

## К ИЗУЧЕНИЮ ЮМОРА «ПОВЕСТЕЙ БЕЛКИНА»

Наличие юмора в повестях Белкина не подвергается сомнению. Однако обычно юмору отводят здесь вспомогательную роль эстетической тенденции, в лучшем случае — эстетической доминанты<sup>1</sup>. По нашему же убеждению, он составляет эстетическую константу пушкинского текста. «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.» являют собой художественное целое юмористического склада, пронизанное этим строем художественности от первого слова и до последнего.

Нам кажется, что этот тезис, столь спорный для многих пушкинистов, не вызвал бы возражений ни у Баратынского, ни у Кюхельбекера. Характеристика Пушкиным читательской реакции первого («ржет и бьется как конь») общеизвестна. Но особого внимания заслуживает дневниковая запись Кюхельбекера от 20 мая 1833 года. Напомним, что сделана эта запись узником одиночной камеры, отнюдь не предрасположенным к смеховым эстетическим переживаниям, но зато «доверенным» читателем, распознающим скрытые в тексте интенции авторского сознания пронизательнее, чем современный исследователь.

Итак: «Прочел я четыре повести Пушкина (пятую оставляю pour la bonne bouche на завтрашний день) — и, читая последнюю, уже мог от доброго сердца смеяться. Желал бы я, чтоб об этом узнал когда-нибудь мой товарищ; ему верно было бы приятно слышать, что произведения его игривого воображения иногда рассеивали хандру его несчастного друга»<sup>2</sup>.

Несомненно, что «смех от доброго сердца» — одно из возможных определений юмора. Но не парадоксально ли, что смех этот прозвучал наконец над страницами четвертой (последней в этот день) повести? Кюхельбекера рассмешил... «Станционный смотритель», исторгший впоследствии у литературоведов столько публицистических слез по поводу несчастной доли пресловутого маленького человека. А ведь казалось бы, элегический (или все же квазиэлегический?) финал повести должен был не «рассеять хандру», а вернуть заживо погребенного в казематах крепости читателя к меланхолическим переживаниям обстоятельств своей собственной несчастливой судьбы.

<sup>1</sup> Юмористические аспекты этого пушкинского текста убедительно акцентируются, например, В. Е. Хализевым и С. В. Шешуновой. См. их совместную работу: Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». — М., 1989.

<sup>2</sup> Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. — Л., 1979.

Впрочем, есть основания утверждать, что сочувствие несчастью в аристократической русской культуре не играло столь существенной роли, какую оно приобретает в разночинной культуре середины и второй половины XIX столетия. Во всяком случае, Пушкин писал в письме Прасковье Осиповой 5 ноября 1830 года, т. е. почти одновременно с работой над «Повестями»: «Мы сочувствуем несчастным по некоторому роду эгоизма: мы видим, что в конце концов мы не одни. Сочувствие счастью предполагает вполне благородную и вполне незаинтересованную душу»<sup>3</sup> (примечательно, кстати, что в этом контексте письма, написанного по-французски, Пушкин вспоминает великого юмориста Рабле). Соблазнительно предположить, что Кюхельбекер прочел «Станционного зрителя» в истинно пушкинском ключе «сочувствия счастью» Минского с Дуней.

В тексте повестей имеется целый ряд факторов юмористического художественного впечатления, обнаружение которых для современного исследователя сопряжено с немалыми затруднениями. Однако дело здесь не только в эзотеричности пушкинского смеха<sup>4</sup>, питаемого «арзамасской» традицией игрового мироотношения.

Исключительно важен момент двойного авторства — подчеркнутый в неоправданно сокращаемом даже академическими изданиями полном названии «Повестей» — и, соответственно, эффект двуголосого слова, явленный Пушкиным впервые в истории не только русской, но едва ли не мировой литературы. Во всяком случае, гений «полифонической» прозы Достоевский полагал, что явиться «с Белкиным, — значит решительно появиться с гениальным **новым словом**, которого до тех пор **совершенно** не было нигде и никогда сказано»<sup>5</sup>.

Разумеется, прием подставного автора использовался в мировой и русской литературе и до Пушкина. И все же, если, например, в тексте «Пригожей поварихи» Чулкова первое лицо рассказчицы переменить на третье (вести повествователя), то от этого ровным счетом ничего не изменится. Весь смысл произведения сосредоточен в рассказываемых событиях. Придать художественную значимость самому событию рассказывания Чулков еще не умеет.

У Пушкина же всякое высказывание Белкина само становится событием; изображающее слово «автора» в свою очередь оказывается словом **изображенным**, требуя эстетического отношения не только к обозначаемым им фактам, но и к себе самому. Дезавуируемая подлинным автором интенция белкинского сознания состоит в преобразении живой жизни, житейской «истории» — в «приличную» литературу (ср. «приличные немецкие стихи» под

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — М., 1958. — Т. X. — С. 317. Текст «Повестей Белкина» цитируется по этому же изданию (т. VI).

<sup>4</sup> Исследовательница справедливо отмечает «эзотерический пласт цикла, обращенный к тесному кругу друзей и единомышленников» (Шешунова С. В. О смысле эпиграфа к «Повестям Белкина»//А. С. Пушкин: Проблемы творчества. — Калинин, 1987. — С. 93).

<sup>5</sup> Достоевский Ф. М. Об искусстве. — М., 1973. — С. 415.

картинками и тульскую печатку с «приличной надписью»). Так возникает смеховой эффект распознанной маски как наиболее существенный и многообразно явленный фактор адекватного читательского восприятия. Характерно, что Кюхельбекер отзывается о «Повестях» как о «произведениях игривого воображения» творца, укрывшегося за фигурой сочинителя с «недостатком воображения».

Практически любая фраза белкинских сочинений имеет свою лицевую и свою изнаночную стороны. Не вникнув в эту их особенность, легко можно стать читателем повестей Белкина, а не гениального пушкинского творения.

«Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами» — такова «лицевая» сторона финала «Выстрела». Однако мы опустили начало этой фразы: «Сказывают, что Сильвио...» Между тем, в начале второй части белкинский повествователь «проговаривается», что был и остается лишенным общения с кем-либо, кто мог бы поделиться с ним этим слухом.

Так приоткрывается «изнаночная» сторона финала повести. Белкин умышленно «убивает» своего персонажа, дабы тем самым возвысить, героизировать Сильвио. Но это чисто литературная смерть, проливающая свет не на характер героя, а на усилия героизации со стороны повествователя. Соответственно, и эстетический итог повествования здесь не героика, а смеховая квазигероизация, которой в «Выстреле» просвечено, подобно рентгеновским лучам, в конечном счете все, любой фрагмент этого двуголосого высказывания.

Не аналогичным ли образом обстоит дело и в «Станционном смотрителе»? Только эстетическая установка Белкина здесь несколько иная — элегический драматизм.

«Лицевая» сторона финальной фразы претендует на элегическую растроганность читателя: «И я дал мальчишке пятак и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных». Однако взгляды в ее «изнанку». Повествователь здесь, очевидно, любит себя перед зеркалом собственного повествования (что всегда выглядит смешно для постороннего наблюдателя).

«И я...» — Белкин всегда и во всем вторичен, в этом его суть, такова жизненная и литературная позиция пушкинского сочинителя, этого персонажа — и м и т а т о р а. Естественно, что Минский не мог бы стать для него объектом героизации: если Сильвио был узнаваем, похож на романического героя, то и м п р о в и з а т о р, субъект свободного житнетворчества не уместается в границах белкинского понимания (еще менее он понятен Самсону Вырину). В подаче Белкина, к тому же таящего в глубине души ревнивую зависть к счастливому похитителю, фигура Минского выглядит неубедительно, распадается на несводимые, казалось бы, воедино осколки различного литературного происхождения.

Зато Вырин — узнаваем, вполне «литературен», его история, очевидно, драматична. Впрочем, форсируя драматичность повество-

вания, Белкин добивается обратного эффекта: создает искусственный драматизм (мелодраматизм). «Не жалел уже... о семи рублях, мною истраченных», — высказывание весьма двусмысленное на фоне исходного заявления рассказчика о своем герое: «...память одного из них мне драгоценна» (дороже семи рублей?). А тем более на фоне простодушной реакции рассказчика на известие о смерти Вырина: «Мне стало жаль (уж не «бедного зрителя» ли, чья память «драгоценна?») семи рублей, издержанных даром».

Прочтя «Станционного зрителя» с его «изнаночной» стороны как нечто сочиненное, нарочито сконструированное с целью расстрогать читателя, мы обнаружим мелодраматический коллаж из разнородных литературных реминисценций и неловких полемических выпадов. А мелодрама в глазах Пушкина — эстетический объект смехового отношения: «Смешно, как мелодрама», — писал он все той же осенью 1830 года. Адекватному восприятию «Станционного зрителя» современным читателем препятствует, как нам кажется, последующая интенсивная драматизация темы «маленького человека» в русской литературе.

Не менее существенным моментом, без учета которого выявление подлинного строя художественности «Повестей Белкина» представляется едва ли возможным, выступает нераздельность белкинских историй, глубинное архитектурное единство их художественного мира, заданное в «нулевой» повести «От издателя»<sup>6</sup>. Перед нами отнюдь не цикл произведений, подобный гоголевским «Вечерам», но единое художественное целое<sup>7</sup>, что подчеркнуто, в частности, и полным наименованием этого «сборного» текста, и общим эпиграфом, опережающим предисловие и перекликающимся с заключительной повестью, и общей финальной ремаркой: «Конец повестям Белкина». Каждая из них, расположенных в далеко не произвольном порядке, есть своего рода эпизод единого макросюжета.

Если для Белкина всякая его повесть — законченное целое, то для Пушкина белкинское завершение неубедительно и смехотворно (за исключением «Гробовщика», где «авторское» завершение, можно сказать, отсутствует, и «Барышни-крестьянки», где оно не случайно передоверяется читателям). Так, спор Сильвио с графом в глазах подлинного автора далеко не окончен — он лишь искусственно оборван надуманно героической смертью Сильвио. Этот принципиальный спор жизненных позиций, ценностных ориентаций, экзистенциально противоположных способов существования, «саль-

---

<sup>6</sup> Этот момент впервые был по достоинству оценен В. С. Узиным в его книге «О повестях Белкина» (Пб., 1924), однако эстетический смысл двойного авторства, к сожалению, оказался при этом вывернутым наизнанку: трагедия, «напавшая на себя шутовской колпак комедии» (с. 68).

<sup>7</sup> Подробнее см. в нашей работе: Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. — Горький, 1983.

ерианского» и «моцартианского» типов личности<sup>8</sup>, подхваченный и продолженный в рамках макросюжета Владимиром и Бурминым, гробовщиком Прохоровым и его жизнерадостными сотрапезниками, зрителем Выриным и ротмистром Минским, разрешается лишь в «Барышне-крестьянке» — разрешается комически. Причем дело здесь не только во вздорности вражды и анекдотичности примирения Берестова с Муромским, но и в том, что антагонистические «экзистансы» оказываются и для Лизы, и для Алексея всего лишь внешними, намеренно принимаемыми на себя «ролями», личинами живого бытия личности.

Любая частность, сколь бы драматична она ни была сама по себе — вплоть до гибели героя, — будучи рассмотрена в контексте всей белкинской книги, существенно меняет свою эстетическую значимость и оказывается в конечном счете причастной к юмористическому смыслу целого. Скажем, грозная реплика Сильвио «Ты не узнал меня, граф?» в «Гробовщике» пародируется репликой скелета Курилкина: «Ты не узнал меня, Прохоров?». В это «магнитное поле» квазидрамматизма, усиленное мотивом неузнавания в «Метели» («И вы не узнаете меня?») и «Барышне-крестьянке», хотим мы того или нет, втягиваются и вторая встреча рассказчика с Выриным («Узнал ли ты меня?»), и приходы самого Вырина к Минскому и в будуар «бедной Дуни». Пристрастие Белкина к неожиданным появлениям героя и неузнаваниям достигает в «Станционном зрителе» некоего накала мелодраматизма и тут же скрыто осмеивается: «В сени (где некогда поцеловала меня бедная Дуня) вышла толстая баба...» Излюбленную сочинителем сюжетную ситуацию жизнь, можно сказать, выворачивает наизнанку. Впрочем, в финале «Барышни-крестьянки» нежданный приход и мотив неузнавания (мнимого) уже и самим Белкиным использованы с противоположным художественным заданием: юмористическим.

Следует подчеркнуть, что адекватному истолкованию пушкинского произведения в немалой степени препятствуют несколько превратные представления об эстетической природе юмора. Даже в работах столь проницательной читательницы «Повестей Белкина», как С. В. Шешунова, можно встретить ложное, на наш взгляд, противопоставление «юмористического пласта цикла» — его «серьезной, общественно значимой проблематике»<sup>9</sup>. Между тем, юмор и сам по себе и достаточно «серьезен», и «общественно значим». Это, по слову М. М. Бахтина, «серьезно-смеховое» мироотношение, определяющей чертой которого является антиавторитарность (тогда как сатира по природе своей глубоко авторитарна, хотя авторитарность ее и может носить весьма различный характер).

<sup>8</sup> Ср.: «Почти из одних и тех же элементов Пушкин творит все свои Болдинские произведения <...> то трагические (в «Маленьких трагедиях»), то комические (в «Повестях Белкина)». — Иск о з Долинин А. С. Повести Белкина // Библиотека великих писателей. Пушкин. — Т. IV. — СПб., 1910. — С. 186.

<sup>9</sup> Шешунова С. В. О смысле эпиграфа к «Повестям Белкина». — С. 83.

Серьезно-смеховая эстетика юмора таит в своей глубине очень древний «трансгисторический» субстрат карнавального мирозерцания, детально проанализированного Бахтиным. В то же время открытый Пушкиным эффект двуголового слова пришелся здесь как нельзя кстати: серьезное слово Белкина — смешно, но смешное, «белкинское» слово Пушкина — вполне серьезно, насыщено содержанием.

Метакарнавальный юмористический комизм не менее концептуален, чем сатира, героика или трагизм. Он отвергает любой принцип порядка (напомним в этой связи пристрастие к «самому строгому порядку» гробовщика Прохорова), не принимает всерьез саму сверхличную инстанцию «миропорядка». Все, что претендует на сверхличную значимость, юмором низводится до простой условности или привычки, разоблачается в качестве безликой инерции личного бытия, масочно-ролевого стереотипа существования.

Героизация и юмор ориентированы нередко на одни и те же моменты человеческой жизни, но расценивают их диаметрально противоположно. Один из характерных объектов юмористического смеха — воспользуемся словами самого Пушкина — «честь, состоящая в готовности жертвовать всем для поддержания какого-нибудь условного правила, во всем блеске своего безумия»<sup>10</sup>. Напомним в связи с этим о юмористической функции и самого безумия<sup>11</sup>.

«Я не имею права подвергать себя смерти», — напыщенно заявляет Сильвио, в свое время намеренно оскорбивший графа и спровоцировавший дуэль. Отстаивание мнимо поруганной чести — всего лишь маска, прикрывающая личную прихоть завистника, которая в его собственных глазах приобретает «сверхличное» содержание. Голос поруганной чести звучит (бесосновательно) и в последнем письме Владимира, и в пьяной обиде Адриана.

Позитивная ценность, с насмешливым восхищением отстаиваемая юмористическим миропониманием, есть самобытность человеческого «я». «Самостоянье» человека, осуществляемое в превратных, заемных, неадекватных формах, — таков импульс юмористического смеха, концентрируемый искусством в амбивалентной фигуре «чудака».

Исторические истоки юмористического героя — в более архаичных фигурах «дурака» и «плута». По своей архитектонике персонажи «чудаков» и впоследствии довольно четко подразделяются на ограниченных в своей серьезности эгоцентриков (бывшие «дураки») и эксцентричных шутников (бывшие «плуты»).

Тот же Сильвио по художественной природе своей не злодей и

<sup>10</sup> Пушкин А. Дневники. Автобиографическая проза // Сост. С. А. Фомичев. — М., 1989. — С. 109.

<sup>11</sup> В аспекте «народно-смеховой» культуры «безумие — веселая пародия на официальный ум, на одностороннюю серьезность официальной «правды». Это — праздничное безумие» (Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М., 1986. С. 332).

не герой, а чужак — эгоцентрического склада (юмористический «безумец»). Приведем рассуждение Пушкина, в данном случае весьма актуальное: «Чем более мы холодны, расчетливы, осмотрительны, тем менее подвергаемся нападениям насмешки (таким хотел бы быть Сильвио, и таким он видится столь же комично серьезному Белкину. — В. Т.). Эгоизм может быть отвратительным, но он не смешон, ибо отменно благоразумен. Однако есть люди, которые любят себя с такою нежностью, удивляются своему гению с таким восторгом, думают о своем благосостоянии с таким умилением, о своих неудовольствиях с таким состраданием, что в них и эгоизм имеет всю смешную сторону энтузиазма и чувствительности»<sup>12</sup>.

Эгоцентризм такого рода присущ не только Сильвио, но и Владимиру, и Адриану Прохорову, и старику Берестову, и даже Самсону Вырину. Это свойство характера легко может явиться одной из превратных форм «самостоянья» личности. В подобных случаях и эгоизм способен вызывать «жизнерадостный» юмористический смех. Упрощенно говоря, импульс самостоянья человека (не как «залог величия его», а в своей самоценности и самодельности) питает юмористическую радость жизни, тогда как превратные формы такого самостоянья порождают смеховую форму самой этой радости.

Юмористическая картина мира амбивалентна и релятивна, она «выводит за пределы кажущейся (ложной) единственности, непрекаемости и незыблемости» миропорядка<sup>13</sup>. Эти не единая для всех в своей императивной заданности законосообразность, не прибежище внесубъективной и сверхличной истины. На роль истины здесь претендуют пустые «нравственные поговорки», над которыми повествователь иронизирует в «Метели», но которыми обильно уснащает речь Самсона Вырина. Юмористическое видение жизни — это мерцание взаимоотрицающих, но равнодостоинных правд, веселая разноголосица, «плюрализм» личностных самоопределений.

В макросюжете «Повестей Белкина» персонажам-эгоцентрикам, носителям уединенного сознания последовательно противопоставят «чужаки» иного, эксцентрического склада. Это и граф, и Бурмин, и пирующие ремесленники в «Гробовщике», и Минский, и Муромский. На смену их открытому конфликту («Выстрел») приходит состязательная антитеза двух правд, взаимоналожение и взаимоотталкивание несовместимых воззрений на жизнь, их взаимная дискредитация. В чистом виде эта юмористическая антитеза явлена в почти игровой вражде Муромского и Берестова.

Она же составляет и фундаментальный принцип образа автора «Повестей». Подобно Алексею Берестову с его двумя обликами — мнимым (разочарованно эгоцентрическим) и истинным (жизнелюбиво эксцентрическим), — аналогичным образом двойится и сам автор: на Белкина и его «издателя». Их понимание одних и тех же

<sup>12</sup> Пушкин А. Дневники. Автобиографическая проза. — С. 106.

<sup>13</sup> Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — С. 341.

«историй» не отождествимо даже в «Барышне-крестьянке», хотя здесь они и приходят к согласию, подобно помирившимся помещикам-антиподам.

На всем протяжении текста «Повестей», осуществляющего подтекстовую модель притчи о блудном сыне (в ее подлинном библейском содержании, а не в усеченно-филистерском, как на выринских немецких картинках), догматику и аскету так или иначе противостоит открытый жизненным соблазнам «гуляка праздный», внутренней ограниченности противопоставляется внутренняя вольность. Художественно-историческую основу, образотворческий исток этой поляризации, выступающей законом эстетического целого, составляет пра-юмористический принцип карнаваловых пар. В данном случае наиболее актуальным представляется архетип антитезы Арлекин-Пьеро (веселый плут — меланхолический проstack). В цирковой традиции эта карнавальная пара трансформировалась в дуэт рыжего и белого клоунов.

Разумеется, речь не может идти о сознательном стремлении Пушкина «зашифровать» в сюжетах «Метели» и «Станционного смотрителя» коллизию традиционного треугольника: Пьеро — Коломбина — Арлекин. Однако подобное их прочтение не только имеет заслуживающие внимания предпосылки в тексте «Повестей», но и способно приоткрыть содержательную глубину юмористического строя всего пушкинского шедевра.

Подчеркнем при этом, что между богатой юмористической культурой комедии дель арте, которая, по мнению Бахтина, «полнее всего сохранила связь с породившим ее карнавальным лонном»<sup>14</sup>, и «Повестями Белкина» имеется прямая преемственность. В роли посредника здесь оказывается Мариво. Достаточно вспомнить, что автор «Игры любви и случая», «склоненной» Белкиным на российские нравы в «Барышне-крестьянке», выступил таким же завершителем анонимной арлекинады, каким в свое время сам Рабле явился для более широкого и более архаичного пучка карнаваловых мотивов.

Весьма существенно и то, что во времена Пушкина представления об Арлекине и Пьеро — все еще живой элемент французской низовой культуры. Причем после революции 1789 года Арлекин из слуги превращается в героя-любownika, а Пьеро — в мужа Коломбины (в прошлом также служанки, наперсницы хозяйки); сохранив свои прежние карнаваловые функции, они заместили собою и двух кавалеров итальянской традиции (жизнерадостного, развязного и застенчивого, печального). Не могли не дойти до Пушкина и отголоски бурной полемики вокруг фигуры Арлекина в немецкой театральной критике, где за веселого плута против Готтшеда и его единомышленников вступился сам Лессинг.

Так или иначе, некоторые совпадения и переключки «Повестей» с названной комической традицией поразительны. К числу таких феноменов «культурной памяти» может быть отнесен, в частности,

<sup>14</sup> Там же. С. 327.



своего рода цветовой код занимающей нас антитезы эксцентрического и эгоцентрического экзистансов.

Напомним, что традиционные цвета Арлекина — цвета пламени: красный и желтый (включая рыжий цвет парика); традиционный цвет Пьеро — белый (включая бледность набеленного лица). Естественно, что Сильвио присуща «мрачная бледность», тогда как лицо графа «горело как огонь» (кстати, черешни, которыми угощался граф во время их первой дуэли, как известно, бывают только красного и желтого цвета). Сильвио, впрочем, хранит принадлежавшую ему ранее простреленную красную шапку, но не следует забывать, что до появления графа его способ существования был иным: Сильвио был поначалу отъявленным «эксцентриком», а не «эгоцентриком», но зависть приводит его к метаморфозе, напоминающей пушкинского Сальери.

В «Метели» доминирует белый цвет, совершенно не оставляя места для иных красок. Лишь однажды сквозь белую пелену метели проступает «желтоватая» мгла. Лица всех трех основных персонажей — отменно бледны. Однако не будем забывать о вмешательстве Белкина: ветреного повесу, шутника и проказника, каким предстает Бурмин в его собственном рассказе, подставной автор в соответствии со своим вкусом преобразует в романического героя-любownika — отсюда и его трафаретная бледность. Однако мотив огня все же хранит ассоциативную связь этого персонажа с графом из «Выстрела» (который, по словам Сильвио, тоже «всегда шутит»): глаза Бурмина «с таким огнем останавливались на Марье Гавриловне...» Да и Белкин, увлекаясь мелодраматичностью финала словно бы проговаривается, комически обнаруживая нарочитость портретного штампа: «Бурмин побледнел» сказано о герое, ранее уже наделенном «интересной бледностью».

В анекдотическом «Гробовщике», напротив, белый цвет упоминается лишь однажды, зато желтый и красный доминируют, встречаясь 8 раз, но характеризуют не главного героя, а лишь его окружение. «Желтый домик», куда переселяется гробовщик в начале повествования, ему чужд: «Переступив за **незнакомый** порог и найдя в новом своем жилище суматоху, он вздохнул о ветхой лачужке» (ср. «бедную мазанку», т. е. побеленный мелом глинобитный домик Сильвио). Цвет лица Адриана остается нам неведом, однако инерция читательского ожидания, возникающая после первых двух повестей, создает здесь, по-видимому, невольное впечатление бледности. Оно усиливается контрастом с карикатурным портретом краснолицего переплетчика и легко ассоциируется с присущей гробовщику, как и Сильвио, угрюмой задумчивостью. Во всяком случае, пьяный Прохоров заявляет, что он не «гаер святочный» (подчеркнутое слово толкуется В. Далем как «арлекин, пац, шут»), и как бы отрекается от причастности к желто-красному полюсу праздничности (ср. «желтые шляпки и красные башмаки» дочерей, одеваемые «только в торжественные случаи»).

В тексте «Станционного смотрителя» упоминаются «красные и

желтые листья», однако они не могут иметь отношения к Самсону Вырину, поскольку кладбище, где он покоится, не осеняется «ни единым деревцом». Зато мы узнаем о его «седине» и (вероятнее всего, бледном) лице «хилого старика». А вот Минский выходит к Вырину «в красной скуфье», что очевидным образом ассоциируется с шутовским колпаком. Ведь прежде он был «чрезвычайно весел, без умолку шутил».

В «Барышне-крестьянке» пародийно переплетаются многие мотивы, зародившиеся в предыдущих повестях. Касается это и мотива антитезы красного и белого. Лиза была уверена, что у занимавшего ее воображение Алексея «лицо бледное». Между тем оказывается, что у него «румянец во всю щеку». Скрытая пушкинская арлекинада прорывается в игре «смуглой красавицы» Лизы с белилами мисс Жаксон. Что касается последней, то даже у этой женской ипостаси Пьеро «багровый румянец досады пробивался сквозь искусственную белизну ее лица». Соотнесенная с цветовым кодом карнавальная пары эта фраза предстает удивительно точной (за вычетом слова «досада») метафорой двойного авторства «Повестей» и всего их юмористического строя художественности.

Что касается «карнавального мезальянса» авторов, то о внешнем виде издателя нам, разумеется, ничего не может быть известно (впрочем, инициалы А. П. вынуждают вспомнить о смуглости самого Пушкина). Зато Белкин, как и положено Пьеро, «лицом был бел». Даже имя, отчество и фамилия этой ипостаси белого шута, как кажется, не совсем случайны: в состав фамилии входит «бел», Петр соответствует итальянскому Пьеро, словно указывая на «отцовскую» традицию (загадочное имя Сильвио также говорит об итальянской «родословной» и этого героя), а Иван соответствует итальянскому Дзанни. Дело в том, что фигуры и Арлекина, и Пьеро — результат эволюции традиционной пары слуг, выходцев из деревни, именовавшихся в итальянской комедии масок «дзанни», то есть «ваньками».

Интересно, что на могилу Самсона Вырина приходят именно два Ивана (мальчик-проводящий оказывается тезкой нашего сочинителя). И если один, как мы помним, «лицом был бел», а настроен весьма меланхолически, то второй, надругательски вспрыгивающий на могилу, — «рыжий и кривой». Этот маленький и веселый рыжий шут, проводник Белкина в «стране мертвых» (совершенно безжизненное кладбище) видится нам одним из скрытых, потаенных обликов истинного автора-юмориста<sup>15</sup>.

Мотив кощунственного, профанирующего отношения к таинствам миропорядка (к таинству смерти, таинству брака) у пушкин-

<sup>15</sup> Было бы бесосновательно настаивать на умышленности этих имен в пушкинском тексте, но и отрицать возможный здесь умысел также нет оснований. В этой связи напомним, сколь существенным был интерес самого Пушкина к «родословной» имени: «Есть люди, не имеющие никакого понятия о житии того св. угодника, чье имя носят от купели до могилы и чью память празднуют ежегодно. Не позволяя себе никакой укоризны, не можем, по крайней мере, не дивиться крайнему их нелюбопытству» (т. VII, с 475).

ских «арлекинов» далеко не случаен. Как свидетельствует рогатая маска пра-Арлекина и красно-желтые ромбы его костюма (стилизованные языки пламени), по своему происхождению это мистериальный дьявол, трансформировавшийся впоследствии в веселого карнавального черта. Из этого истока берет начало юмористическая игра веселого демонизма эксцентриков с пародийной святостью эгоцентриков, пронизывающая весь контекст «Повестей Белкина».

Не случайно граф в «Выстреле» **«дьявольски счастлив»**; у Сильвио же только «вид настоящего дьявола», демонизм его, стало быть, мнимый. В одной из своих реплик Сильвио как бы намекает даже на покровительство ему неких сакральных сил: «Благодарите бога, что это случилось у меня в доме».

Владимир стремится **в церковь**, тогда как Бурмин следует **мимо** церкви и непозволительно шутит с таинством брака. Гибелью в бою в родинском сражении Белкин наделяет Владимира ореолом святости своего рода.

Адриан Прохоров причастен к таинству смерти, тогда как его собутыльники осмеивают эту причастность. При установлении «порядка» в новом жилище гробовщика на первом месте фигурирует «кивот с образами»; события же своего сна гробовщик называет «дьявольщиной».

Самсон Вырин отправляет дочь свою **в церковь**, а впоследствии чудесным образом разыскивает ее, «отслужив молебен у Всех Скорбящих». Отсылка к библейскому Самсону, погубленному женским коварством, здесь очевидна (вплоть до мотива «ослепления», хотя и в переносном смысле); даже появление «отрока-поводыря» в финале повести кажется неслучайным<sup>16</sup>. Минский же провозит Дуню **мимо** церкви и увозит ее как «заблудшую овечку» (еще одна библейская аллюзия).

О шаловливой кощунственности поведения на могиле Вырина маленького чертенка-арлекина, «рыжего и **кривого**» («единаок» — одна из традиционных модификаций бесовского облика), уже было сказано. Примечательно, что этот Ванька забавляется с кошкой — животным, традиционно причастным, согласно мифологическим представлениям, к нечистой силе или к божествам радости и веселья.

В следующей повести возникает любопытная перекличка: входя в свою плутовскую «роль», Лиза Муромская «качала головою, наподобие глиняных котов». В то же время в рамках этой роли она клянется святой пятницей. Молодой Берестов также соединяет в себе оба антиномичных начала: напускную святость («говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности», «покаялся было ей святою пятницею») и вакхическое «бешеное» жизнелюбие

<sup>16</sup> Нельзя, впрочем, не отметить и неслестной для белкинского героя ассоциации с парижским палачом Самсоном, об ожидании «с нетерпеливостью, хотя и с отвращением», записок коего Пушкин писал в своей «Литературной газете» в январе 1830 года. Прибавим к этому, что пристрастие к пуншу спившегося Вырина трагически отличает его от библейского Самсона, соблюдавшего обет воздержания от вина.

(«за девушками слишком любит гоняться»). Напомним, что и граф Б. в молодости демонстрировал «веселость самую бешеную».

Что же касается самого Белкина, рожденного «от честных и благородных родителей», то его жизнеописание в немалой степени является пародийным житием. Особо выделим сообщение о том, что «покойный отец его ... был женат на девице». Эта стилистическая неловкость биографа невольно вызывает святотатственно-пародийную ассоциацию с непорочным зачатием (едва ли есть необходимость напоминать об игре Пушкина с этим мотивом в «Гаврииладе»).

Однако псевдосвятость несчастных Пьеро и псевдодемонизм преспевающих, «дьявольски счастливых» Арлекинов — это их шутовские, игровые, масочные атрибуты, подвергаемые карнавальному переосмыслению. В своих ритуально-мифологических истоках карнавальная пара красного и белого шутов восходит к антитезе солнца и луны (эта оппозиция обнажается в «Гробовщике»), дня и ночи, жизни и смерти в архаических культурах.

Совершенно не случайно сочинитель Белкин — покойник (как и «покойный отец его»). В своих историях Белкин мелодраматизирует судьбы эстетически близких ему героев, тяготеющих, как и он сам, к «архетипу Пьеро». Как автор своих повестей он хоронит и Сильвио, и Владимира, и Вырина. Эта участь минует Прохорова, однако данное исключение лишь подтверждает правило: персонажи эгоцентрического склада репрезентируют собою смерть, несут в себе мертвящее начало диалектического единства жизни. Ведь сама жизнь гробовщика состоит в том, чтобы хоронить. Перед нами своего рода невольная автопародия Белкина, жаждущего «историй» для своего сочинительства, как Прохоров — смертей для своего ремесла.

Но Белкин не подлинный, а подставной автор. Соответственно, и осуществляемые им литературные «похороны» — буквально как в сонном видении гробовщика — не подлинны, а мнимые: юмористические, серьезно-смеховые. В известном смысле слова и Сильвио, и Владимир, и зритель Самсон сами «хоронят» себя, эгоцентрически замыкаясь в своей ограниченности, так или иначе отрекаясь от жизни в ее действительной полноте и многообразии. Для Владимира, например, «смерть остается единою надеждою», а Вырин в мрачном своем «ослеплении» (отправляя в воскресенье Дуню с гусаром, он поддается светлomu, праздничному, воскресному «ослеплению») доходит до того, что желает смерти и самой Дуне. Все сумрачные персонажи «Повестей», включая и их вымышленного автора, живут не по законам данности (жизни), а по законам заданности, конвенциональности, нормативности, прислушиваются не столько к зовам бытия, сколько к запретам миропорядка. Тем самым они живое в себе сами подчиняют мертвому, существование — отвлеченным сущностям. Однако авторский смех — благодаря эффекту двойного авторства — эстетически «воскрешает» этих персонажей-смертников, преображая мелодраматических ге-

роев в чудаков, приобщая их в этом качестве заново к полноте и многообразию жизни.

Пушкин, разумеется, вовсе не жестокосерден к тем, кто на страницах «Повестей» погибает. Но дело здесь не только в мелодраматической нарочитости белкинского сочинительства. Неумолима художественная воля самого юмора. В рамках юмористической концепции человека — в — мире аналогом смерти выступает любой статичный, «твердый» в своей императивности миропорядок, всякая жесткая упорядоченность и завершенность, тогда как аналогом жизни — эволюционный процесс непрерывного пластичного становления (и отдельной личности, и всего универсума межличностных отношений). И Сильвио, и Владимир, и Самсон Вырин, и сам Белкин суть неудачные пробы эволюции. Они останавливаются в своем внутреннем движении и с этого момента для юмора становятся «мертвыми». Участниками карнавала жизни остаются лишь те, кто сохраняет способность к внутренней метаморфозе, что и происходит с гробовщиком в финале этого ключевого во многих отношениях рассказа (не случайно он был написан первым и поставлен в центр общей композиции). Все «живые» персонажи «Повестей» внутренне текучи, душевно пластичны.

Не следует, однако, впадая в крайность, приписывать Пушкину апологию героев, тяготеющих к «архетипу Арлекина». Разумеется, они гораздо ближе к автору в его «последней смысловой инстанции» (Бахтин), поскольку выступают не только объектами, но и субъектами юмористического мироотношения. Подобно Бурмину, они обладают умом «безо всяких притязаний и беспечно насмешливым». И все-таки даже они — всего лишь равноправные и равнодостоинные участники серьезно-смехового «прения живота со смертью», пронизывающего собою все части этого художественного целого. Перед лицом юмора, как в карнавале, все равны.

Крайне существенная особенность явленного в «Повестях Белкина» строя художественности не только поляризации живого и мертвого, но и карнавальное снятие границ между ними, достигающее своего апогея в «Гробовщике» («мертвый без гроба не живет» и т. п.). Один из многочисленных примеров — легкое косноязычие белкинской фразы: «Мы спрашивали уже, жив ли еще бедный поручик, как сам он явился между нами; мы сделали ему тот же вопрос». Можно подумать, что появление среди живых еще не гарантирует принадлежности «бедного поручика» к их числу. Таков комический эффект лукавого двуголосого слова. Зато в насмешливой фразе повествователя властью второго голоса «мертвый» фразеологизм «оживает» и превращает смерть в одно из повседневных занятий мисс Жаксон, которая за две тысячи рублей «умирала со скуки в этой варварской России».

К «Повестям Белкина» в полной мере приложимы бахтинские слова: «Смерть здесь входит в целое жизни как ее необходимый момент, как условие ее постоянного обновления и омоложения»<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — С. 343.

Эта наиболее архаичная интенция смехового мирозерцания наследуется юмором, но не исчерпывает его. Здесь «мертвое» все более тесно связывается с жесткой ограниченностью мнимо сверхличных начал жизни, а «живое» — с непреднамеренностью, окказиональностью индивидуального жизнесложения, личностного самоосуществления. Пушкинский юмор, как и вообще юмор нового времени, скоцентрирован на самобытности человеческого «я».

В тексте «Барышни-крестьянки» имеется прямое высказывание повествователя на этот счет, с которым подлинный автор «Повестей» в данном случае, похоже, вполне солидарен. Присутствие Белкина здесь ощущается, пожалуй, лишь в неуместности патетики данного рассуждения. Двуголосое слово не всегда внутренне дискуссионно. Юмор последней повести — точка эстетической конвергенции двух авторов, вымышленного и действительного. Впрочем, некая «точка конвергенции» обнаруживается в конечном счете и во взаимоотношениях всех остальных антагонистов.

Если карнавальное мирозерцание — это апология жизни, торжествующей даже в самом акте смерти, в умирании отжившего, то юмор — апология личности, «самостоянье» которой состоит в житнетворческом отталкивании от всего готового и заданного, от мнимо сверхличных стереотипов существования. Однако отталкивание неизбежно включает в себя момент опоры, как полнота жизни включает в себя момент смерти; самостоянье личности неосуществимо без отрицающей опоры на внеличные структуры миропорядка. Таков серьезно-смеховой «механизм» юмористического воззрения на мир: «карнавализованный» человек смешон не только своим мажорно-ролевым нарядом, который всегда — с чужого плеча; не менее смешон он и в своей нагоде, тогда как третьего не дано. Вся соль юмористической концепции человека в неслиянности и нераздельности лица и маски.

Такова, в частности, эстетическая природа демонстративной «литературности» белкинских повестей. Ток юмористического переживания создается прежде всего постоянно ощущаемым напряжением между заемным, имитированным, чужим и наивным, неумелым — своим. По отдельности ни то, ни другое ни юмористическим, ни вообще художественным значением не обладало бы.

Особая тема — роль всего нерусского в общем контексте «Повестей Белкина». Здесь иноязычное («немецкое» в самом широком, этимологическом смысле этого слова: чужое и загадочное в своей «немоте»), иностранное (потустороннее, незнаемое) принадлежит символическому «ряду смерти» (включая и мотив бледности), тогда как русское, свое — «ряду жизни» (включая мотив румянца). При этом глубоко значимы как карнавальная инверсия этих рядов в «Гробовщике», так и их конвергенция в «Барышне-крестьянке».

Русские «два узла» Марьи Гавриловны — такой же юмористический объект, как и «два чемодана» полуинострнца Сильвио,

Русское здесь в равной степени смешно: и в чужом наряде («настоящий русский барин» Муромский), и в своей доморощенной «наготe» (Берестов). Но пушкинское самоосмеяние национального русского самостоянья в основе своей позитивно. Национальное своеобразие в глазах Пушкина не готовая заданность, а живая данность вызревания, становления самобытности<sup>18</sup>. Такое становление — эксцентрично, оно исключает эгоцентрическую самоизоляцию: стать самим собою, обрести подлинное Я можно только во взаимодействии, во взаимопритяжении и взаимоотталкивании с чужеродным, с Другим. Чувство юмора предполагает способность видеть себя со стороны как другого-для-других.

Корнями своими юмористический взгляд Пушкина на русскость как историческую «личность» нации уходит в карнавальную неслиянность и нераздельность живого и мертвого, тогда как злободневной смысловой верхушкой этого древа явилась причастность к журнальной полемике 1830 года о русском «полупросвещении» и национальной самобытности<sup>19</sup>. Не последнюю роль в этом контексте приобретает и рассмотренная выше игра белого и красного цветов. Первый тяготеет к символике европейской цивилизации (английские белила, пристрастие к бледности в западных романах), второй — к символике первобытной естественности (напомним портрет пушкинской калмычки: «Лицо смуглое, темно-румяное. Багровые губки...»).

Мы попытались обозначить своего рода крайние точки головокружительной пушкинской «простоты». Стержневая же роль тут принадлежит юмористической концепции личности, в глазах которой несчастный маленький человек Вырин не менее смешон, чем осчастливленные Бурмин или Берестов. Юмор — в том его сила, но одновременно и его ограниченность — это неутолимая жажда яркой личности бытия, какой всегда недоставало этим бледным Пьеро.

В заключение подчеркнем, что целью настоящих заметок была отнюдь не дешифровка авторского замысла, что представляется нам задачей, в принципе не осуществимой и слишком узкой, но выявление ряда эстетических значений, объективно присущих завершенному художественному тексту и ждущих для себя адекватной актуализации со стороны читательского восприятия. Достаточно и того, что выявленные моменты юмористической архитектоники целого не противоречат исходному художественному заданию.

---

<sup>18</sup> Ср.: «Замечу, что порода калмыков начинает изменяться и первобытные черты их лица мало-помалу исчезают» (Пушкин А. Дневники. Автобиографическая проза. — С. 37).

<sup>19</sup> Подробнее см. в указанной выше статье С. В. Шешуновой, а также в их совместной с В. Е. Хализевым монографии.

МИНИСТЕРСТВО НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО  
ПУШКИНОВЕДЕНИЯ

Межвузовский сборник научных трудов

**ПОСВЯЩАЕТСЯ  
СЕМИДЕСЯТИЛЕТИЮ ПРОФЕССОРА  
ЕВГЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА МАЙМИНА**

Псков 1991