный стиль выражения самих героев, их экспрессия, их фразеология, выделяясь по своему тону из общей манеры рассказа, кажутся комическими, и их ввод в повествование представляется иронической демонстрацией стиля героев. Например, «Владимир Николаевич в каждом письме умолял ее *предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько вре-*

nesse, свой Ponchar или Sans-quartier. Господа бредили каламбурами Поте, денщики насвистывали Жюконда; словом: обе наши столицы походили на Пале-Рояль, переложенный на русские нравы. Отчаянные Галломаны говорили: *у нас в Париже*».

(«Русские повести и рассказы», 1832, ч. IV, стр. 219—221).

¹ Особенно ярко выступают приемы ограничения искусственной книжности языка при передаче содержания письма Марьи Гавриловны. Это письмо и так выдержано в тонах стиля старого сентиментального романа: «*блаженнейшею минутою жизни почтет она ту...*» «*к ногам дражайших родителей*». В автографе книжность письма выделялась резче от употребления слова «*повергнуться*», которое было заменено простым: *броситься*.

мени, броситься потом к ногам родителей, которые, конечно, будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников, и скажут им непременно: Дети! придите в наши объятия!» Однако ирония нигде резко не проявляется, не обнажается. Она замаскирована. С другой стороны, все, что касается изъяснений Марьи Гавриловны, хотя и выражено тем же сентиментально-романтическим стилем, но почти освобождено от иронической примеси, а окрашено в лирические тона.

Например: «Она прощалась с ними в самых трогательных выражениях, извиняла свой поступок *неодолимою силою страсти*, и оканчивала тем, что блаженнейшею минутою жизни почтет она ту, когда позволено ей броситься к ногам дражайших родителей...»

Ср. те же мотивы и выражения в «Наталье, боярской дочери» Карамзина¹, у Марлинского в повести «Роман и Ольга».

Ср. те же картины у Пушкина в «Послании к Юдину» (1815).

И далее в «Метели» — без малейшего налета комической издевки — рисуются в сентиментально-патетических красках видения Марьи Гавриловны. Здесь то же скопление эпитетов, тот же подбор возвышенных и риторических выражений. И в дополнение — прерывистые, эмоционально-напряженные формы синтаксиса: «То казалось ей, что... отец... с мучительной быстротой тащил ее по снегу и бросал в темное, бездонное подземелье... и она летела стремглав с неизъяснимым замиранием сердца; то видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться».

Ср. похожие образы в «Переводах» Карамзина (т. IV) в повести «Линдана и Вальмир» (из повестей г-жи Жанлис).

На этом эмоциональном фоне и экспрессия добродушной усмешки, проглядывающая в начале повести, начинает пониматься не только как симптом пародийного отношения к сюжету со стороны Белкина, но как своеобразный прием самой рассказчицы, цель которой — ускорить изложение трафаретных событий традиционной сентиментальной любовной истории, чтобы затем поразить подробным изложением трагической цепи препятствий.

Таким образом, открывается общность в своеобразных формах языка повестей «Метель» и «Барышня-крестьянка», и отыскиваются характеристические особенности стиля рассказчицы

¹ Характерны также такие соответствия образов «Метели» со стилем Карамзина: «Соседы, узнав обо всем, дивились ее постоянству и с любопытством ожидали героя, долженствовавшего наконец восторжествовать над печальной верностью этой *девственной Артемизы*».

Ср. у Карамзина в «Письмах русского путешественника»: «Опишу вам единственно памятник супружеской любви, сооруженный там *новою Артемизою*» (Соч., II, стр. 569).

К. И. Т., чуждые стилю других рассказчиков из цикла «Повестей Белкина»¹.

Легко указать общие тенденции и в строе драматической речи, в диалогических отрывках этих повестей. Лишь в них представлена крестьянская речь. Конечно, это объясняется тем, что только эти повести непосредственно вмещены в атмосферу помещичьего быта. Однако характерно, что в обеих повестях крестьянская речь воспроизведена с реалистической точностью и жизненностью. Сохранены некоторые областные своеобразия произношения, грамматики и лексики крестьянского языка. В «Метели» — в репликах старика, высунувшего седую бороду из окна на стук Владимира: «*Каки у нас лошади?*» «*Что те надо?*» «*Жадрино-то далеко ли?*» «*А отколе ты?*» «*Я те сына вышлю; он те проведит...*» «*Сейчас выдет... али ты прозаяб...*» В речи молодого мужика: «*рассветет*». В «Барышне-крестьянке» крестьянская речь дифференцирована. Язык дворовой девушки Насти отличается от языка крестьянки. В самом деле, манера речи крестьянки воспроизводится во всем ее экспрессивном антураже: «на ходу низко кланялась и несколько раз потом качала головою, наподобие глиняных котлов, говорила на крестьянском наречии, смеялась, закрываясь рукавом». И далее в речи Акулины демонстрируются морфологические и лексические приметы «крестьянского наречия» (те же, что и в «Метели»): «она, *вишь*, такая злая...» — «а кто *те* мешает?» — «Ну вот *те* *святая* *пятница*, *приду...*» «*Иду по грибы...*» «*И баишь иначе...*» «*Прощенья просим*» и т. п. Между тем, этот говор Акулины противопоставляется манере речи Насти. Когда Акулина выходит из своей роли, начав говорить, как Лиза, то Алексей, расхохотавшись, спрашивает: «Кто тебя научил этой премудрости? Уж не Настенька ли... не девушка ли барышни вашей?» И Лиза, спохватившись, объясняет: «...разве я и на барском дворе никогда не бываю? небось: *всею* *наслышалась* *и* *нагляделась...*»

¹ Любопытно, что из повествовательного языка «Метели» Пушкинным выбрасываются такие выражения, на которых был слишком густ налет литературности или книжного архаизма. Таковы первоначальные рукописные варианты фразы: «в эпоху нам достопамятную»: а) в эпоху столь живо описанную Ф. Н. Глинкою; б) в эпоху столь живо еще впечатленную в нашей памяти». Вместо «поручив барышню попечению судьбы», сначала было написано: «почтительству судьбы».

Выразительны также такие исправления стиля в «Метели»: «Владимир старался не потерять *настоящего* направления» — из: «Владимир старался только не потерять *истинного* направления». «Он увидел *недалеке* деревушку» — из: «Он увидел в *малом* *расстоянии* деревушку». «Ее горничная никому ни о чем не говорила» — из: «Горничная никому о том не *объявляла*». «И любовнику во фраке плохо было в его соседстве» — из: «и любовнику во фраке не *советовал бы я* *находиться* в его *соседстве*». «Она приуготовляла развязку самую неожиданную» вместо: «Она приуготовляла *изъяснение* самое романтическое»; «Девушка сидела на лавочке в темном углу церкви, другая терла ей виски. «*Слава богу*», сказала эта», — в черновой редакции: «сказала *последняя*» и др. под.

И действительно, речь Настеньки резко отличается от «крестьянского наречия». Она ближе к «мещанскому» и служилому языку дворни. В ней есть «лакейская» примесь. Уже одно *с*, выражающее услужливую почтительность и прикрепляемое ко всякому обращению и ответу, переносит в другую среду: «извольте-с», «погодите-с», «не знаю-с».

Не только фамильярно-развязная экспрессия речи Насти («а нам какое дело до господ!...» «старики пускай себе дерутся, коли им это весело» и т. п.), но и лексика и грамматика ее образуют совсем иной стиль: «дочери и *надулись*, да мне *наплевать на них*», «пирожное *блан-манже* синее, красное и полосатое».

В некоторых приемах рассказа Насти можно найти общее с манерой речи «захолустных» рассказчиков у молодого Гоголя. Это зависит, конечно, от однородности литературной традиции. Например, медленный темп изложения, регистрирующего все мелкие подробности, с повторениями одних и тех же слов (ср. «*вот пришли мы к самому обеду... Вот мы сели за стол, приказчик на первом месте, а я подле него... Ну вот вышли мы из за стола... а сидели мы часа три...*»), постоянные отступления («...а дочери и надулись, да мне наплевать на них...» «и обед был славный...» и т. п.), цепь имен, фамильярно называемых и предполагаемых известными слушательнице («пошли мы, я, Анисья Егоровна, Ненила, Дунька...») «Были колбынские, захарьевские, приказчица с дочерьми, хлупинские»), — все это близко к стилю захолустных рассказчиков «Вечеров на хуторе». Правда, в «Барышне-крестьянке» рассказ Насти диалогизован. Медлительность его, перегруженность мелкими подробностями оттеняет нетерпение Лизы, желающей услышать об Алексее. Но сущность стиля дворовой девушки от этого не меняется.

Правда, и речь работницы Аксиньи в «Гробовщике» близка к крестьянскому языку деревенских персонажей «Метели». Например: «*Каки были вчера похороны?*» «*Али хмель вчерашний еще у тя не прошел?*» — «*Вестимо так*» и нек. др. Но, рядом с этими литературными «крестьянизмами», в речи работницы замечаются и условные элементы городского просторечия. Например: «*Здешний будочник забегал с объявлением, что сегодня частный — именинник; уж к обедне отблагостили*»; «*ты изволил почивать*». Быть может, сюда же относится и обращение «ба-тюшка» и т. п.

Этот прием социально-диалектной, сословной дифференциации диалога, характерный для реалистического стиля, был чужд карамзинской традиции. В его сочетании с формами сентиментально-риторического повествования заключалась литературная новизна, развивавшаяся, главным образом, под вальтерскоттовским влиянием. Сверх этих явлений, язык «Метели» и «Барышни-крестьянки» совпадает, сближается в формах характеристически-описательного стиля. Уже отмечено выше, что «открытые»,

присоединительные конструкции (преимущественно с союзами *и* и *а*), составляют почти исключительную особенность языка этих повестей. Они свойственны, главным образом, характеристически-описательному стилю.

Индивидуальное своеобразие стиля рассказчицы «Метели» и «Барышни-крестьянки» больше всего зависело от приемов выражения ее личного образа, ее идеологии и ее оценок. Характерно прежде всего, что центральными фигурами обеих повестей являются женские образы. В «Барышне-крестьянке» это — образ Лизы-Акулины, отнесенный к типу «Душеньки» эпиграфом: «Во всех ты, Душенька, нарядах хороша». Этот образ является, по замыслу повести, художественной концентрацией целой социальной категории «уездных барышень»: «Что за прелесть эти уездные барышни! Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам». Это своеобразное литературное сознание — литературный вкус уездной барышни — является мотивировкой того сюжета, в русле которого движется рассказ девицы К. И. Т. Образ «барышни-крестьянки» — традиционный персонаж французской, немецкой и русской литературы второй половины XVIII — начала XIX века. Сопоставление этого образа с «Душенькой», которая, даже «пастушкой сидя у шалаша, чудом света оставалась», еще более обостряет его литературную традиционность. И вот жизнь и судьба уездной барышни Лизы и вмещается в рамки той сентиментальной литературы, которая питала «чувства и страсти» деревенской красавицы. Этот литературный остов повествовательной композиции обнаруживается не только в развитии происшествий, в приемах развертывания фабулы, но и в раскрытии внутреннего смысла явлений и событий. Тема любви с переодеваниями осложнена в пушкинской повести вальтерскоттовским мотивом семейной вражды двух фамилий, двух помещиков. И этот мотив выдвигается как литературный фон действия. Он, так сказать, обостренно переживается героиней под влиянием литературных прецедентов. Например, при изложении помех к браку ярко выступает литературно предопределенный контраст пренятствий с точки зрения сознания Алексея и Лизы. Мысли героя и героини насквозь пронизаны литературными отражениями. Алексей мыслит и чувствует согласно сентиментальному амплуу барина, увлекшегося бедною крестьянкою Акулиной, а Лиза думает и переживает, как романтическая героиня в духе Вальтер-Скотта: «Лиза ведала, какая ненависть существовала между их отцами, и не смела надеяться на взаимное примирение»¹. Любопытно, что в авторском, реалистическом опи-

¹ Ср. также далее: «К тому же самолюбие ее было втайне подстрекаемо темной, романической надеждою увидеть наконец тугиловского помещика у ног дочери прилучинского кузнеца».

сании «сношений» между Муромским и Берестовым вражда их вовсе не изображается как непримиримая ненависть, а лишь как обоюдная неприязнь и взаимное раздражение. Но еще более двусмысленным и пародийно «обращенным» является намек, содержащийся в реплике Муромского — в ответ на выраженное Лизой нежелание показаться Берестовым: «Что ты, с ума сошла?» — возразил отец: «давно ли ты стала так застенчива, или ты к ним питаешь наследственную ненависть, как романтическая героиня?...»

Симптоматично, что самый интерес Лизы к Алексею обусловлен той литературной ролью, литературной маской, которую носил романтик. Уже наименование собаки сначала байроновским «Ларой», затем Sbogar'ом пародийно подчеркивало атмосферу романтизма, которой окружал себя Алексей в глазах уездной барышни. «Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того носил он черное кольцо с изображением мертвой головы...» Несоответствие этого литературного образа жизненному облику героя комически разоблачается Настей, образ которой также сопоставляется с традиционным литературным амплуа («Настя была в селе Прилучине лицом гораздо более значительным, нежели любая наперсница во французской трагедии»). Рассказ Насти о пирушке у поваровой жены и об играх Алексея с крестьянскими девушками прерывается репликами Лизы, открывающими ее литературный идеал: «...А я так думала, что у него лицо бледное. Что ж? Каков он тебе казался? Печален, задумчив?.. — С вами в горелки бегать! Невозможно! Воля твоя, Настя, ты врешь!» ...«Да как же, говорят, он влюблен и ни на кого не смотрит?»... «Это удивительно!..»

Автор не раз противопоставляет литературной маске, надеваемой на себя героем, его живые реально-бытовые черты. «Дело в том, что Алексей, несмотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную разочарованность, был добрый и пылкий малый и имел сердце чистое, способное чувствовать наслаждения идвинности». За романтическою личиною открывается простодушный бытовой характер «добраго малого». Иногда даже начинает казаться, что рассказчица лишь пересказывает знакомую литературную повесть. Таким близким делается стиль повести к ее литературным прототипам и оригиналам. Например: «романтическая мысль — жениться на крестьянке и жить своими трудами, пришла ему в голову, и чем более думал он о сем решительном поступке, тем более находил в нем благоразумия...»

Рассказчица очень близка к миру своих персонажей, часто мыслит и чувствует так же, как они. Эта близость иллюстрируется примесью к реалистическому повествованию сентиментально-риторического стиля как основной и исконной формы развития темы о барышне-крестьянке. На этом фоне приобретает осо-

бенное значение выбор «Натальи, боярской дочери» в качестве материала для чтения влюбленных. Это — своего рода литература в литературе, «театр в театре». Получается сложная система литературных отражений. В сюжете «Натальи, боярской дочери» и однородных сентиментальных произведений ищутся соответствия, параллели и контрасты с историей любви Акулины-Лизы и Алексея. Сентиментальные и романтические литературные «предки» реалистически вырождаются или, лучше, переждаются в свои жизненные, бытовые «пародии» (ср. в «Евгении Онегине» вопрос о герое: «Уже не пародия ли он?»)

Того же рода стилистическую картину можно увидеть в «Метели». И здесь центральным персонажем повести является женский образ, образ Марьи Гавриловны. Он рисуется как реально бытовая разновидность типа Светланы. Об этом свидетельствует эпиграф из «Светланы» Жуковского. Поэтому и сюжетная эпопея Марьи Гавриловны замкнута в общие контуры фабульной схемы «Светланы»¹. Но пушкинское повествование начинено реалистическим содержанием. Именно здесь и намечается обособление стиля автора и издателя от манеры рассказчицы (девицы К. И. Т.)². Рассказчица в «Метели», как и в «Барышне-крестьянке», окружена атмосферой сентиментального «романтизма». Она погружена в нее вместе с Марьей Гавриловной (и Владимиром). Любопытно, что и здесь образ Марьи Гавриловны выступает на фоне характеристики русских женщин вообще, а уездных и деревенских дворянок в частности: «Женщины, русские женщины, были тогда бесподобны. Обыкновенная холодность их исчезла. Восторг их был истинно упоителен, когда, встречая победителей, кричали они: ура!» и т. п.

Так как образ Светланы считался в двадцатых-тридцатых годах выражением народного женского типа, то вполне понятно, что и образ Марьи Гавриловны мыслится как художественное реалистическое воплощение русского национального женского характера. Это — русский тип барышни-дворянки, окруженной атмосферой французских романов, которые, однако не заглушают в душе девушки патриотических чувств и религиозных трагидий.

¹ В. В. Гиппиус указал на то, что в повести В. Панаева «Отеческое наказание» («Благонамеренный», 1819) была использована сюжетная схема, близкая к пушкинской «Метели». «Литературный критик», 1937, № 2.

² Для ускорения темпа повествования Пушкин — в отличие от Карамзина и его школы — сокращает и опускает побочные действия описательного характера. Например, в автографе «Метели» — при описании сборов Марьи Гавриловны к побегу — были такие строки, изображающие настроение девушки, написавшей письмо родителям: «Слезы ее капали на бумагу, и [чернила] буквы расплывались. Она просила у них прощения». Легко заметить в движении этих предложений типичное для карамзинского стиля игнорирование оттенков временных значений в глаголах: «написала... письмо... — Слезы капали на бумагу, и буквы расплывались. Она просила прощения...». Ср. также в автографе: «он умирал и молил ее» (вместо: «он, умирая, молил ее»).

Так же, как и образ Лизы в «Барышне-крестьянке», образ Марьи Гавриловны обвеян дыханием сентиментально-романтической литературы. «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и следственно была влюблена».

Счастливая мысль о бегстве из родительского дома «весьма понравилась романическому воображению Марьи Гавриловны». Письма любовников, построенные по схеме прямого параллелизма, являются сокращенной цитатой из сентиментальных романов.

Характерны совпадения даже во фразеологии писем:

«Владимир Николаевич... умолял...венчаться тайно.. броситься потом к ногам родителей, которые, конечно, будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников, и скажут им непременно: Дети! придите в наши объятия.

Она прощалась с ними в самых трогательных выражениях, извиняла свой поступок неодолимою силою страсти, и оканчивала тем, что блаженнейшею минутою жизни почтет она ту, когда позволено будет ей броситься к ногам дражайших ее родителей».

Образы сна целиком распадаются на привычные литературные сентиментально-романтические видения. В них можно видеть туманные намеки и на образ мертвеца-жениха, как далекое отражение Бюргеровой «Леноры»: «то видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться».

Эта «литературность» мироощущения Марьи Гавриловны выражается в стиле ее мыслей, видений, чувств, в манере ее переписки. «Автор» подчеркивает, что Марья Гавриловна свою судьбу, фабулу своей жизни сама воспринимала и строила под влиянием литературы. Так, ожидая объяснения в любви от Бурмина и предприняв для ускорения событий целый ряд «военных действий», «она приутопляла развязку самую неожиданную и с нетерпением ожидала минуты романического объяснения». Слушая любовные признания Бурмина, «Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St. Preux». Поразительная однородность в манере воспроизведения, свойственная «Метели» и «Барышне-крестьянке» и выделяющая их из других «Повестей Белкина» в особую группу, оправдывает указание на единство рассказчицы. Стиль девицы К. И. Т. не похож на манеру других рассказчиков.

§ 11. И в «Барышне-крестьянке» и в «Метели» отраженная «литературность» не застывает на ступени стилизации. Литературный стиль рассказчицы здесь служит лишь средством характеристической оценки и реалистического изображения поместного быта. С разными формами культурно-исторических и социально-бытовых укладов органически сплетаются разные стили литературного выражения. Поэтому «литературность» рассказчицы и сентиментально-романтический уклон героинь воспринимаются не как проявление литературной подражательности автора или зависимости сюжета от господствующих писательских шаблонов,

а как свойственные самому воспроизводимому миру формы переживания и понимания, как существенный признак самой изображаемой действительности. Эта реалистическая многозначность литературной формы (всегда типической для воспроизводимой среды) создается своеобразными приемами ее применения и оригинальными методами ее синтеза с другими повествовательными стилями. Вот тут-то и выступает белкинский стиль как основное цементирующее и реалистически преобразующее сюжет начало. По отношению к этому стилю рассказ девицы К. И. Т. является лишь материалом. Чтобы понять это, необходимо вникнуть в тот «образ автора», который отпечатлевается в стиле «Барышни-крестьянки» или «Метели». Авторское я в «Барышне-крестьянке» далеко от личности рассказчицы (девицы К. И. Т.). Как было уже указано, это — образ писателя, ориентирующегося на передовые читательские вкусы и подвергающего литературно-критической оценке стилистическую манеру рассказчицы. «Если бы слушался я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы описывать свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность и доверчивость, занятия, разговоры; но знаю, что большая часть моих читателей не разделила бы со мною моего удовольствия. Эти подробности вообще должны казаться приторными...» «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку». На этом фоне все намеки и указания на писательское я, на его отношение к миру повествования и к приемам его воспроизведения отделяются от личности рассказчицы и приписываются «автору». Эти указания — двух родов. Одни устанавливают близость автора к изображаемому быту и его представителем. «Те из моих читателей, которые не жили в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни!..» «Легко вообразить, какое впечатление Алексей должен был произвести в кругу наших барышень...» «Но всех более занята была им дочь англомана моего, Лиза...» «Мой Алексей был уже влюблен без памяти» и др.

Сюда же примыкает сложная система субъективных оценок и объяснений воспроизводимой жизни, свидетельствующая о духовном и культурно-бытовом сродстве автора с той действительностью, которую он раскрывает перед читателем. Например: «первый из помещиков своей губернии догадался заложить имение в опекунский совет: оборот, казавшийся в то время чрезвычайно сложным и смелым...» «Алексей был, в самом деле, молодец...» «Что касается до белил и до сурьмы, то в простоте своего сердца, признаться, он их с первого взгляда не заметил, да и после не подозревал...» и др. под. Все эти заметки и отметки автора являются органическими элементами того «безыскусственного», реалистического стиля, который основан на мнимо-«простодушном», патриархальном или «домашнем» подборе типических явлений и деталей, исполненном, однако, глубокого обобщающего значения. Этот стиль уже под влиянием тонких намеков

предисловия приходится связывать с образом Белкина. Другой ряд указаний комментирует изображаемую действительность, соотносит ее с широкими образами и идеями мирового художественного творчества, открывает в ней национальные или общечеловеческие черты. Эти формы литературной символизации и литературного комментирования, образующие как бы внутреннее смысловое ядро художественной структуры, завершающие процесс стилистического синтеза и приобщающие творчество Белкина к сокровищам мировой литературы, естественно относятся к образу издателя. Зыбкость, расплывчатость и динамическая изменчивость композиционно-смысловых отношений между сферой «белкинского», «писательского» и сферой «пушкинского», «издательского» очевидна, так как оба эти лика являются лишь двумя соотносительными и взаимно обусловленными личинами образа автора. Однако даже при отсутствии образа Белкина как посредствующего звена между рассказчицей и автором-«издателем» в самом составе повествования все же пришлось бы несколько отграничить приемы живописания от принципов комментирования и образно-идеологического истолкования действительности (как бы они ни были близки к культурно-исторической точке зрения)¹. Необходимо привести иллюстрации. Рассуждая об уездных барышнях, автор «Барышни-крестьянки» пишет: «Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями; но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: особенность характера, *самобытность* (individualité), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия. В столицах женщины получают, может быть, лучшее образование; но навык света скоро сглаживает характер и делает души столь же однообразными, как и головные уборы. Сие да будет сказано не в суд и не во осуждение, однако ж *Nota nostra manet*, как пишет один старинный комментатор». Всякому непредубежденному читателю ясно, что это противопоставление уездных барышень рассеянному столичным красавицам, обоснованное критерием самобытности и подтвержденное ссылкой на Жан-Поля, выходит за пределы «белкинского», непосредственного реалистического изображения. Оно обобщает образы и подводит их под основные идейные и характерологические категории авторского мировоззрения. Точно так же эпиграф «Во всех ты, Душенька, нарядах хороша» имеет значение образно-идеологического ключа к сюжету «барышни-крестьянки». При разграничении функций рассказчика и «издателя» эпиграфы составляют специальность издателя. Сложность

¹ Впрочем, образно-идеологическое понимание часто уже вмещено в «живописание». Например, в «Барышне-крестьянке» таков портрет мисс Максон, «сорокалетней чопорной девицы, которая белилась и сурьмила себе брови, два раза в год перечитывала *Памелу*, получала за то две тысячи рублей, и умирала со скуки в этой варварской России».

соотношений образов Белкина и «издателя», многообразие связей, переходов и соприкосновений между ними — при заданной тенденции к их размежеванию — все это обуславливает свободу распределения повествовательных функций, создает множественность аспектов развертывания сюжета и содействует их быстрой смене. Образ Белкина освобождается от ограниченности бытового характера провинциального помещика. Он — в соответствии с законами пушкинского стиля сближается с образом «издателя», с образом изощренного, гениального художника. Он обнимает и воспринимает характеры своих героев во всей их реалистической культурно-бытовой широте и сложности. Он избирает действительность как поэт-историк. Например, в «Барышне-крестьянке» образ Лизы во время парадного обеда рисуется «глазами» Муромского. Повествовательный стиль вмещает в себя лексику, эпитеты, все оттенки восприятия и понимания крупного русского барина с «европейским» воспитанием: «Лиза, его смуглая Лиза, набелена была по уши, насурмлена пуще самой мисс Жаксон; фальшивые локоны, гораздо светлее собственных ее волос, взбиты были, как парик Людовика XIV; рукава à l'imbécile торчали, как фижмы у Madame de Pompadour; талия была перетянута, как буква икс, и все брильянты ее матери, еще не заложённые в ломбарде, сияли на ее пальцах, шее и ушах...»

Понятно, что и обрывки разговоров, устной речи, диалоги героев воспроизводятся во всем экспрессивном, характеристическом, культурно-бытовом и социальном многообразии их языкового состава, их стиля. «Лиза испугалась и закричала. В то же время раздался голос: *tout beau, Sbogar, ici...* и молодой охотник показался из-за кустарника. «*He бось, милая*», сказал он Лизе: «собака моя не кусается...» Или: «Лиза выбежала навстречу Григорию Ивановичу. «Что это значит, папа?» сказала она с удивлением; «Отчего вы хромаете? Где ваша лошадь? Чьи это дрожки?» — «*Вот уж не угадаешь, my dear*», отвечал ей Григорий Иванович, и рассказал все, что случилось...»

И еще пример: «Акулина, Акулина!..» Лиза старалась от него освободиться... «*Mais laissez-moi donc, monsieur, mais êtes-vous fou?*» повторяла она, отворачиваясь. «Акулина! друг мой, Акулина!» повторял он, целуя ее руки».

Конечно, эти стилистические наблюдения еще не дают исчерпывающего материала для решения вопроса о языковой структуре образа Белкина, для выяснения всей сложности его композиционных отношений к образу «издателя А. П.» Это — центральная проблема стиля всех «повестей И. П. Белкина». Анализ «Метели» с этой точки зрения немного нового может прибавить к тому, что стало ясно из композиции «Барышни-крестьянки». И здесь сентиментально-романтическая канва сюжета заполняется реалистическим рисунком, настолько отличным по манере изображения от стиля рассказчика, что естественно отнести этот новый творческий метод к иному образу, к «образу автора»

(то есть прежде всего к Белкину). Правда, в «Метели» нет такого резкого, как в «Барышне-крестьянке», личного отделения автора от рассказчицы. Здесь повествователь вмещает и себя и своих читателей в собирательно-множественное «мы». «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную...» «Поручив барышню попечению судьбы и искусству Терешки кучера, обратимся к молодому нашему любовнику...» «Но *возвратимся* к добрым ненарадковским помещикам и посмотрим, что-то у них делается...» «Нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда *мы от себя мало что можем выдумать себе в оправдание...*» «С каким единодушием *мы соединяли чувства народной гордости и любви к государю!*» — «*Мы уже сказывали, что, несмотря на ее холодность, Марья Гавриловна все по-прежнему окружена была искателями*» и др. Таким образом иллюзия цельности и единства образа повествователя в «Метели» поддерживается гораздо проще и прямее, чем в «Барышне-крестьянке». Однако в стилистическом слове «Метели» от следов и отражений сентиментально-риторической манеры явно отличается многокрасочный, богатый житейскими деталями и социально-характеристическими оттенками речи реалистический стиль бытового изображения¹. Например, повествование о приготовлении Владимира к венчанию и о переживании им метели, остро сочетающее точку зрения автора с восприятием самого героя, с его сферой мыслей и чувств, вовсе чуждо сентиментальной идеализации и риторической патетики. А далее точка зрения Владимира, призма его сознания совсем устраняется, и течет объективный реалистический рассказ автора, включающий затем в себя речь «девчонки»: «Старики проснулись и вышли в гостиную, Гаврила Гаврилович *в коллаке и байковой куртке*, Прасковья Петровна *в шлафорке на вате*². Подали самовар, и Гаврила Гаврилович послал девчонку узнать от Марьи Гав-

¹ Интересны черновые варианты некоторых бытовых образов, забракованные Пушкиным потому, что они несколько нарушали стиль поместного быта. Например, вместо: «его принимали хуже, нежели отставного заседателя» сначала было: «его принимали хуже, чем дьячка, находящегося под началом». Ср. в «Борисе Годунове» слова игумена: «я, видя, что он еще млад и неразумен, *отдал его под начал отцу Пимену*».

Принцип типического обобщения бытовых подробностей не может мириться с натуралистическим нагромождением мелочей. Пушкин избегает случайных деталей. Он ищет характеристических примет. Так, в автографе «Метели» тульская печатка первоначально описывалась так: на ней «изображены были два пылающие сердца и якорь с надписью: *Бог — моя надежда. Вместе угаснут*».

² Ср. в «Евгении Онегине» характеристику Лариной:
 Корсет, альбом, княжну Полину,
 Стишков чувствительных тетрадь
 Она забыла — стала звать
 Акулькой прежнюю Селину,
 И обновила наконец
 На вате шлафор и чепец.
 (2, XXXIII.)

риловны, каково ее здоровье и как она почивала. Девчонка воротилась, объявляя, что барышня почивала-де дурно, но что ей-де теперь легче и что она-де сейчас придет в гостиную...» и т. д.¹

Примесь «чужой речи» — прием, чуждый сентиментальному стилю, углубляя психологическую перспективу повествования. Осложнение стиля автора «чужою речью», речью персонажей было сопряжено с глубоко мотивированным подбором эмоциональных выражений и изъятий. Характерно, например, что Пушкин выбрасывает из рукописной редакции «Метели» такие слова (отмеченные курсивом):

«Через полчаса Маша должна была навсегда оставить родительский дом, свою комнату, тихую девческую жизнь.

— *И для чего? Какая судьба ожидала ее?*»

Таким образом при посредстве белкинского стиля происходило реалистическое углубление и преобразование сентиментально-романтического сюжета. Вместе с тем в повествовательный стиль «Метели» также внедряются выражения, которые вовлекают повесть в атмосферу образов мировой литературы. Например, цитата из Петрарки: «Нельзя было сказать, чтоб она с ним кокетничала; но поэт, заметя ее поведение, сказал бы: *Se amor non è, che dunque?..*»

И точно так же, как в «Барышне-крестьянке», эпиграф «Метели» имеет значение образно-идеологического ключа к сюжету повести. Художественная действительность, раскрывающаяся в пушкинской «Метели», проецируется на сюжетный экран «Светланы» Жуковского. Образы «Светланы» становятся семантическим фоном, «задним планом», на котором вырисовывается замещающий их мир пушкинской повести в его индивидуальных очертаниях и красках.

§ 12. Тройственность аспектов восприятия и изображения — рассказчика, Белкина и издателя — можно обнаружить и в композиции «Гробовщика» Стиль рассказа *приказчика* Б. В. сказывается в профессиональной, производственной окраске повествования. Не столько синтаксис и экспрессия речи, сколько система «вещей» и оценок, подбор бытовых деталей и их освещение указывают на то, что в этой повести социально-речевая подоснова

¹ Чрезвычайно ярко стремление Пушкина к разнообразным вариациям «несобственно прямой» (или «непрямой») речи сказывается в таких заманках:

Черновая редакция
«Метели»:

Девчонка воротилась, объявляя, что *Марья Гавриловна* почивала дурно, но что ей легче и что она сейчас придет в гостиную.

Окончательный текст:

Девчонка воротилась, объявляя, что *барышня* почивала-де дурно, но что ей-де теперь легче и что она-де сейчас придет в гостиную.

Ср. обратный пример в тексте: «Старушка перекрестилась и подумала: авось дело сегодня же кончится», — между тем первоначальный вариант черновой редакции был: «старушка подумала, что *авось* дело сегодня сладится».

белкинского стиля — совсем иная, чем, например, в «Станционном смотрителе». Уже самое начало «Гробовщика»: «*Последние пожитки гробовщика Адриана Прохорова были ввезены на похоронные дроги*» вводит в профессионально-домашнюю обстановку жизни героя. Бытовой антураж узок. Он исчерпывается домом, тесной квартиркой соседа-сапожника, желтой будкой городского и случайными визитами к заказчикам. И на всем этом лежит густой колорит гробовщических интересов, профессионального дела. Так, в описании устройства на новоселье выдвигаются на передний план и подробно перечисляются все предметы и аксессуары «гробового» ремесла, «изделия» и приемы их профессиональной эксплуатации. «*В кухне и гостиной поместились изделия хозяина: гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и факелами. Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного амура с опрокинутым факелом в руке, с подписью: «здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, также отдаются напрокат и починяются старые»*¹. Характер Адриана Прохорова вырисовывается на фоне его профессиональных привычек. Размышления гробовщика целиком определяются нуждами ремесла: «Он думал о проливном дожде, который, за неделю тому назад, встретил у самой заставы похороны отставного бригадира. Многие мантии от того сузились, многие шляпы покоробились. Он предвидел неминуемые расходы, ибо давний запас гробовых нарядов приходил у него в жалкое состояние. Он надеялся выместить убыток на старой купчихе Трюхиной...» Сон гробовщика, несмотря на всю фантастичность ситуации, пронизан и насыщен отражениями забот, волнений и событий профессиональной деятельности гробового мастера. Мертвецы выступают не как страшные романтические призраки, а как заказчики, клиенты, чувствующие свою связь с поставщиком, но имеющие к нему целый ряд претензий по поводу его товара. Основными семантическими категориями, в аспекте которых изображается и оценивается действительность, являются понятия товара, торговли, заказчиков-покупателей («тех, на которых мы работаем»), расходов, убытка, цены, запаса и т. п. Это — те идеи и образы, которые близки жизнепониманию приказчика (то есть рассказчика повести) и роднят его идеологию с профессиональными интересами ремесленника.

Характерно, что и разговоры ремесленников в «Гробовщике» вращаются почти исключительно (если оставить в стороне церемониал приветственных тостов на пирушке) в сфере вопросов профессии, торговли, сбыта товара. «*Каково торгует ваша милость?*» спросил Адриан. — «*Э хе хе*», отвечал Шульд,

¹ Любопытно в автографе выравнивание стиля в направлении гробовщической терминологии. Так рукописные варианты: «гробовый гардероб» и «давний гардероб гробовых нарядов» были заменены прямым и точным выражением: «давний запас гробовых нарядов».

«и так и сяк. Пожаловаться не могу. Хотя конечно *мой товар не то*, что ваш: живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет». — «Сущая правда», заметил Адриан; «однако ж, если живому *не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берет себе гроб*». Таким образом беседа продолжалась у них еще несколько времени...»

Всех этих иллюстраций достаточно для доказательства того, что приемы изображения и оценки действительности сохранили здесь отпечаток точки зрения первоначального рассказчика. В «Гробовщике» (почти так же, как в «Метели» и «Барышне-крестьянке») стиль рассказчика (приказчика Б. В.), его манера смотреть на вещи и события, его метод группировки и оценки предметов и явлений — использованы как материал для литературного изложения. На них строится сюжет белкинской повести. На них основана ее образно-идеологическая система. Но точка зрения рассказчика в «Гробовщике» (в противовес сентиментально-романтическим пристрастиям рассказчицы «Метели» и «Барышни-крестьянки») является социально-бытовой опорой реалистического стиля. Понятно, что «приказчик» (как и «гробовщик») далек от фантастических ужасов кладбищенского романтизма, и естественно, что его профессионально-бытовое жизнепонимание послужило средством для разрушения, иронического преобразования романтической символики (например, в духе «Двойника, или Вечеров в Малороссии» Погорельского)¹.

Социально-бытовой круг, в который замкнута сфера действия и изображения в «Гробовщике», до предельной черты, до крайней антитезы отдален от литературной манерности, от стилей сентиментализма и романтизма. В своем естественном течении он насквозь «натурален» и, следовательно, контрастен с теми картинами и образами, которые по поводу него, на его темы и сюжеты сложились в мировой литературе. Поэтому-то в рассказе приказчика изображение жизни и приключений гробовщика, изложение событий, сопровождавших его новоселье, предполагается наивно-бытовым, безыскусственным и свободным от всякой литературной традиции. Задача писателя (то есть, прежде всего, И. П. Белкина) сводилась к тому, чтобы на этот реалистический фон пародийно опрокинуть литературные образы и символы (например, «Лафертовской маковницы» П. Погорельского, образы гробокопателей Шекспира и Вальтер-Скотта). Знакомый Белкину приказчик становится невольным участником разрушения традиций мировой литературы в приемах воспроиз-

¹ Ср., например, в повести «Безголовый мертвец» Вашингтона Ирвинга: «Он внимательно выслушивал чудесные повести женщин о мертвецах, привидениях, о мостах, домах и ручьях, которые посещаются духами, и особенно о безголовом мертвце или оторви-голове, как называли его иногда рассказчицы. Он в свою очередь забавлял их анекдотами о ведьмах, чудесных предвещаниях, страшных явлениях, звуках, криках...» («Повести и литературные отрывки», Москва, 1829, ч. III.)

ведения образов «гробокопателей». «Пьяный и сердитый» гробовщик рассуждал: «Что ж это, в самом деле... чем мое ремесло нечестнее прочих? *Разве гробовщик брат палачу? чему смеются басурмане? разве гробовщик гаер святочный...*»¹ Конечно, в прямом фабульном движении повести эти гневные слова гробовщика следуют непосредственно за оскорблением, нанесенным Адриану Прохорову чухонцем Юрко и немецкими ремесленниками: гробовщик был обижен предложением «пить за здоровье своих мертвецов». Следовательно, гробовщик дает отпор обидчикам его профессии. Но в общей композиции повести, в аспекте ее скрытой семантики эти слова гробовщика можно понимать лишь как реабилитацию ампула гробовщика в мировой литературе. В этом плане рассуждения гробовщика обращены к Шекспиру и Вальтер-Скотту. «Автор» или — вернее — «издатель» уже раньше иронически заявлял о том, что образы гробокопателей у Шекспира и Вальтер-Скотта созданы с расчетом на эффект художественного контраста и далеки от реалистической истины: «Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер-Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутивными, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру, и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу»².

В тот же круг образов мировой литературы входит и цитата из дантовского «Ада»: *come corpo morto cade*, находящаяся в автографе и примененная к самому гробовщику.

Таким образом на профессионально-бытовой пласт рассказа приказчика ложится новый семантический слой. Он содержит такие литературные образы и параллели, при посредстве которых метод непосредственного, будто бы «наивного» реалистического созерцания и воспроизведения действительности превращается в новый стиль литературного изображения. Понятый и осознанный через призму передачи Белкина рассказ приказчика о гробовщике ставится в контрастную параллель с образами мировой литературы, с «гробокопателями» Шекспира и Вальтер-Скотта. Понятно, что скрытые полемические выпады издателя отыскиваются и в других местах текста «Гробовщика». Так реалистический стиль «Гробовщика» противопоставляется манере воспроизведения «жанра» и «костюма» в романтических стилях Ф. Купера, В. Гюго, Вашингтона Ирвинга, Валь-

¹ В автографе тут было сначала применено типичное для пушкинского отрывательного или бранного лексикона слово — *фигляр*.

² Насколько глубоко вальтерскоттовская традиция изображения гробовщиков запада в общее литературное сознание эпохи, видно хотя бы из такого места письма В. Ф. Одоевского к кн. Г. П. Волконскому: «На улицах гробовые дроги, и на них веселые лица гробовщиков, считающих деньги на гробовых подушках — все это был вальтерскоттовский роман в лицах». См. Н. Барсуков, «Жизнь и труды М. П. Погодина», СПб, 1890, кн. 3, стр. 329.

тер-Скотта, Бальзака и других «нынешних романистов»: «Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами». (Ср. ироническое продолжение этого полемического комментария, рисующее реалистический гротеск: «Полагаю, однако ж, не излишним заметить, что обе девицы надели желтые шляпки и красные башмаки, что бывало у них только в торжественные случаи».)

Естественно, что к этим полемическим комментариям «автора» примыкают и литературные ссылки и цитаты. Так, будочник Юрко сравнивается с почтальоном Погорельского. Правда, Онуфрич из «Лафертовской маковницы» Погорельского ни по характеру, ни по своей литературной биографии не похож на Юрко (кроме того, что оба служили двадцать пять лет каждый в своем звании «верой и правдою»). Но в их сближении заключался призыв к стилистическому сопоставлению «Гробовщика» с «Лафертовской маковницей». Выражение «с секирой и в броне сермяжной», незадолго перед тем использованное А. Е. Измайловым в басне «Дура Пахомовна», присоединяло реалистический образ Юрко к литературной галлее будочников (ср. образ будочника у Марлинского).

Но особенно остро контраст между новыми реалистическими, профессионально-бытовыми приемами развития «гробовых» тем и старой традицией их символического обобщения подчеркивается эпиграфом из «Водопада» Державина, рисующем образы гробов красками космического символизма:

Не зрим ли каждый день гробов,
Седи дряхлеющей вселенной?

Литературно-пародический план «Гробовщика» не исчерпывается сказанным; он гораздо сложнее. Множество литературных намеков и применений рассеяно в изображении мертвецов, явившихся на зов гробовщика. Но манера прямого повествовательного изложения предисловием отнесена к образу Белкина. Таким образом, белкинский стиль и в «Гробовщике» является своеобразным уравнильным маятником между содержанием приказчиьего рассказа и принципами его литературно-издательского оформления.

§ 13. «Станционный смотритель» и «Выстрел» отличаются от других повестей Белкина тем, что в них рассказчики выступают непосредственными участниками передаваемых событий. Сюжет обеих повестей излагается прямо от первого лица, от лица рассказчика. Безыскусственный бытовой рассказ является здесь их формой, их организующим центром. Рассказчик становится личностью, активным персонажем, двигающим действие повести и его непосредственно переживающим. Образ Белкина обнаруживается в выборе рассказчика, в приемах его характеристики, отчасти в оценке его личности, в освещении его позиции,

но главное — в формах воспроизведения его стиля, в смешении и сочтении его с авторским стилем, в общем тоне повествования.

Титулярный советник А. Г. Н. выступает как тип мелкого чиновника-демократа, полного сочувствия к «бедным людям» и глубоко переживающего несправедливости и обиду социального неравенства. Он принимает близко к сердцу невзгоды и горести станционного зрителя. Но общий склад речи титулярного советника, его культурный уровень далек от склада речи и от облика станционного зрителя, он близок к стилю Белкина¹.

Функция изложения основного сюжетного материала передается самому герою повести — станционному зрителю. Этот рассказ или сказ воспроизводится в «были» титулярного советника, которая, в свою очередь, подвергается литературной обработке со стороны Белкина. И, наконец, белкинская повесть проходит через руки издателя. Наслаиваются одна на другую четыре субъектных стилистических оболочки. Ту из них, которая ведет к образу станционного зрителя, легче всего выделить.

Типичен уже сказовый зачин повести станционного зрителя. «Так вы знали мою Дуню?» — начал он. — «Кто же и не знал ее? Ах, Дуня, Дуня! Что за девка-то была! Бывало, кто ни проедет, всякий похвалит, никто не осудит».

Ср. у Гоголя:

«Вот, например, знаете ли вы дьяка диканьской церкви Фому Григорьевича? Эх, голова!» (Предисловие к «Вечерам на хуторе».) Ср.: «Вы знаете Агафью Федосеевну? Та самая, что откусила ухо у заседателя...» («Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».)

В сказе Вырина очень заметна примесь устного просторечия и притом с не-дворянской социальной окраской (например, «*господа проезжие нарочно останавливались будто бы пообедать*

¹ В истории текста «Станционного зрителя» с необычайной наглядностью прослеживается весь ход изменений языка и стиля — в зависимости от эволюции образа рассказчика. В одной из первоначальных редакций повесть о станционном зрителе должна была вобрать в себя и поглотить отрывок из «Записок молодого человека» (ошибочно печатавшийся в последнее время под заглавием: «Повесть о прапорщике Черниговского полка»). В этих «Записках» стиль менее демократичен. Он носит отпечаток «светскости» молодого человека. К стилю этих «Записок» примыкает выброшенное из окончательного текста повести рассуждение о видах любви (см. юбилейное издание Гослитиздата, т. IV, стр. 621) или такой зачеркнутый (и до сих пор неизвестный) отрывок автографа: «Тут вошел мой старый ящик (то есть двадцатилетний ящик, привезший меня: но на большой дороге и стареются-то на почтовых) с требованьем на водку; в то время народ не прашивал на чай. Но просвещение, исполняски шагнув в последнее десятилетие...» Отголоски стиля «Записок» в композиции «Станционного зрителя» вступали в столкновение с все усиливавшейся в языке повествования тенденцией к демократическому обновлению сюжета и к народно-реалистическому «снижению» стиля. Пушкин постепенно освобождает от рудиментов «Записок молодого человека» и от отражений образа «молодого человека» язык рассказа, приближая рассказчика к герою повести.

аль отужинать»; «бывало барин... при ней утихает и милостиво со мною разговаривает»; «что прибрать, что приготовить, за всем успевала» и т. п.). Но прямое воспроизведение сказа станционного смотрителя очень скоро прекращается. Сказ смотрителя растворяется в передаче титулярного советника (ср. замену личного местоимения я названием «смотритель»; ср.: «Он расположился у смотрителя»... «Как быть! Смотритель уступил ему свою кровать» и т. п.), только по временам прорываясь сквозь повествовательный стиль рассказчика (ср.: «Ему сделалось дурно, голова разболелась; невозможно было ехать... Как быть!..» «Рано утром пришел он в его переднюю и просил доложить его высокоблагородию, что старый солдат просит с ним увидеться»; «шел он по Литейной, отслужив молебен у всех скорбящих» и т. д.). Лишь к концу рассказа вновь облекается в формы прямой речи станционного смотрителя («Вот уже третий год», — заключил он, — «как живу я без Дуни, и как об ней нет ни слуху, ни духу. Жива ли, нет ли, бог ее ведает») — и отделяется от повествования титулярного советника следующим комментарием: «Таков был рассказ приятеля моего, старого смотрителя, рассказ, неоднократно прерываемый слезами, которые живописно отирал он своею полою, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева».

Понятно, что и повествовательный стиль титулярного советника иногда по своей демократической окраске, по своей экспрессии несколько приближается к сказу смотрителя, к сознанию «бедного человека», как бы невольно сохраняя общую точку зрения пересказываемой повести. Например: «Военный лакей, чистя сапог на колодке, объявил, что барин почивает...» «Он сжал бумажки в комок, бросил их на земь, притоптал каблуком, и пошел...» «Но военный лакей... грудью вытеснил его из передней, и хлопнул двери ему под нос. Смотритель постоял, постоял, — да и пошел...» и т. д. Ср.: «Мне стало жаль моей напрасной поездки и семи рублей, издержанных даром».

Эта двупланность повествования ведет не только к яркой демократизации повествовательного стиля, но и к углублению психологического реализма в изображении действительности. Вот иллюстрации из работы Пушкина над языком и стилем повести.

Описание красоты дочери — при посещении смотрителем ее петербургской квартиры — сначала своей «литературностью» несколько нарушало перспективу восприятия самого отца: «Никогда дочь его не казалась столь милою и столь прекрасною, как эти пышные локоны были ей к лицу, как пристала ей эта красная шаль на синем бархате». В окончательной редакции Пушкин ограничивается одною фразою: «Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною».

Но особенно глубока работа Пушкина над тем местом в рассказе станционного смотрителя, когда изображается вручение соблазнителем платы за Дуню.

Было начато от первого лица: «Потом, взяв несколько ассигнаций, сунул он мне их за обшлаг, — отворил двери». Вслед за этим происходит смена форм лица, и события воспроизводятся в пересказе титулярного советника: «Потом взял со стола несколько ассигнаций, сунул *их ему* за рукав — отворил двери». Но в этом стиле не выдержано эмоциональное отношение к событиям со стороны зрителя. В изложении титулярного советника не переданы растерянность, волнение старика. Слишком трезво и точно описаны вещи и действия. Понятны поэтому новые стилистические исправления. Пушкин стремится изобразить тот эмоциональный туман, которым была окутана действительность в глазах зрителя: «Потом, взяв *что-то* со стола, всунул ему за рукав — отворил двери». Стиль изображения найден. Далее происходит лишь лаконическое сжатие выражений, скупой выбор действий: «потом, сунув ему что-то за рукав, он отворил дверь».

Конечно, показательны не только замены слов и выражений, но и исключения. Так, из сказа зрителя, в характеристике девичества Дуни, была выброшена фраза рукописи: «*Одета была как барышня*». От этого исключения становился острее контраст между скромным образом станционной Дуни и образом блестящей петербургской Авдотьи Симеоновны.

Точно так же портрет гусара сначала был нарисован слишком детально и в некоторых подробностях не вязался с реальным кругозором и опытом зрителя: а) «*проезжий в черкесской шапке, в военной шинеле, опутанной желтой шалью*»; б) «*проезжий в черкесской шапке и в военной шинеле, окутанной турецкой шалью*» и, наконец, в окончательном тексте: «*проезжий в черкесской шапке, в военной шинели, окутанный шалью*».

Мало подходили также к восприятию станционного зрителя, взволнованного пропажей дочери, и такие детали в описании церкви: «*две старушки молились еще перед иконою Николая чудотворца*». Исправлено: «*две старушки молились еще в углу*»¹. Так реалистический стиль повествования приобретает всю непосредственность, простоту, точность и экспрессивную красочность бытового рассказа². Интересно следить, как язык

¹ Ср. также: «Дьячок посмотрел на него с удивлением и отвечал, что не бывала». В окончательной редакции: «Дьячок отвечал, что не бывала».

В том же духе сделано исправление в портрете «военного лакея», нарисованном с точки зрения зрителя: «военный лакей, *чистя ботфорту на колдке*» (исправлено: «чистя сапог на колдке»).

² Наблюдения над историей рукописного текста показывают, что Пушкин сокращал количество литературно-книжных выражений в стиле «Станционного зрителя» и демократизировал их качество. Например: «чтоб только *избавиться от язвительных сарказмов*» (исправлено: «чтоб только на минуту отдохнуть от крика и толчков разъяренного постояльца»); «зрителю *обходились со мною не церемонно*» (исправлено: «зрителю со мною не церемонились»); «и *златое правило: «чин чина почитай» не кажется мне уничижением человечества*» (зачеркнуто); «и *предложил довести ее до церкви*» (исправлено: «вызвался довести ее до церкви»); «она *отвыкла от прежнего своего бытия*» (исправлено: «от прежнего своего состояния»); «отправился он *обратно к сво-*

повести постепенно все более и более окрашивается в тона изображаемой социальной среды. Например: «Столь же долго не мог я привыкнуть и к тому, чтоб *разборчивый холоп* обносил меня *блюдом* на губернаторском обеде» (ср. первоначальный вариант: «столь же долго не мог я привыкнуть, чтоб *обносили* меня *кушанием* на губернаторских обедах»). Еще более любопытен такой пример стилистической правки при изображении грустного уныния и беспризорности одинокого и опустившегося зрителя: а) «зритель спал на *кровати*»; б) «зритель спал *одетый*» — и, наконец, в печатном тексте: «зритель спал *под тулупом*». Ср. также в сказе зрителя: «бывало барин, какой бы сердитый ни был, при ней утихает и *дружески* (исправлено: *мило*) со мною разговаривает».

Характерны также эмоциональные напряжения стиля, достигаемые его лаконическим сжатием, пропуском промежуточных звеньев. Например:

а) «Дуня подняла голову — *увидела отца* и с криком упала в обморок».

б) «Дуня подняла голову... и с криком упала на ковер».

Подобно тому, как повесть станционного зрителя влилась в рассказ титулярного советника и смешалась с ним, — так и рассказ самого титулярного советника поглощается стилем автора. Этот новый стилистический план заметен уже в своеобразной, всепонимающей иронии сочетания и сопоставления событий и предметов, иронии, которая как бы прерывает и нарушает последовательный темп разворачиванья сюжета в передаче титулярного советника и осложняет его интонации. Например: «При сем известии путешественник *возвысил было голос* и *нагайку...*»

«Гусар... приглашал его отобедать; лекарь согласился; оба ели с большим аппетитом, выпили бутылку вина и *растались очень довольны друг другом*».

Ср. также едкую иронию такого мудрого примирения титулярного советника с существующим общественным строем: «В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например: *ум ума почитай?* Какие возникли бы споры! и слуги с кого бы начинали кушанье подавать?»

Понятно, что в атмосфере этого авторского стиля приобретают необыкновенную реалистическую остроту и свежесть приемы внутреннего самораскрытия Вырина и приемы изображения быта со стороны титулярного советника. В. В. Гиппиус тонко заметил: «Реалистическая характеристика Вырина, решительно преодолевающая условно-литературные схемы, особенно обнаруживается в эпизоде с деньгами. По сентиментальной схеме мы бы

му *местопребыванию*» (в печатном тексте: «отправился он из Петербурга обратно на свою станцию») и мн. др. под.

ожидали непоколебимого бескорыстия (карамзинская Лиза, впрочем, берет деньги и, умирая, посылает их матери с наивным самооправданием: «Они не краденые»). У Пушкина при той же ситуации — естественная смена противоречивых чувств и побуждений.

«...Долго стоял он неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг; он вынул их и развернул несколько пяти и десятирублевых смятых ассигнаций. Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их наземь, притоптал каблуком, и пошел... Отошел несколько шагов, он остановился, подумал... и воротился... но ассигнаций уже не было. Хорошо одетый молодой человек, увидя его, подбежал к извозчику, сел поспешно и закричал: «пошел!» Смотритель за ним не погнался...» Такая же реалистическая черта в словах: «Приятель его советовал ему жаловаться; но смотритель подумал, — махнул рукой и решился отступиться»¹.

Вместе с тем простой реалистически-бытовой рассказ в «Станционном смотрителе» иногда осложняется литературно-изысканными украшениями. Например: «Дуня, одетая со всей роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле». Ср. у Бальзака в «Физиологии брака»: «J'aperçus une jolie dame assise sur le bras d'un fauteuil, comme si elle eût monté un cheval anglais»².

Кроме того, эпиграф из «Станции» кн. Вяземского, раскрывающий литературно-полемическую направленность стиля «Станционного смотрителя», сопоставление Симеона Вырина с Терентьем из баллады И. И. Дмитриева «Карикатура», ироническое замечание о поцелуях, каламбурно скрепленное острой цитатой-стихом Баратынского: «С тех пор как этим занимаюсь», — все это еще гуще насыщает стиль и композицию «Станционного

¹ Василий Гиппиус, «Повести Белкина», «Литературный критик», 1937, № 2. Эпизод с брошенными стариком деньгами является самым поразительным и глубоким реалистическим восполнением композиции «Станционного смотрителя». В первоначальном варианте повести этот эпизод вовсе отсутствовал. Его нет в автографе Л. Б. № 2379. Тут, за изложением визита смотрителя к ротмистру, следовали строки: «Думал, думал он и наконец сознался в душе, что мол(одой) чел(овек) прав».

Сценка с брошенными и растоптанными ассигнациями написана позднее. Она переносится в рукописный текст повести из Л. Б. № 2387 В (л. 15 об.). Но и тут характерная деталь — смятые ассигнации — была найдена не сразу. За словами: а) «Наконец увидел он за обшлагом сверток бумаг» — сначала идут такие варианты: а) «и развернул и увидел несколько <ассигнаций>», б) развернул и увидел столько ассигнаций, сколько отроду <не видывал>», в) и развернул несколько 10 р(ублевых) ассигнаций; г) и развернул несколько 5 р(ублевых) ассигнаций».

Любопытно, что первоначальный оценочный эпитет — «благородные слезы негодования» — был отброшен. И очень сложной работе подверглось изображение самого негодования смотрителя: а) он бро(сил); б) он сжал в кулак ассигнации; в) он сжал бумажки в комок и бросил их в снег и [притопнул] притоптал каблуком; г) он сжал бумажки в комок, бросил их в снег, притоптал каблуком и пошел».

² Указано А. А. Ахматовой: «Адольф» Б. Констан в творчестве Пушкина. «Временник Пушкинской комиссии», № 1, стр. 114, примечание.

смотрителя» смысловой атмосферой сложной литературно-стилистической и идеологической борьбы двадцатых-тридцатых годов. И на этой глубине понимания повесть «Станционный смотритель» становится гениальным образцом и источником того стиля гуманистического реализма, который вскоре затем отразился в «Шинели» Гоголя, в «Бедных людях» Ф. Достоевского и в «Петушкове» И. С. Тургенева.

§ 14. Стиль рассказчика «Выстрела» — подполковника И. Л. П. сразу же обнаруживает яркие отличия от стилистических приемов девицы К. И. Т. или титулярного советника А. Г. Н.

Рассказчик «Выстрела» — подполковник И. Л. П. — человек трезвый и рассудительный, приученный жизнью реально смотреть на вещи. Но в молодости, под влиянием своего «романтического воображения», он готов был смотреть на мир глазами Марлинского и его героев. Образ Сильвио — сродни героям Марлинского. Но в реалистическом освещении он выглядит иначе, жизненнее и сложнее. Так, рассказчик, оправдывая свое охлаждение к Сильвио после карточного эпизода с офицером и после отказа Сильвио от дуэли, замечает: «Имея от природы романическое воображение, я всех сильнее прежде сего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкой и который казался мне героем таинственной какой-то повести». Но сам Сильвио в своем рассказе сопоставляет себя не с таинственными образами романтических убийц, а с «славным Бурцевым», героем Ден. Давыдова: «В наше время буйство было в моде: я был первым буйном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил славного Б..., воспетого Д. Д — м». Однако эти «бурцевские» штрихи «ёры и забияки» в образе Сильвио остаются характеристическими намеками, конструктивно не развитыми и сюжетно не отраженными в изложении впечатлений самого рассказчика.

Образ Сильвио — даже в таком противоречивом, разностороннем освещении и в таком реалистическом воспроизведении — кажется рассказчику «литературным» вследствие его бытовой исключительности и вследствие далекости его от характера самого рассказчика. Один из героев Марлинского как бы сошел с себя литературную маску и показал себя в типических для своей литературной судьбы ситуациях, но с другой — более глубокой и противоречивой стороны. Таким образом, в «Выстреле» рассказчик выступает, как контрастирующий с образом главного героя (Сильвио) характер, как повествовательная призма, обостряющая и подчеркивающая романтические рельефы образа Сильвио реалистическим стилем бытового окружения.

Более ощутителен налет «марлинщины» в стиле рукописных вариантов повести. Например: «Сильвио вынул из кармана утром полученное письмо, бросал на него радостные взоры, и дал мне его читать» (ср. в печатном тексте: «Сильвио вынул из кармана утром полученное письмо и дал мне его читать»).

Рассказчик «Выстрела» изображается почти теми же крас-

ками, что и сам И. П. Белкин. Подполковник И. Л. П. наделяется некоторыми чертами белкинского характера. Совпадают и отдельные факты их «биографии». В самом деле, даже внешняя канва биографии подполковника И. Л. П. похожа на факты «жизни» И. П. Белкина, известные из предисловия. И. Л. П. служил в армии, вышел в отставку «по домашним обстоятельствам» и поселился в «бедной деревеньке». Так же, как у И. П. Белкина, у подполковника была ключница, занимавшая своего барина «историями». Так же, как И. П. Белкин, подполковник И. Л. П. отличался от окружающих трезвым образом жизни.

Таким образом, белкинский стиль здесь довольно близок к рассказу подполковника, правда, ведущемуся от первого лица и носящему яркий отпечаток военной среды. Это сближение автора с рассказчиком оправдывает свободную драматизацию повествовательного стиля, включающего в себя как бы две вставных новеллы: повесть Сильвио и повесть графа. Конечно, общая реалистическая тенденция изображения, характерная для художественного вкуса Белкина и присущая стилю всех других повестей, сохраняет свою силу и в «Выстреле». Однако в стиле «Выстрела» гораздо ярче отпечатлевается та французско-европейская стихия повествовательного языка, в которой плавают герои Марлинского. Они как бы принесли ее в пушкинскую повесть вместе с собою. Белкин ее отражает, но преодолевает своим национально-реалистическим стилем. Достаточно привести несколько примеров:

«Сильвио был слишком умен и опытен, чтобы этого не заметить и не угадывать тому причины...» «Хозяин был чрезвычайной в духе...» «Вы согласитесь, что, имея право выбрать оружие, жизнь его была в моих руках...» (слова Сильвио). «Жизнь его наконец была в моих руках; я глядел на него жадно, стараясь уловить хотя одну тень беспокойства». «Я хотел казаться развязным, но чем больше старался взять на себя вид непринужденности, тем более чувствовал себя неловко»; «мне было бы тягостно оставить в вашем уме несправедливое впечатление»; «представьте себе, какое действие должен был он произвести между нами»: «видя его предметом внимания всех дам... я сказал ему на ухо какую-то плоскую грубость»; «так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой»; «я уже начинала входить в обыкновенное мое положение» и др. под.

Особенно демонстративен такой галлицизм в речи Сильвио: «Если бы я мог наказать Р***, не подвергая вовсе моей жизни, то я б ни за что не простил его». Ср. у Лермонтова черновой вариант «Княжны Мери»: «я когда угодно готов подвергать жизнь свою» (Полн. собр. соч. Лермонтова, т. V, 1937, стр. 475.)

Естественно, что язык рассказчика повести, Сильвио и графа относятся, в общем, к одному социально-стилистическому кругу, несмотря на частные отличия. Правда, резко выделяются книжные особенности основного повествовательного стиля, на-

пример: «скоро веселость его соделалась общеою»; «есть люди, коих одна наружность удаляет таковые подозрения»; «воздыхать о прежней моей шумной и беззаботной жизни» и т. п. (Ср. особенно выброшенный вариант: «я прибавил долготы дней и обретох, яко се добро есть».)

Но общий культурно-бытовой уровень языка повествования более или менее одинаков, например, со стилем речи графа. Так, рассказчик владеет французским языком: «Сильвио встал и вынул из картона красную шапку с золотою кистью с галуном (то, что французы называют *bonnet de police*)»; граф употребляет английское выражение: «Первый месля, *the honey-moon*, провел я здесь, в этой деревне».

Вместе с тем в языке «Выстрела» встречаются выражения, типичные для романтической повести в духе Марлинского, однако, в очень смягченном, реалистически преобразованном виде. Приспособленные к стилю Белкина, они совершенно теряют отпечаток «кодебатыны», «языка немецкой драмы» (по насмешливому отзыву Пушкина о стиле Бестужева-Марлинского). Например: «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 по своей клетке» и нек. др.

Семантика «Выстрела» обвеена атмосферой военно-романтических повестей в духе Бестужева-Марлинского. Этим способом воспроизводится культурно-бытовой стиль офицерской среды. Но со стиля Марлинского совлечен «театральный», «оперный», искусственный покров литературности, «красивой фразы». Повествовательный стиль «Выстрела» характеризуется теми же чертами белкинского реализма: типическим подбором бытовых деталей, острым и неожиданным сближением и сопоставлением характеристических явлений, быстрым и четким движением событий, отсутствием всяких украшений слога и «вялых метафор», отсутствием манерности и «близорукой мелочности».

§ 15. В «Повестях Белкина» отразилось четыре социально-бытовых круга русской действительности начала XIX века: 1) поместно-дворянский («Метель» и «Барышня-крестьянка»); 2) офицерско-дворянский («Выстрел»); 3) мелко-чиновничий («Станционный смотритель»); 4) ремесленно-торговый («Гробовщик»). Каждый из этих кругов характеристически связан с личностью рассказчика или рассказчицы. Тема и фабула каждого рассказа представляют собой типичную для культурного стиля изображаемой среды традиционную литературную канву, по которой затем автор и издатель вышивают новые реалистические узоры, и создается галерея ярких национальных характеров. Каждая повесть насыщена отражениями образов русской и западноевропейской литературы. При посредстве этих образов происходит широкое обобщение изображаемых событий и характеров. Вместе с тем старые стили литературы подвергаются переоценке

и переосмыслению на основе нового реалистического метода изображения действительности. Этот реалистический стиль, оправданный бытовыми наблюдениями Белкина и присущим ему «недостатком воображения», полемически вводится издателем при посредстве эпиграфов, цитат и ссылок в широкий контекст истории литературы. Характерными же чертами реалистического стиля являлись — при простоте и точности сжатого делового языка, — строгий и взыскательный отбор предметов и действий и их оригинальная группировка, основанные на глубоком и исторически-обобщенном понимании культурно-бытовых своеобразий изображаемой среды и национально-типических особенностей ее характеров. Таков острый подбор немногих характеристических действий и признаков — в собирательном портрете крупного помещика старой формации, бывшего екатерининского гвардейца: «Он был женат на бедной дворянке, которая умерла в родах, в то время, как он находился в отъезде в поле. Хозяйственные упражнения скоро его утешили. Он выстроил дом по собственному плану, завел у себя суконную фабрику, утроил доходы и стал почитать себя умнейшим человеком во всем околке, в чем и не прекословили ему соседы, приезжавшие к нему гостить с своими семействами и собаками. В будни ходил он в плюсовой куртке, по праздникам надевал сертук из сукна домашней работы; сам записывал расход, и ничего не читал, кроме Сенатских Ведомостей» («Барышня-крестьянка»).

Таково расписание жизни армейского офицера, состоящее из простого, но характеристического перечня основных профессиональных предметов и действий: «Жизнь армейского офицера известна. Утром учение, манеж; обед у полкового командира или в жидовском трактире; вечером пунш и карты. В*** не было ни одного открытого дома, ни одной невесты; мы собирались друг у друга, где, кроме своих мундиров, не видали ничего» («Выстрел»). Таков эскиз глухой маленькой деревушки в «Метели»; тут крестьянская речь старика, поднимающийся и опускающийся даже зимнею ночью ставень в окне и высывающаяся в него седая борода — характеристические и тонкие штрихи бытовой картины. Не менее красочен и типичен лаконический очерк выезда из деревушки: «Ворота заскрипели; парень вышел с дубиною и пошел вперед, то указывая, то отыскивая дорогу, занесенную снеговыми сугробами». Таково же описание течения событий, следовавших за смертью купчихи Трюхиной, в аспекте сознания гробовщика (в «Гробовщике»): «Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь, и нарочный, от ее приказчика, прискакал к Адриану верхом с этим известием. Гробовщик дал ему за то гривенник на водку, оделся наскоро, взял извозчика и поехал на Разгуляй. У ворот покойницы уже стояла полиция и расхаживали купцы, как вороны, почуя мертвое тело. Покойница лежала на столе, желтая как воск, но еще не обезображенная тлением. Около нее теснились родственники, соседы и

домашние. Все окна были открыты; свечи горели; священники читали молитвы. — Адриан подошел к племяннику Трюхиной, молодому купчику в модном сертуке, объявляя ему, что гроб, свечи, покров и другие похоронные принадлежности тотчас будут ему доставлены во всей исправности. Наследник благодарил его рассеянно, сказав, что о цене он не торгуется, а во всем полагается на его совесть. Гробовщик, по обыкновению своему, побожился, что лишнего не возьмет; значительным взглядом обменялся с приказчиком и поехал хлопотать».

Именно этого рода прозаический стиль имел в виду Кениг, когда он писал в «Очерках русской литературы» о Пушкине: «Слог его краток и точен, чуждается всего лишнего, всего, что служит к его украшению. Он редко прибегает к метафорам, но где их употребляет, там они необходимы и метки. В слове, всегда метком, и заключается его искусство. Везде чувствуешь, что мысли и нельзя было иначе выразить; в выражении его ничего нельзя изменить» (стр. 112—113)¹. А еще лучше и глубже определил сущность стиля «Повестей Белкина» Л. Толстой: «Область поэзии бесконечна как жизнь; но все предметы поэзии предельно распределены по известной иерархии, и смещение 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...» «Тем удивителен Пушкин, что в нем нельзя ни одного слова заменить. И не только нельзя слова отнять, но и прибавить нельзя. Лучше не может быть, чем он сказал...» «Главное у него — это простота и сжатость рассказа: никогда ничего лишнего»².

§ 16. Приемы реалистического изображения, которое основано в пушкинском языке на подборе характеристических событий, явлений, предметов, примет и качеств, обобщенно представляющих и отражающих историческую действительность, не нуждались в изысканной, неожиданной или авантюрно-пестрой фабульной канве. Напротив, литературно-испытанные и знакомые сюжетные схемы могли острее и внушительнее выделять символическую полноту и реалистическую новизну пушкинского произведения. Пушкинское произведение тем самым входило в пантеон мировой литературы, как художественное преобразование, как стилистическое и идеологическое завершение целого ряда односюжетных произведений, тени и образы которых отражались и мелькали в композиции пушкинского шедевра.

Любопытно, что пушкинская проза в глазах современников поэта особенно выделялась глубиной и силой национального

¹ В. Шкловский, «Заметки о прозе Пушкина», Москва, 1937, статья «О пушкинском методе описания», стр. 41—42.

² См. статью Н. Гусева «Толстой о Пушкине», «Октябрь», 1937, № 1, стр. 241.

русского стиля. Так, В. А. Муханов в своем дневнике от 5/17 февраля 1837 года записал: «Пушкин был отличный прозаик. Никто, исключая Жуковского, не пишет у нас прозою, как писал Пушкин. Он постиг дух языка и особенно замечателен всегда верным, правильным выбором именно того слова, которое точнее выражает мысль... Мне кажется, что проза Жуковского исполнена прелести, увлекательной более на немецкий, чем на русский лад. Германизмы в составе его речи, в обороте ее, в расположении слов, хотя и искупаются неоспоримым искусством, однако, все-таки не иное что как пятна (без сомнения легкие) в прозаических сочинениях писателя, так удачно познакомившего нас с германскою музою. Пушкин, напротив, по расположению своей речи, по приемам ее, писатель совершенно русский и в котором нет и тени иностранного. Безделки, изданные им под заглавием: «Повести Белкина», «Пиковая дама», «Капитанская дочка» (обе последние несравненно выше первых), «История Пугачева» и множество статей, рассеянных в журналах, свидетельствуют об обороте ума русского, выразившегося в речи истинно и коренно русской»¹.

Стиль эпохи воссоздается у Пушкина, помимо ярких и типических личных образов, характеристическим подбором немногих символов, но таких, которые как бы впитывают в себя «дух» времени, до предела насыщены идейной, образной и культурно-бытовой атмосферой изображаемой действительности.

Яркий национальный колорит пушкинского стиля поражал современников. Возникали даже сомнения в возможности более или менее близкого перевода пушкинской прозы на иностранные языки. Так, А. И. Тургенев писал А. Я. Булгакову по поводу желанья Баранта перевести «Капитанскую дочку» на французский язык: «Как он выразит оригинальность этого слога, этой эпохи, этих характеров старорусских и этой девичьей русской прелести, кои набросаны во всей повести? Главная прелесть в рассказе, а рассказ пересказать на другом языке — трудно. Француз поймет нашего дядьку (mepin) — такие и у них бывали; но поймет ли верную жену верного коменданта?»²

С. П. Шевырев метко охарактеризовал антагонизм между реалистическим стилем Пушкина и романтическим натурализмом французской «неистойвой» школы двадцатых-тридцатых годов XIX века. В пушкинских повестях и рассказах «нет ничего такого, что противоречило бы нагой прозаической истине действительного мира: все в них вынуто из жизни исторической или современной и вынуто верно, метко и цельно. Но художник, обнимавший думою своей изящное, должен был чувствовать..., что копировать ее верно и близко — значит нарушить призвание

¹ В. Саводник, «Московские отголоски дуэли и смерти Пушкина», «Московский пушкинист», в. I, стр. 59—60.

² См. публикацию Е. Н. Коншиной: «Из писем А. И. Тургенева к А. Я. Булгакову», «Московский пушкинист», в. I, 1927, стр. 34.

художника. Вот почему Пушкин не сочувствовал нисколько современным рассказчикам Франции, которые с чувством какой-то апатии копируют жизнь действительную даже во всей безобразной наготе ее. Карикатурить эту жизнь и смешить ею Пушкин не хотел» («Москвитянин», 1841, ч. 5, № 9).

Тем же С. П. Шевыревым очень тонко обрисован символический реализм пушкинского повествования: «Всегда на первом плане выступает перед вами простое событие, взятое из жизни, истина верная, действительная, нагая, случайная, живая и яркая; но из-за нее безмолвно, невысказанно и как бы неумышленно выходит истина всеобщая, неизменная, всегда пребывающая в основе жизни человеческой и общественной, истина, которая снимает с действительного события всю пустую ничтожность его случайности и, придавая ему значение постоянное и высокое, тем возводит его в мир искусства и спасает призвание художника. Пушкин как изобразитель жизни действительной есть также сатирик, но сатирик (если можно так выразиться) объективный, который уходит за свою сатиру и сам своею мыслью воплощается в события, но так, что перед вами раскрывает самое зерно его глубокого значения в жизни» (ibid.).

Если собрать вместе наиболее яркие особенности пушкинской повествовательной прозы, то, мне кажется, можно основные приемы и принципы пушкинского стиля схематически представить в таком каталоге:

1) принцип лексической ясности и точности, обусловленный тенденцией к простому называнию предметов и действий — в противовес поэтическим «украшениям» сентиментально-романтических стилей;

2) принцип художественного синтеза живых форм национально-языковой культуры в ее разных диалектальных и стилистических проявлениях, имеющих общенародное значение или, во всяком случае, представляющих широкий культурно-исторический интерес;

3) принцип синтаксической сжатости фразы, опирающейся на признание стилистического приоритета глагола, на сокращение качественных определений и на стремление ограничить протяженность предложения обозначением действия и его производителя или же перечислением предметов;

4) принцип «сдвинутого», присоединительного сцепления или размещения фраз и предложений;

5) принцип «магнетического» притяжения выражений и образов из сокровищницы мирового литературного творчества;

6) принцип семантической многопланности слова и вытекающие из него сложные формы композиционной многопланности литературного произведения, сложные приемы художественного сплетения разных сюжетных нитей, зависящие от разнообразия конструктивных пересечений и сопоставлений разных субъектно-экспрессивных сфер речи;

7) прием углубления смысловой перспективы слова посредством многообразия его субъектных применений;

8) прием «скольжения» слов и образов по грани разных сфер «чужой речи»;

9) принцип разнообразных, но симметрически располагающихся отражений мотивов и образов;

10) принцип субъектно-экспрессивной изменчивости, «перевоплощаемости», «обратимости» образа автора, принцип многоликости повествовательного субъекта;

11) принцип динамической контрастности и экспрессивной противоречивости характеристик персонажей;

12) прием несоответствия словесной семантики диалога с формами театральной изобразительности; принцип контраста между стилем реплик и экспрессией мимики, жеста персонажей;

13) принцип скрытых намеков и многозначительных умолчаний, эскизных и нередко загадочных очерков лиц и событий;

14) принцип пунктирной, прерывистой динамичности повествовательных линий сюжета.

Эти новые приемы художественного изображения, основанные на принципе синтетического охвата всего культурно-исторического контекста воспроизводимой жизни — в ее индивидуально-типических своеобразиях быта и характеров, были восприняты от Пушкина и по-разному освоены великими русскими прозаиками первой и второй половины XIX века: Гоголем, Лермонтовым, Салтыковым-Щедринным, Достоевским, Тургеневым, Толстым и Чеховым.