

В. С. УЗИН

**О ПОВЕСТЯХ
БЕЛКИНА**

ИЗ КОММЕНТАРИЕВ ЧИТАТЕЛЯ

А К В И Л О Н

ПЕТЕРБУРГ — 1924

Петрооблит № 10718.

ПЕТРОГРАД.

Тир. 2.000 экз.

Типография Издательства Сев.-Зал. Промбюро ВСНХ. Тучкова наб., 2.

Автор, биограф, издатель.

Считают, что первоначально Пушкин не намерен был приписывать авторство Белкину: предисловие было присочинено впоследствии, когда повести уже сдавались в печать. Почему же, однако, вместо обыкновенного краткого предисловия, приписывающего авторство вымышленному лицу, Пушкину понадобилось написать подробную биографию и характеристику этого лица? Почему эти биографические и всякие иные сведения о Белкине сообщаются не самим Пушкиным, как издателем повестей, а от имени вымышленного третьего лица?

Критика на этих вопросах не останавливалась. Для целей раскрытия основного замысла Пушкина она считала достаточным выяснение взаимоотношений Пушкина и Белкина, без посредства анонимного биографа, автора предисловия.

В связи с „гладкой поверхностью“ повестей, этим безбурным течением событий, этим настроением всеблагополучия, — точка зрения критики, действительно, могла казаться непогрешимой. Неглубокая душа Белкина, как она изображена в предисловии, сам Белкин с „беличьим“ его мироощущением как бы безраздельно слились с рисуемыми им людьми и событиями. И такова сила традиции, что казалось бы странным рассматривать повести

Белкина вне изображенной в предисловии личности повествователя, а самого Белкина вне сочиненной о нем биографии.

Итак, одно из двух: или предисловие—просто механический придаток к повестям, тогда незачем доискиваться внутренней связи между личностью Белкина из предисловия и самими повестями; или же предисловие есть неотъемлемое звено всего этого цикла,—тогда не должно быть ни одного элемента во всем эпическом круге, называемом „Повестями Ивана Петровича Белкина“, который не влиял бы на соседние элементы и, затем, и на всю систему повестей; тогда не могло и не должно бы быть такой повести, которая имела бы разный от других повестей смысл, а все пять повестей должны были бы иметь один и тот же смысл.

К сожалению, если не считать интерпретации Аполлона Григорьева, русская критика до сих пор не дала целостного воззрения на Белкинский цикл. Пытаясь пролить свет на мироощущение Белкина, как оно отразилось в его пяти повестях, критика подвергает анализу только две-три повести, обходя молчанием остальные, или, в худшем случае, допускает такие толкования этих повестей, которые как бы дробят на отдельные, самостоятельные, ничем не связанные части весь Белкинский цикл.

Но и для Аполлона Григорьева в одном и том же Белкинском цикле имеются две полярности: „страшный призрак Сильвио“ („Выстрел“) с „его мрачной сосредоточенностью в одном деле“, с одной стороны, и „люди попроще“, „простые, так называемые низшие слои жизни“, с другой. Вооруженный самокритикой, Пушкин старается уйти от Сильвио к этим простым людям, „с простым здравым толком и здравым чувством, кротким и смирен-

ным, вопиющим законно против злоупотребления нами нашей широкой способности понимать и чувствовать“. Это схождение с „противозаконных“ высот в „здоровомысленные“ низы совершает Пушкин через посредство того самого Белкина, о котором несколькими строками выше тот же Григорьев говорит: „Пушкин умалил себя, когда-то Гирея, Пленника, Алеко, до образа Ивана Петровича Белкина... Я говорю: умалил себя; ибо трудно представить себе действительно Иваном Петровичем Белкиным натуру, которая и прежде мерялась, да и не переставала меряться силами с самыми могучими типами — стало-быть, вовсе не сосредоточивалась исключительно в существовании Белкина“. Тут определенное противоречие: Белкин — есть только одна сторона Пушкина — „критическая“, т. е. тот момент в развитии индивидуальности поэта, когда он от Сильвио перешел к покою здравого смысла, и тот же самый Белкин переживает стадию Сильвио, т. е. целиком, от смятения до успокоения, повторяет процесс развития поэта.

Аполлон Григорьев находился под тем же гипнозом предисловия к „Повестям“. Его оценка личности Белкина как будто повторяет отношение биографа последнего: „Мы были бы народ, весьма не щедро наделенный природой, если бы героем нашим был Иван Петрович Белкин“, пишет Григорьев. „Он вовсе не герой, а только контраст типов, величие которых оказалось на нашу душевную мерку несостоятельным“.

* * *

„Натуралистическое“ изображение жизни представляется, с точки зрения биографа Белкина, наи-

более характерной, всеисчерпывающей чертой Белкинского писательства. Все, что написано Белкиным, большей частью взято из действительности: так, „Смотритель“ был рассказан ему титулярным советником А. Г. Н., „Выстрел“—подполковником И. Л. П., „Гробовщик“—приказчиком Б. В., „Метель“ и „Барышня-крестьянка“—девицею К. И. Т. Названия сел и деревень заимствованы из нашего околка, от чего и моя деревня где-то упомянута, и притом это произошло „не от злого какого-нибудь намерения, но единственно от недостатка воображения“. Значительным источником творчества Белкина служили повествования „глупой старухи“, ключницы. Многочисленные писания Белкина были употреблены на оклейку стен, причем его „хороший друг“—почтенный биограф придавал им так мало значения, что не считал подобное назначение рукописей Белкина даже в самой малой степени предосудительным.

Такая характеристика оправдывает все: можно ли, в самом деле, требовать, чтобы Иван Петрович Белкин, после всего сказанного, разбирался критически, серьезно и вдумчиво во всем слышанном им от разных лиц, в том числе и от „глупой“ ключницы? Если, наряду с явственно мрачным колоритом „Выстрела“, в другом углу картины выступают чуть ли не водевильные тона „Барышни-крестьянки“, то ведь надо помнить, что изображает все это не кто иной, как Иван Петрович Белкин, про которого сказано, что он был большим охотником до разных „историй“ и записывал решительно все, что ему рассказывали.

А вот и жизнеописание Белкина,—так, как рисует его неизвестный биограф. Портрет Белкина изображен весьма точно, педантично, с большими

подробностями. Биограф сочно, с удовольствием накладывает один мазок на другой и неисчерпаем в документальных доказательствах каждой индивидуальной черты Белкина,—и вот перед нами выступает совершенно отчетливо: рост средний, глаза серые, волосы русые, нос прямой, белое худощавое лицо; совсем обычный серый человек, без излишества, крайне умеренный, без единого мало-мальски яркого эпизода в жизни. И прожил-то человек этот серо и скучно: родился, послужил, почти всю жизнь прожил в деревне и испустил дух под руками мозольного оператора.

Напрасно старались бы мы найти на этом беспощадном фотографическом негативе разъяснения тайны творчества Белкина. Все, что в бытии Белкина выступало наружу, на свет божий, закреплено им уверенно и строго. Им старательно вытравлено все, что могло бы хоть немного скрасить серое лицо Белкина: с одной стороны, полунамек на „великую склонность“ к женскому полу, с другой—торопливая оговорка: если в жизни Белкина и произошел в связи с этой склонностью какой-то случай, то „уверяем читателя, что он ничего предосудительного памяти Ивана Петровича Белкина в себе не заключает“; с удовольствием рассказанный случай с приказчиком, обнаруживший смешную глупость Белкина, подробное перечисление лиц, от которых Белкин наслышался того и другого рассказа; указание на название деревни, объясняющееся отсутствием воображения.

Если „Повести Белкина“ являются образцом—„зерном натуралистической школы“, то каков беспощадно-иронический портрет писателя-натуралиста! Как убийственна связь этого портрета с эпиграфом из „Недоросля“ об охоте Митрофанушки

к разным „историям“! Не еѣть ли Иван Петрович Белкин только второе издание Митрофана-Скотинина, из рода тех медных лбов, для которых жизнь—каменные ворота из знаменитого рассказа Скотинина? Тогда мы должны быть рады тому обстоятельству, что до нас дошло только пять повестей Белкина, а все остальные пошли на оклейку стен и прочие „домашние потребности“.

* * *

Эпиграф Пушкина—как бы надпись на замкнутой двери. Это совсем не надпись Дантова—*lasciate ogni speranza*. Нет, это—самая беспретенциозная, самая серая, самая неглубокомысленная, самая нестрашная надпись. Если толкнуть эту дверь и беглым оком посмотреть на то, что происходит внутри, мы там ничего не найдем, ничего такого, что дало бы больше, чем вывеска над дверью. Не больше того, что дает нам серый, однотонный лик рассказчика повестей, самого Ивана Петровича Белкина.

Но смешное Митрофанушки не в том, что он заслушивался „историей“, а в том, что эти „истории“, т.-е. чисто внешний покров событий, механическое сцепление действий он предпочитал их внутренней телеологической связи. Голая фабула с ее плавным разворачиванием для Митрофанушки довлеет себе самой. Определенно настроенный по отношению к миру, Митрофанушка проводит как бы прямую линию, соединяющую исходную и финальную точки фабулы, не фиксируя своего внимания на зигзагах повествования. И какими неожиданностями ни дарил бы его сюжет, его восприятие быстро скользит по гладкому хребту рассказа, минуя выступы и провалы.

Это не значит, что Митрофанушка, вообще говоря, плохой человек, или что все, читанное им, плохо. Митрофанушка не до конца усваивал все то, что слышал, а не мог он усваивать оттого, что у него было мироощущение митрофановское, ощущение событий не в их динамике, а в их статике.

Любое поэтическое произведение можно представить себе как завершенный круг, в котором каждое звено обладает огромной центробежной силой. Каждая часть находится в вечном движении, стремясь оторваться от предначертанной событиями и плавностью изложения орбиты. Этот хаос окован в круг творческой мощью, но то и дело от круга отделяются отростки, некие касательные, с порывом покинуть тесные пределы круга. И чем богаче динамика отдельных частей, чем стремительнее взлетает касательная, тем очевиднее творческое могущество, которое втягивает их в предначертанную раз навсегда сферу.

Быть может, этим незаметным сразу отдельным звеньям круга придана в миг творчества нарочитая напряженность? Быть может, бессознательный дух гения коснулся некоторых пунктов на сфере, присвоив им тем самым способность стрелы на натянутой тетиве?

„Вдохновение“, говорит Пушкин, „есть способность души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, что есть и объяснение оных“. Процесс таков: „принятие впечатлений“—источник творчества; „соображение (сообразование) понятий“—превращение впечатлений в понятия-представления и их комбинирование—процесс и продукт творчества; и, наконец, объяснение представлений—понятий—впечатлений. Тут полное пред-

ставление круга, центр-ядро которого есть мироощущение творца, окружность—цикл сообразованных понятий-представлений, а вне всего этого—объективный мир, в котором этот круг полагается. Чтобы добраться или хотя бы приблизиться к ядру, необходимо сделать указанный процесс обратным. Нужно преодолеть замкнутость круга, всю сложную архитектуру его построения, проникнуть в тайну „сообразования“,—только тогда найдем мы ключ к святой святых творчества, опустимся на дно души творца, где „живейшим“ образом бурлят „впечатления“ бытия, усвоим мироощущение творца, станем едиными и слитными с этим мироощущением.

Перестанем скользить по гладкой сфере повествования; будем искать на этой сфере наиболее напряженных точек, и там, где они обладают наибольшей центробежностью, остановим самое чуткое внимание. Именно здесь сказалась бессознательная воля творца, искусно сковавшего хаос впечатлений. Там, где отдельная точка на круге стремится вытянуться в линию и взлететь вверх, попытаемся проникнуть в глубь таинственно замкнутой сферы.

Сорвем митрофановскую маску с серого лица Белкина и станем взрывать пласт за пластом, все дальше, все глубже, пока не добудем вечного огня, светильника жизни, того, что можно ощутить лишь при высочайших взлетах или глубочайших падениях духа.

* * *

Какая пошлая „история“ о Клеопатре и ее любовниках промелькнула в голове маменьки „некрасивой девицы“, которая написала несколько слов по-итальянски и вручила их импровизатору („Египет-

ские Ночи“)! Но эта пошлая история, одна мысль о которой заставила всех присутствующих „громко засмеяться“, а Чарского заметить: „Мне кажется, однако, что предмет несколько затруднителен“,— превратилась в повествование о смертельной борьбе четырех человек за жизнь. В композиции поэмы, в этом превращении пошлой истории в трагедию участвуют целых три лица: „некрасивая девица“, пишущая под диктовку матери тему, красивая дама, вынимающая жребий, и Чарский, эту тему поясняющий. Итальянцу-импровизатору, прежде чем „в куске каррарского мрамора увидеть скрытого Юпитера и вывести его на свет, резцом и молотом раздробляя его оболочку“, надо было пройти через всю гамму ощущений: некрасивой барышни, жаждущей рассказа о прекрасной женщине и необычных, ей, некрасивой, недоступных страстях; красивой дамы, равнодушной к чужой красоте, и светского человека Чарского, заранее предвкушающего пикантные подробности.

Не такова ли и внутренняя история создания, например, повести „Барышня крестьянка“, как и остальных четырех повестей Белкина? Если верить биографу Белкина, эту повесть продиктовала последнему некая девица К. И. Т.; почтенный биограф, с любезной готовностью, как и Чарский в „Египетских Ночах“, поясняет характер писаний „кроткого и честного молодого человека“ некоторыми подробностями, делающими предмет повести „несколько затруднительным“ (водевильная, неправдоподобная, бессмысленная шутка). Где же тут увидеть Юпитера, в этой груде бумаги, лучшая судьба которой—пойти на „домашнюю потребу“?

Эпиграф из „Недоросля“, затем предисловие некоего неизвестного лица и затем самые повести: „Выстрел“, „Гробовщик“, „Метель“—что за странные образы в голове этого серого человека! Как связать этих четырех прикосновенных к „Повестям“ лиц: Митрофанушку, анонимного биографа, бытописующего Белкина и самого Пушкина?

Если допустить, что любая из пяти повестей, объединенных именем Белкина, существует отдельно от предисловия, такое ли создалось бы у нас отношение к ней, какое внушается нам этой скованностью жизнью и писательством Белкина? К „Выстрелу“ мы отнеслись бы иначе, чем к „Барышне крестьянке“, к „Метели“ не так, как к „Станционному зрителю“. С другой стороны, мы никак не можем допустить, чтобы эпиграфом из „Недоросля“ исчерпывалось все значение повестей, чтобы приговор биографа и над Белкиным и над его писаниями был безапелляционным.

Повести, написанные Белкиным, что они такое, кроме как ничего незначащие сюжетцы, более или менее занимательные, с лейт-мотивом: „все хорошо, так как все хорошо кончается“?

В повести „Метель“ все кончается ко всеобщему благополучию. Два человека, некогда, благодаря шаловливой метели, обручившиеся в церкви, в конце концов вновь обретают друг друга. Вывод: хоть и слепа, как любят говорить, судьба, но она же ведет не к беде, а к благополучию; казалось бы, она набедокурила, но вот она сама же поторопилась исправить причиненное ею зло.

В повести „Выстрел“ выступает жестоко-мстительный человек, долгие годы думающий одну думу—о мести. Казалось бы, нужно ожидать взрыва страстей. Но и здесь все кончается благополучно:

как в некоей мелодраме, простреливается не живой человек, которому так страстно мечтали отомстить, а картина на стене.

Гробовщик Прохоров после веселой цеховой пирушки попадает в объятия мертвецов, но немедленно после этого спокойно и мирно принимается за утренний чай.

И горе станционного зрителя, потерявшего самое дорогое, свою единственную дочь, превращается в мелодраматическое посещение нарядной барыней Дуней его скромной могилки.

Уже одно это перечисление тем „Повестей“ указывает на какую-то странную трактовку их автором. Весь внешний ход событий в них незаметно для читателя подводит к мирному и спокойному разрешению событий. Сложные узлы развязываются как будто просто и нелукаво. Но в самом процессе рассказывания заложены элементы противоположные. Не кажется ли нам, при внимательном рассмотрении сложного узора повестей Белкина, что финальные аккорды их не являются единственно возможными, что предположительны и другие исходы?

В самом деле, возьмем, например, „Метель“. Снежная вьюга хорошо поступила, разлучив навсегда Владимира с Марьей Гавриловной; ведь из дальнейшего хода действия делается совершенно очевидным, что не Владимир, а Бурмин был ее суженым; может быть, незаконное желание Владимира и Марьи Гавриловны проявить своеволие неизбежно должно было встретить противодействие со стороны ангела-хранителя, метели? Эта точка зрения расценивает факты по их результатам, и, смотря по исходу человеческих действий, либо одобряет, либо порицает их. Но в самом ходе событий в этой малень-

кой повести Белкина заложены совсем иные возможности. Марья Гавриловна хотела выйти замуж за Владимира, последний—жениться на Марье Гавриловне; первая, вопреки всем своим первоначальным предположениям и усилиям, вышла не за Владимира, а за Бурмина; Владимир умер; Бурмин вовсе не намеревался жениться на Марье Гавриловне и почему-то, вопреки этому, на ней женится. Тут какое-то странное *qui pro quo*, в котором люди меняются ролями и изменяют нечувствительно для себя своим ролям.

Высшая степень житейского благополучия („Гробовщик“): водворение в собственном „давно соблазнявшем“ домике, веселое общество, наконец, достижение предела счастья (смерть купчихи Трюхиной),—как все это зыбко, превращаясь в ряд кошмарных метаморфоз—и как раз в тот момент, когда человек меньше всего ожидает этого.

В „Станционном Смотрителе“, под предлогом возвращения в родной дом блудной дочери, отмечается очевидное для нас, зрителей, к тому же и освященное библейским преданием, жестокое желание отца разбить жизнь своей единственной дочери, которая дороже для него собственного существования. Как будто в этом и смысл иронического эпиграфа к повести:

„Коллежский регистратор,
Почтовой станции диктатор“.

Почтовая станция была лишь эпизодом в жизни его дочери, как и семья для библейского блудного сына. Но, не ведая своих судеб, маленький, слепой человек, „коллежский регистратор“, хотел проявить неумелую, несведущую „диктатуру“ над жизнью и судьбами своей дочери. И если финаль-

ным аккордом является примирение отца и дочери за гробом, то потому лишь, что, благодаря целому ряду случайностей, Дуне удалось (даже вопреки своему собственному желанию) благополучно устроить свою жизнь в довольстве и счастье, а настойчивому отцу (несмотря на его настойчивость) не удалось нарушить благополучие и довольство своей дочери.

В „Выстреле“ поражает не мрачная сосредоточенность „байронического“ Сильвио, подготавливающего сладкую месть, а противопоставление счастливой и мирной жизни графа, достигнувшего предела благополучия, готовящемуся где-то в маленьком неведомом ему городке смертельному удару. Нас проникает жуткое впечатление, когда рассказчик вводит нас в мирный уют графской семьи, когда жена графа бледнеет при одном воспоминании о сцене с Сильвио, которая могла стать для нее и мужа трагической. И вовсе не требовалось, чтобы Сильвио лишил графа жизни; с него достаточно было, что граф смутился, что он узрел руку неумолимой судьбы, готовой каждую минуту нанести удар. И эта простреленная картина на стене—как роковое *memento*.

* ^

Только теперь нам становятся понятными побуждения, которые руководили поэтом, когда он присоединил к „Повестям Белкина“ и эпиграф из „Недоросля“ и подробное жизнеописание анонимного биографа.

Только в сопровождении этого предисловия становится ясным раздвоение поэта в Иване Петровиче Белкине. Чтобы отделаться от митро-

фановского отношения к повестям, мы должны исследование наше продолжить в направлении, прямо противоположном тому, какое намечено в эпиграфе и, затем, подробно развито в предисловии. И тогда мы придем к заключению, что эти маленькие незатейливые „истории“ обращены одной своей стороной, своей твердой корой, к Митрофанушке, к „беличьему“ мироощущению Белкина, а ядром своим — к взыскательному, грустному созерцателю жизни. Самое явление жизни и тайный смысл ее здесь слиты в такой мере, что трудно отделить их друг от друга. Обычные факты, благодаря тому, что рядом с ними, в них же самих действуют скрытые подземные силы, выступают в трагическом сопровождении. Сокровенный смысл Белкинский, тот единственный смысл, который так тщательно маскируется предисловием анонимного биографа, заключается в том, что под внешним покровом изображенных в „Повестях“ событий таятся роковые возможности. Вот почему рядом с явлениями человеческой жизни еле слышным шагом выступает в „Повестях“ незримая случайность; ее жадный взгляд всегда обращен в сторону тех, что почитают себя счастливыми, достигшими возможного в жизни благополучия. И пусть все видимо кончается хорошо: это может служить утешением Митрофанушке; одна возможность иного решения преисполняет нас ужасом.

Предисловие—как флёр, накинутый на трагические события, разыгрывающиеся в повестях. Это—серая, безличная маска, надетая на грустный лик „бедного рыцаря“ Белкина. Если усилить мазки на одном из ликов Белкина, на том, который изображен в предисловии, получится доподлинный скотинино-митрофановский образ; и если, напро-

тив, фиксировать внимание зрителя только на другом портрете, пред нами предстанет ужасный, искаженный невыносимой мукой „Портрет“ Гоголя.

Именно для того и сплетены с необычайным, неподражаемым искусством эти два элемента в каждой повести Белкина, что малейшее усиление одного за счет другого привело бы к полному обесценению этих чудесных творческих построений. Предисловие и создает это равновесие элементов. Ибо—к чему привело бы обнаружение перед действующими лицами повестей Белкина окружающих их тайн? И поскольку все эти события и люди—самые обыкновенные, на каждом шагу встречающиеся события и люди,—не значило ли бы это обесценить самую жизнь, обесценить ее даже в самых элементарных проявлениях? Вот когда приходит на подмогу серый, „беличий“ лик Белкина из предисловия, который суживает зрачки и из дупла своего обозревает жизнь. Право, тут ничего особенного нет,—улыбается он серой улыбкой. Разве на лице хотя бы одного из моих „героев“ вы заметили тень смятения? Был ли застрелен граф в „Выстреле“? Нет, прострелили только картину в его квартире. Не кончилось ли все хорошо для обручившейся в церкви парочки из „Метели“? Не вернулся ли спокойно к своим дневным обязанностям гробовщик после кошмарной ночи, оказавшейся только пустым сновидением? Не вернулась ли блудная дочь на могилу стационарного зрителя? А сам Иван Петрович Белкин? Не умер ли он спокойно и безмятежно, естественной смертью, от простудной лихорадки, под руками мозольного оператора, прожив такую же мирную, безмятежную жизнь?..

II

В ы с т р е л

„Что пользы мне... лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит?“

Выстрел

„Что пользы, если Моцарт будет жив?“

Моцарт и Сальери

Этот мрачный, сосредоточенный Сильвио, с сильным мелодраматическим налетом.—неправда ли, какое отталкивающее впечатление производит он— в захолустном городишке, своим необузданным чувством мести, когда, с видом „настоящего дьявола“, рассказывает он о неудавшейся дуэли, и, наконец, демонически-издевательским выстрелом в картину на стене? „Угрюмость, крутой нрав, злой язык“; „мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рту, придавали ему вид настоящего дьявола“; „злая мысль мелькнула в уме моем“ (из рассказа Сильвио о первой дуэли с графом); „Сильвио стал ходить взад и вперед по комнате, как тигр в своей клетке“; „в эту минуту он был, право, ужасен“;

„грозный Сильвио“; „люди не смели его остановить и с ужасом на него глядели“, — вот как его изображает рассказчик. Поистине, колоссальной силой ненависти должен был обладать этот человек, ставший анахоретом своей злобы к счастливому графу.

За Сильвио так и установилась репутация демонического типа, байроновского героя, и даже Аполлону Григорьеву не удалось задрапировать эту мрачную фигуру простодушием и здравым смыслом Ивана Петровича Белкина. В обрамлении остальных четырех повестей Белкина, в которых критика видела и продолжает видеть искренний и чистосердечный юмор немудрствующего лукаво смиренного человека, повесть о двух поединках Сильвио и графа так и осталась до сего дня мрачным пятном.

Единодушный суд критики приговорил Сильвио к каре за крайний эгоизм, за желание первенствовать во что бы то ни стало, за острое гложущее чувство зависти и ненависти (добрая старая критика этим объясняла и поступок Сальери). Вся проблема выстрела сведена к конфликту двух личностей: счастливого графа, беззаботно пользующегося радостями жизни, и хмурого Сильвио, ненавидящего графа за эту же самую беззаботность.

Критик и читатель предаются глубокомысленным толкованиям каждой черточки в натуре обоих героев, тщательно измеряют и взвешивают малейшее психическое отклонение, уподобляют, противопоставляют, — и таково уже существо всякой классификации, что она неизбежно ведет к установлению моральных оценок: граф — хороший, добрый, „гуляка праздный“, а Сильвио — носитель злого начала, патологических душевных черт; потому Сильвио и завидует графу, что зло стремится позаимствоваться от добра. Все это чрезвычайно

просто и удобоусвояемо, и неудивительно, что средний читатель, хотя, в подавляющем большинстве случаев, и не поступает по этой программе (против природы не пойдешь), но и живет и умирает с приятной мыслью, что его учили высоким, нравственным предметам.

Однако, если даже с этой точки зрения смотреть на Сильвио и его поступки, нельзя всю жизнь Сильвио от пребывания в гусарском полку до смерти в отряде этеристов—приводить к одному знаменателю—резко выраженного эгоизма, в противоположность доброму графу. Например, в самом начале знакомства нашего с Сильвио (по его собственному рассказу) он ни хорош, ни плох, по крайней мере, ничем не лучше и не хуже графа. Оба пьют, играют в карты, дуэлируют и смотрят на дуэль как на шалость, которой можно блеснуть перед сотоварищами и полковыми дамами. Не плох Сильвио и на первой дуэли. Зависть к счастливому сопернику, в особенности после того, как тот отбил у него женщину,—ведь это так обычно в кругу кутящих и жуирующих офицеров. „Нетерпение“, „волнение злобы“—обычные переживания в такие минуты. Значит, если можно говорить о каких-то необычных переживаниях Сильвио, определивших в дальнейшем всю жизнь его, переживаниях, в которых он проявил глубину, силу и особенности, лишь ему одному, Сильвио, свойственные, то, очевидно, не до дуэли с графом, а после нее. Очевидно, дуэль с графом была тем моментом, с которого начинается поворотный пункт в жизни Сильвио. Он пережил какое-то глубокое потрясение. Ведь он бросил военную службу, расстался с блестящей карьерой, с веселым и шумным обществом, занявшим до того все его помыслы, удалился в за-

холустье, где зажил скромно и незаметно,—тот самый Сильвио, который чуть ли не был легендарным героем в своем полку, как отменный кутила и неутомимый дуэлянт. Не кажется ли странным, что для упражнения в меткой стрельбе он должен был сбросить мундир офицера? Или, чтобы выждать удобного случая для последней дуэли с графом, он должен был непременно зажить отшельником в глухом местечке, „ходить вечно пешком, в изношенном черном сюртуке“? Разве, и продолжая оставаться в той же офицерской среде, он не мог бы удовлетворить самому ярому чувству ненависти, и что помешало бы ему в этой среде осуществить самую бешеную мечту об отмщении?

Сильвио рассказывает об этом моменте, решившем всю дальнейшую судьбу его, так

„Я глядел на него (графа) жадно, стараясь уловить хотя одну тень беспокойства... Его равнодушие взбесило меня. Что пользы мне, подумал я, лишиться его жизни, когда он ею вовсе не дорожит? Злобная мысль мелькнула в уме моем. Я опустил пистолет“.

Такие необычные для дуэлянта мысли мелькали в уме офицера, в то время как его противник, преспокойно выплевывая косточки от черешен, ожидал его выстрела. Эти мысли, конечно, ни разу не возникали в уме Сильвио на прежних дуэлях. Только стоя против графа, он молниеносным впечатлением охватил в косточках черешен, долетавших до него, какую-то особую мучительную загадку, поразившую его ум. Еще неотчетливо, еще неясно— в затемненном злобою сознании—вдруг предстала перед ним таинственная связь жизни и смерти, какой-то странный знак взаимодействия между ними. Мучительное изумление—основной цвет его пере-

живаний в этот незабвенный момент. Оно разрешилось „злой мыслью“: Сильвио оставил за собою выстрел. Решение загадки было отодвинуто, но оно уже было предугадано.

С внешней стороны в поступке Сильвио ничего удивительного нет. Право выстрела—за Сильвио по кодексу о дуэлях. Это положение канонизировано во втором эпиграфе к „Выстрелу“:

„Я поклялся застрелить его по праву дуэли (За ним остался еще мой выстрел)“.

И во всей обстановке дуэли с графом нет ничего особенного, незнакомого Сильвио по прежним дуэлям. Быть может, до этого случая Сильвио и сам преспокойно поедал черешни под дулом направленного на него пистолета: ведь это поедание черешен—только символ бравоирования жизнью. „Я был первым буяном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил славно Б..., воспетого Д. Д—ым. Дуэли в нашем полку случались поминутно: я на всех был или свидетелем, или действующим лицом“. При таком богатом опыте и разнообразных впечатлениях Сильвио, казалось бы, не удивишь косточками от черешен. Почему же теперь понадобилась ему „тьнь беспокойства“ на лице графа, т.-е. как раз такие чувства, которые дуэлянты стараются скрыть тщательнейшим образом, так как проявление беспокойства почитается трусостью и позорит на всю жизнь честь человека? Почему же ему надобно было убедиться в том, что граф дорожит жизнью, т.-е. попросту трепещет смерти, и какими способами, допустимыми для человека, дорожащего честью по понятиям своего круга, мог ему граф доказать эту трепетную любовь свою к жизни?

Сильвио мало беседует с нами, и мы тщетно будем добиваться от него анализа его отношения

к графу. Но если вы удовлетворитесь его отрывочными отчетами, он вам скажет не больше следующего: я ненавижу графа, потому что он — счастливый избранник судьбы, и ему вечно везет, несмотря на то, что он не прилагает к этому никаких усилий; но если он счастлив, то как может быть, чтобы он не дорожил этой счастливой своей жизнью, как может быть, чтобы он не боялся всего того, что этому счастью угрожает; но так как он, видимо, не боится смерти, относясь к ней равнодушно, то очевидно, что он к жизни своей, которую теряет, относится с неменьшим равнодушием, следовательно, ему дорожить нечем, т.-е. и счастья-то никакого у него нет; итак, буду дожидаться такого момента, когда граф станет дорожить своей жизнью, а это будет, это непременно должно быть тогда, когда в жизни его случится нечто большое и важное, что внезапно придаст смысл его жизни, сделает ее полноценной, что заставит графа цепляться за эту ставшую важной жизнь и избегать смерти; и вот тогда-то — „мне отмщение — и аз воздам“. Таким образом, он, в конце концов, все дело сведет к пощечине, которую когда то получил, и все ему поверят в этом и ужаснутся необычной силе ненависти, а знатоки правил дуэли заявят, что такая уверенность влечет за собою не дуэль по всем правилам, а „предумышленное“ убийство.

Три путеводные мысли Сильвио определяют течение и исход трагедии „Выстрела“.

„Что пользы мне, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит“ (мысль, промелькнувшая в его уме во время первой дуэли с графом).

„Посмотрим, так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой, как некогда ждал

ее за черешнями“ (мысль, сообщаемая Сильвио знакомому офицеру из захолустного городишка перед отъездом к графу для последней смертельной встречи).

„Я доволен: я видел твоё смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Предаю тебя твоей совести“ (слова, сказанные графу на последней дуэли).

Уже в первой мысли, промелькнувшей в уме Сильвио в тот момент, когда граф равнодушно выплевывал косточки, содержится и вторая и третья, её развитие и разрешение. Уже на первой дуэли Сильвио решил внезапно возникшую задачу. Бесплезно—пока для целей удовлетворения личной неприязни—лишить жизни человека, если он этой жизнью не дорожит вовсе. Когда содержание жизни графа будет заключаться не в равнодушном поедании черешен, а в чём-то более важном, он уже не в состоянии будет бросать свою жизнь под ноги первому встречному дуэльному забияке как ни для чего ненужную игрушку. Человек впервые познаёт цену своей жизни, наполненной неким великим для него содержанием, и на очной ставке со смертью сотрясается душа его и смертельной бледностью покрывается его лицо.

Вот почему Сильвио бросил полк с попойками и дуэлями и вот почему он в памятные минуты последней встречи с графом стрелял не в него, а в картину на стене. После того, как вопрос о подлинной ценности жизни начал его мучить, он не мог смотреть на дуэль, на смертельный поединок двух людей иначе, как под углом этой огромной проблемы. В мрачном уединении, как все люди, пораженные одной мыслью, он должен был выносить открывшуюся ему тайну. Если бы граф

и при второй встрече, после женитьбы на прекрасной, горячо любимой женщине, принял смерть с таким же пренебрежительным спокойствием, не гнушаясь выплюнуть свою бесполезную жизнь, как черешневую косточку, Сильвио оказался бы трагически обманутым. Жизнь, действительно, оказалась бы равной по ценности черешневой косточке, превратившись в бездушную мишень жонглирующих смертью дуэльных забияк. Последняя встреча с графом является для Сильвио окончательным разрешением загадки человеческой жизни. Вот почему таким замедленным темпом проходит эта знаменательная сцена. Сильвио подавляет в себе бушующие чувства; он становится холодным и расчетливым. Как будто под микроскопом разглядывает он человеческую жизнь—в ее страстном боре с смертью. Стрелять?—нет еще, помедлить еще немного, чтобы не обманули зрение и слух, чтобы крепко, окончательно, раз навсегда убедиться в великой правоте своей правды. Ему не нужна жизнь графа, трепещущая смерти,—ему нужно вырвать разгадку тайны, заполнившей его душу. И вот он терпеливо дожидается той минуты, когда в комнату врывается графиня. Поистине теперь только происходит очная ставка жизни со смертью. Кто же должен победить в этом поединке? Конечно, жизнь. Для Сильвио нет других решений. Перед нами уже не мститель, а строгий, нелицеприятный судья. Он предаст графа его „совести“, он изрекает приговор: граф теперь может жить, так как жизнь стала для него полной великого смысла и значения. Граф стреляет по нем, хотя это и незаконный выстрел: не лучшее ли это доказательство того, что граф всеми способами хочет отстоять свою жизнь? Но Сильвио не осуществляет своего

права на выстрел: ему, мстителю, все кажется, что он, стреляя, совершил бы убийство, но он явился сюда не как убийца, а как апологет высшей правды. И выстрел в картину на стене как бы наглядным образом разряжает густую чувственность, которая могла бы затуманить ясный образ восторжествовавшей правды.

Конечно, поверхностный ценитель человеческих душ упрекнет Сильвио за непоследовательность. Сильвио впал в непримиримое противоречие. Он с самого начала жаждал отмщения и лишь выжидал минуты, когда графу будет труднее расстаться с жизнью. Но когда этот долгожданный момент наступил, Сильвио изменил себе. Как примирить оба положения: бесполезно лишить жизни человека, не дорожащего жизнью, и—бесполезно лишить жизни человека, этой жизнью дорожащего? И отсюда вывод для слабых умов: Сильвио был кровавым человеком, который желал не смерти, а медленных и глубоких мук жертвы, сильнее удовлетворявших его жажду мщения. Ибо он мстил не только графу, как своему дуэльному сопернику, но в его лице всем людям, которым жизнь дается легко и без усилий.

Но если Сильвио мстил в лице графа всем „гулякам праздным“, беззаботно относящимся к жизни, то тем самым, что он не стрелял в графа, а выстрелил в картину на стене, он преподавал графу некий урок, а этот урок мог заключаться ни в чем ином, как в указании графу на полную неосновательность его хваленой беззаботности; в подходящий момент эта беззаботность рассеялась, как дым, и наивное миронастроение графа превратилось в свою противоположность. Так акт мщения вышел за пределы индивидуальной чувственности, получив зна-

чение всеобщности. Выстрел Сильвио и отверстие от пули в картине на стене оказались таинственным знаком, которого не уразумело сознание действующих лиц, но влияние которого оказалось столь значительным, что уже спустя долгое время после роковой встречи с Сильвио, когда его нового появления не приходилось уже больше опасаться, когда „оставшийся“ за графом выстрел был окончательно использован Сильвио, залегший за сознанием какой-то огромный смысл происшедшего заставил трепетать от ужаса графа и графиню.

III

Г р о б о в щ и к

... „старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось“.

— Ой-ли!—сказал обрадованный гробовщик...—ну, коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей“.

„Гробовщик“

Рисунок самого Пушкина изображает гробовщика, с плоским, тупым, кретинообразным лицом, и немца Шульца, с веселым вздернутым носиком, мирно попивающих чай; направо гробы. Не должен ли этот рисунок служить иллюстрацией к высокопарному эпиграфу из Державина:

Не зрим ли каждый день гробов,
Седин дряхлеющей вселенной?

Но Пушкин немедленно разоблачает нашего гробовщика, которого мы чуть было не уподобили могильщику из „Гамлета“. „Из уважения к истине“, спешит заявить автор, „мы не можем следовать их (Шекспира и Вальтер-Скотта) примеру“, которые „представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение“. Прохоров,

правда, был мрачный, задумчивый, молчаливый человек, но думал он вовсе не о гробах как о „сидинах дряхлеющей вселенной“, а о „неминуемых расходах“, ибо „давний запас гробовых нарядов приходил у него в жалкое состояние“.

Странная маленькая повесть как будто заполнена совсем иным. В ней рассказывается преимущественно о профессиях: о профессии гробовщика Адриана Прохорова, о сапожнике Шульце, о булочнике, о будочнике Юрко. Она открывается стуком профессиональных похоронных дрог, на которых перевозится имущество гробовщика; завязывается беседой Прохорова и Шульца на профессиональные темы; достигает апогея на цеховой пирушке у немца Готлиба Шульца; завершается зрелищем профессионального благополучия, обретаемого в смерти купчихи Трюхиной, и, наконец, непосредственной встречей гробовщика с его многочисленной клиентурой.

Но ум читателя, пораженный видением гробов и напускным эпитафией, чутко прислушивается к шагам смерти в этой маленькой повести. Такой вдумчивый читатель Пушкина, как Гершензон („Искусство, № 1, статья „Тень Пушкина“) склонен считать, что в „Гробовщике“ Пушкин зло высмеял смерть, „свою пламенную веру“, представив „в наиболее пошлом и комическом виде небытие и пустоту того образа, который он так страстно лелеял,—образ живой тени“ (см. такую же трактовку до Гершензона у А. Искоза в Венгеровском издании Пушкина).

Не следует при этом забывать пугающей тени командора из „Каменного Гостя“. Это близкое соседство по Болдину маленькой повести Белкина и маленькой трагедии способно соблазнить читателя. Но „Каменный Гость“ насыщен смертью от первой

строки до последней: кладбище, статуя командора, убийство Дон-Карлоса, вдовство Донны-Анны, вообще, это непрерывное балансирование всей маленькой трагедии над пропастью. И вызов Дон-Гуана, неизбежный, как вызов кипящих в подпольи трагедии и рвущихся наружу подземных сил. Какое откровение может быть в пустом сновидении пьяного Адриана Прохорова? И вырвавшееся у него спяна приглашение мертвецов на новоселье,— разве оно может быть знаком того, что Пушкин „устыдился на минуту своей трусости перед беспощадной правдой смерти“ (Гершензон)?

Дон-Гуан, бросая дерзкий вызов смерти, был опьянен жизнью, а гробовщик Прохоров, приглашая своих необычайных клиентов к себе на новоселье, был просто пьян. Но мало ли что могло померещиться пьяному человеку? Неужели пьяный бред может быть для нас предуказанием? Для того, чтобы представить „в наиболее комическом и пошлом виде небытие и пустоту“ загробной жизни, нужна была бы в „Гробовщике“ одна предпосылка: Прохоров должен был быть убежден в силе смерти так же, как в ней убежден был Дон-Гуан. Пушкин должен был бы нас иначе подготовить к этому важному разоблачению „небытия и пустоты“. Но эти цеховые разговоры, эта веселая пирушка,—они так далеки от смерти, а сам Прохоров, якобы избранный Пушкиным для осмеяния страха смерти! Как будто нужно было еще измышлять сон для Прохорова! А самая жизнь Прохорова, его профессия, его отношение профессионала-гробовщика к смерти и к мертвецам, не есть ли уже одно это издевательство над страхом смерти?

Мы ничуть не сомневаемся в том, что Прохорову мог присниться сон о мертвецах. Вся мотивировка сна налицо: он все время, по обязанностям своей профессии, общается с мертвецами; он только накануне водворился в собственном домике—и устраивает новоселье; он хоронит купчиху Трюхину, о смерти которой вынужден мечтать по соображениям профессиональных выгод; наконец, столкновение с сержантом имеет повод в его горестных размышлениях наяву о покоробившихся похоронных нарядах, которые необходимо обновить. Но самым существенным в этом сновидении является необыкновенная для бодрствующего Прохорова синтетическая способность. В этом сне как бы подводятся итог всему тому, о чем он урывками думал наяву. В этом сне поэтому оказалось и еще нечто, о чем он не отдавал себе в бодрственном состоянии ни малейшего отчета.

В мотивировке сна мы упустили из виду веселую пирушку у немца. И, поскольку пирушка занимает большое место в самом повествовании и как бы замыкает собою цепь бодрственных состояний, целиком вошедших в состав сновидения Прохорова, она должна иметь свою роль и в сновидении. Ведь именно в результате этой веселой пирушки возникло у Прохорова пьяное намерение пригласить к себе на новоселье мертвецов. Без сомнения, он поступил так, хоть и спяна, но под непосредственным впечатлением всего того, что пережил на пирушке. Ему стало досадно, что немцы ремесленники так распинаятся за своих клиентов. Действительно, Прохорова подавляло это ясное, здоровое чувство неразрывной связи всех пировавших у Шульца ремесленников с тем, что они делали. Даже будочник Юрко, который, казалось бы, никакой положитель-

ной работы не делал, и тот радовался своей связи с живыми людьми, своими разнообразными клиентами из околотка. Цех кланялся цеху, ремесленник—ремесленнику, а все ремесленники вместе—клиентуре, unsere Kundleute. Поистине Прохоров присутствовал не на новосельи у некоего сапожника Готлиба Шульца, а на подлинном цеховом празднике. Веселый вздернутый носик Шульца, румяное лицо его жены Луизы—только детали этой картины всеобщего упоения делом, профессией. В темном уме Адриана Прохорова веселые лица ремесленников безраздельно слились с их ремеслом. Как будто абсурдный вопрос будочника Юрко: „Что же, пей, батюшка, за здоровье твоих мертвецов“ вывел эти темные думы гробовщика на поверхность сознания. Действительно, возможна ли для него, гробовщика, такая же живая, радостная связь с его клиентурой, как и для остальных ремесленников? „Гробовщик почел себя обиженным и нахмурился“. Будочник Юрко, только что провозглашавший вместе со всеми гостями тосты за ремесленников и их клиентов, считает смешной и глупой самую мысль о какой бы то ни было связи его, гробовщика, с его ремеслом, с клиентами.

„Что это в самом деле“, рассуждал Прохоров вслух, „чем ремесло мое не честнее других? Разве гробовщик брат палачу? Чему смеются басурмане? Разве гробовщик гаер святочный?“ Тут в самих уподоблениях, не выходящих за пределы ремесленничества, возникшая на пирушке недоуменная мысль получает дальнейшее свое развитие. „Святочный гаер“,—ведь и он делает противное себе, а потому низкое дело; „палач“—он тот же подневольный раб своего низкого ремесла. Если он, гробовщик, „нечестен“, то именно—как палач и гаер.

Но, ведь, зерно этой мысли возникло в уме Прохорова еще до пирушки у немца. В разговоре с Готлибом Шульцем, при первом знакомстве, намечаются основные контуры различия между ремеслом сапожника и гробовщика.

Шульц говорит: „Живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет“. Он этим хочет, конечно, определить преимущество изделий гробовщика: они в спросе больше, чем сапоги. Прохоров отвечает ему в той же ремесленной терминологии спроса и предложения: „Если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой, а нищий мертвец и даром берет себе гроб“. За сырой терминологией ремесленников устанавливается таким образом безусловная подчиненность Прохорова своей клиентуре, непреложная требовательность последней, ее господство над ним; свободной связи между ним и его мертвыми заказчиками не существует: взаимоотношения между ними исчерпываются свободой одних и несвободой другого. Сапожник Шульц, по условиям своего ремесла, должен непрерывно создавать свою клиентуру: таковы законы его ремесла, и в этом как бы творческом волеизъявлении ремесла его коренное отличие от ремесла гробовщика Прохорова.

Рационалистически невозможно разложить тончайшие оттенки двух жизнеделаний простых людей. Но мы видим, как над обыденным разговором двух ремесленников о делах начинает реять торжественный гений жизни. Человек начинает, правда, ощупью, неведомо еще для себя, оценку своего бытия. Ибо и немец Шульц и гробовщик Прохоров что-то делают в жизни, и, поскольку они действуют, им ведь может придти когда-нибудь в голову желание

узнать, что они делают и в какой мере важно для них и нужно им то, что они делают.

* * *

Мы не будем, конечно, судить о Шульце и Прохорове по масштабу философов, художников, поэтов и других активных деятелей жизни. Но как у последних жизнь делается заметнее на вершинах или в глубинах, так и у маленьких жителей мира жизнь проступает во внезапном освещении тогда, когда ее вдруг взметет на гребень волны. Нас, воспитанных на „великих“ примерах и образцах, может смутить эта великая несоразмерность, даже несоизмеримость. И если мы, например, сравним гробовщика Адриана Прохорова со страстным Дон-Гуаном, нам будет смешно уже самое это сравнение, и так нетрудно будет порешить сразу, что сделать такое сравнение можно только с издевкой над бедным гробовщиком (пародия!) Мы привыкли всякую возвышенность считать от уровня моря, а Адриан Прохоров и немец Шульц—только крошечные точки на безбрежной равнине человечества. Но если мы будем гуманны, т.е. если мы проявим одинаково участливое любопытство ко всем индивидуумам, то найдем столько же индивидуальностей, сколько миллионов людей населяет земную поверхность.

Кто мог бы предположить в ограниченном Евгении („Медный Всадник“) необычайную прозорливость собственных и человеческих судеб до гибельной встречи его с бронзовым Всадником? Но в этот момент он стал равным роковому мужу на коне, вознесенному историей над остальными людьми.

И если простому, ограниченному Адриану Прохорову приснился вещий сон, то это случилось от-

того, что в его жизни случилось весьма важное событие, в связи с которым пришлось поневоле пересмотреть кое-что в собственной жизни.

„Желтый домик, так давно соблазнявший его воображение и наконец купленный им за порядочную сумму“—это событие, быть может, качественно отличается от успехов Дон-Гуана у Донны-Анны. но желаний и труда здесь было затрачено не меньше. Прохоровым был заложен фундамент житейского благополучия, а в ограниченной сфере его интересов это было не менее значительным фактом, чем победа Дон-Гуана на кладбище.

Мы естественно должны ожидать, что Прохоров по этому случаю, если не готов обнять весь мир от радости, как Дон-Гуан, то, по меньшей мере, должен быть исполнен чувства довольства. Но Прохоров почему-то не испытывает радости.

„Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось“.

Это отсутствие радости удивляет самого Прохорова. Оно вовсе не связано с тоской по старому насиженному месту, так как чувство недовольством появляется у него уже тогда, когда он переступает „за незнакомый порог и находит в новом своем жилище суматоху“. Значит, причина коренится в чем-то другом. И, вместе со старым гробовщиком, мы вправе удивляться этим беспричинным его настроениям. таким странным в самый, казалось бы, торжественный момент его жизни.

Но, уже устроившись и расположившись в своем собственном доме, он не только не преодолевает своих грустных настроений; они продолжают оса-

ждать его с большей силой. Они выступают наружу в виде печальных мыслей о похоронных нарядах, и все же в этих мыслях мы не находим объяснения тому странному факту, что безо всякой видимой причины ему не доставило радости новоселье в собственном доме.

Вторжение веселого немца Готлиба Шульца положило видимый конец печальным размышлениям Прохорова. Начиная с этого момента мы не узнаем Прохорова. Через пирушку и сновидение проходит перед нами совершенно другой человек, в котором мы бы с трудом узнали прежнего „угрюмого и задумчивого“ гробовщика.

* * *

Вот какими путями мы добираемся по темным извилинам сознания Прохорова до таинственных, самому Прохорову неведомых глубин его переживаний. Прохоров молчалив, и мы не можем узнать у него и через него, какая сложная работа совершается в его душе. Поэт бросает нам отдельные намеки, нам нужно связать их, чтобы перед нами предстало обнаженное сознание Прохорова.

Но сновидение Прохорова—синтез не только для нас, внимательных зрителей всего совершающегося в этот странный в его жизни день. Оно—синтез его собственного самосознания. Оно—фокус, в котором сосредоточились все разрозненные дневные сознания его. И если после этого сновидения его сознание снова распалось на мелкие дневные осколки, то, ведь, это не может быть поставлено ему в вину, как не может быть повинно в этом подавляющее большинство людей.

После знакомства с немцем Шульцем, во время веселой пирушки, у гробовщика Прохорова по-

является странное желание: он хочет перестать быть тем гробовщиком, каким он был до тех пор; не отказываясь от ремесла, с которым сроднился, он хочет походить на других ремесленников. А так как их основное отличие от него заключается в том, что они живо и непосредственно ощущают связь со своим ремеслом и с теми, на которых работают, то и он тоже хочет чувствовать радость от своей работы и хочет обрести ее в непосредственном общении со своей клиентурой.

Отсюда возникает мысль о приглашении мертвецов на новоселье. Отсюда в сновидении и необычайная активность, которую он проявляет на похоронах купчихи Трюхиной.

В сновидении имеются все элементы яви: купчиха Трюхина, желтый домик, в который он лишь вчера переселился. Но в сновидении есть и нечто не от действительности: это—гости в саванах, появляющиеся на новоселье. Они— порождение тех переживаний, которые смутно господствовали в душе Прохорова в течение всего дня.

Первоисточником для сновидения послужило то беспричинное отсутствие радости, которое с таким удивлением чувствовал старый гробовщик, приближаясь к новоприобретенному домику. Это чувство несколько объяснилось с появлением на сцене ремесленника Готлиба Шульца. Оно озарилось ярким светом на пирушке у немца. Оно получило полное объяснение в сновидении, в видении мертвецов. Сновидение дало окончательное выражение этим разрозненным противочувствиям, а потому стало для Прохорова „вещим“, указательным.

Так обнаруживается целокупный характер маленькой повести, в которой отдельные элементы связаны друг с другом в органической последова-

тельности. Водворение в собственном домике, как результат активных действий, вызывает вопрос о целесообразности этих действий, связываясь с необходимостью ощутить радость от жизнедедания. Последнее же для гробовщика Прохорова есть его ремесло, поглощающее все его существо, все интересы его жизни. Из этого ремесла он черпает все содержание своего существования,—и недаром важнейшее событие — переселение в собственный домик—связывается с его ремеслом: его скарб перевозится на „похоронных дорогах“. Но на большой глубине сознания Прохорова возникает в виде маленького зерна противоречие между его жизнью и жизнедеданием: ему внезапно кажется, что нет слиянности между его жизнью и тем, что он в этой жизни делает. Зерно это пускает росток в виде отсутствия радостного чувства, которое дается лишь проникновенным ощущением связи всех жизненных элементов. Это странное чувство остается в нем, запрытанное в потаенных безднах сознания, непонятное, необъяснимое.

И вот, через ряд переживаний, Прохоров начинает постигать таинственный смысл интимно скрытого в нем самом. На него проецируются чужие жизнедедания,—и в их фокусе сразу становится яркой и объяснимой трагическая несвязанность жизни Прохорова. Недоуменные вопросы пьяного Прохорова таят в себе мучительные крики боли человека, сознавшего глубину своего отрыва от источников радости, жаждущего понять и осмыслить причины и цели. Внезапным светом озаряется темная судьба гробовщика. Прежнего Прохорова нет. Новый Прохоров уже не может больше удовлетворяться прежним своим существованием. Он должен стать похожим на других, на этих активных, бодрых реме-

сленников, с которыми пировал, которые умеют делать свою жизнь так, что в этом делании обретают для себя радость.

Это - ступень ко второму, многозначительному моменту в жизни Прохорова. Он становится решительным и активным. Смерть купчихи Трюхиной, этот предел достижений, становится фактом. Им завершается круг желаний гробовщика. Следовательно, собственный домик и смерть купчихи, как основа для благостояния ремесленника, являются фундаментом, на котором жизнь Прохорова может быть уже построена прочно и неколебимо. Но для того, чтобы Прохоров, как и немец Шульц, полностью мог ощущать радость своего жизнеделания, он должен почерпать свою активность в непосредственной связи с делом, которое он творит; в общении со своей клиентурой, на подобие немца Шульца, должен он постигнуть полнейшее благополучие. И вот на сцену выходят мертвецы, прибывающие в его новоприобретенный домик, чтобы тем самым подчеркнуть полную картину довольства Прохорова. Как у Готлиба Шульца *unsere Kundleute*, невидимо присутствующие на пирушке и этим присутствием восполняющие радость ремесленников, представляют собою необходимейший элемент благополучия наряду с веселым вздернутым носиком немца и розовыми щеками его дочери и жены, так и здесь, у Прохорова, мертвецы неизбежны, как основной элемент жизнеделания гробовщика.

✦ ✧

Но тайный замысел Прохорова скрывает в себе внутреннее противоречие. Гробовщик встречается с мертвецами, а не с живыми людьми, он творит

мертвое дело, и в этой попытке общения с покойниками становится наглядно недостижимой мечта обрести радость жизнедеятельности. Самая же конкретная попытка добиться интимной связи с ремеслом, попытка внедрения в свое ремесло символизируется мертвыми объятиями сержанта и завершается тем, что клиент рассыпается в прах. Вместо ремесла—страшное ничто, вместо желанной радости—пугающий стук костей. Это—наглядный урок его встречи с Kundleute.

Если бы сновидение Прохорова, органически связанное с явью так, что невозможно отличить их друг от друга, точно таким же образом перешло в явь, все увиденное и пережитое им при встрече со страшными гостями оставило бы в Прохорове впечатление ужаса не только перед мертвым, но и перед живым, перед его собственной жизнью. Ведь в этом смысле сон и является вещим. В этом ведь и состоит интимный смысл ирреальной последовательности событий в его сновидении: активного делания, когда он хоронит Трюхину, и раскрытия существа этого делания в явлении мертвецов. Встреча с мертвецами таким образом лишает ценности и значения оба крупных события его жизни: похороны Трюхиной, т.е. основу дальнейшего процветания его профессии, и приобретение собственного домика, это осуществление его предельных надежд.

Но гробовщик Прохоров просыпается. Все возвращается в прежнее состояние. Дневное сознание берет верх. В одном только отношении сновидение отпечатлелось в дневном сознании Прохорова: оно дало Прохорову физическую радость существования. Гробовщик снова принялся за свои обычные дела, „обрадованный“ тем, что все виденное оказалось пустым призраком.

В этом отразилось одно из двойственных жизнеощущений Ивана Петровича Белкина. Одно—ощущение поверхности явлений: лишь бы жить; пусть будет, что будет; Прохоров видел страшный сон, он очутился лицом к лицу со смертью, но то был ведь только сон, и этот частный случай с Прохоровым свидетельствует в пользу того, что жизнь только во сне может быть страшной.

Но подлинный Белкин не может мириться с таким отношением к человеческой жизни. Он подходит к Прохорову, одному из многих миллионов, не с биологической меркой. Он приподымает биологические покровы, чтобы внимательнее всмотреться в его жизнь. Он требует от Прохорова, чтобы тот в меру своего разума осмыслил свою жизнь и то, что он в ней делает. Он зондирует темное сознание Прохорова и выводит на поверхность неведомую самому Прохорову некую неясную безрадостность. Он ввергает Прохорова в среду радостных людей, давая тем пищу маленькому ростку неприятия той жизни его, какая была до этого момента. И дальше, шаг за шагом, с непрерываемостью судии, он доводит его до самого ядра жизни, ставит его лицом к лицу с ужасом пустоты, в которую проваливается жизнь Прохорова.

А тот факт, что Прохоров проснулся и вещее чувство безрадостности заменил ощущением внезапной физической радости, не уразумев откровения, для Белкина является одним из многих миллионов случаев на земле. Но не все ли равно, какими путями приходит человек к осязанию своего бытия? К Герману („Пиковая Дама“) оно пришло через мертвую графиню, у Прохорова „пиковой дамой“ была купчиха Трюхина. Одному удалось проснуться, и он как ни в чем не бывало принялся за утрен-

ний чай, а другой не мог сбросить с себя оков видения—и сошел с ума. Важно то, что оба соприкоснулись со своей собственной жизнью, „воззрели“ на нее, как выражается Пушкин в послании к ослепшему Козлову:

... „Когда перед тобой
Во мгле сокрылся мир земной,—
Мгновенно твой проснулся гений,
На все минувшее воззрел“...

Сильвио, Евгений, Герман, тупой, кретинообразный Прохоров—какие все разные люди, но всех их один раз в жизни посещает вещее видение. В этом видении перед ними обнажается вся их жизнь. Она предстает перед ними так, как она есть: высохший кладезь под пальмой, кости ослицы, жизнь мертвая и неподвижная, как в видении путника из Корана. Перед внезапной катастрофой не может устоять ни одно из достигнутых жизненных благ: переходит в забвение домик и милая Параша („Медный Всадник“); отбрасывается, как ненужная игрушка, блестящая жизненная карьера („Выстрел“); обрывается усиленное и расчетливое накопление материальных благ („Пиковая Дама“); наконец, предел благополучия обсыпается мертвыми костями („Гробовщик“).

Все они, за исключением Прохорова, погибли под игом этого откровения. Но благодушный Иван Петрович Белкин не мог допустить гибели гробовщика. Он заботливо разбудил его и постарался, чтобы тот забыл, забыл окончательно—до смертного часа своего то, что привиделось ему во сне. И он прав: иначе ведь вместе с гробовщиком Прохоровым могло бы обезуметь все человечество.

IV

Метель. Станционный смотритель.

„Непонятная, непростительная ветреность... я стал подле нее перед наломом“.

Метель

„Бедный смотритель не понимал... как нашло на него ослепление, и что тогда было с его разумом“.

Станционный смотритель

„Таким образом вражда старинная и глубоко укоренившаяся, казалось, готова была прекратиться от пугливости куцой кобылки“.

Барышня крестьянка

1

Несмотря на видимое сюжетное разнообразие всех пяти повестей Белкина, их все же по внешнему сходству можно разделить на две группы. К одной отнесем повести с драматически развитой фабулой; это — „Метель“, „Станционный смотритель“, „Барышня крестьянка“. В них действие развивается в результате столкновения нескольких лиц, двух групп по преимуществу. Фабула может быть сложна

и запутана, как в „Метели“ или в „Барышне крестьянке“, или элементарна, как в „Станционном смотрителе“, но она насыщена интригой и перипетиями. Остальные две повести; „Выстрел“ и „Гробовщик“ носят явно выраженный монодраматический характер; в них центром драматического действия является одно лицо—Сильвио, Прохоров.

Этим определяется и большая динамичность одной группы повестей. В „Выстреле“ и „Гробовщике“ движения очень мало: действие как бы застыло на одной точке, почти отсутствует элемент развертывания, присущий подвижной фабуле. Основная пружина повествования сосредоточена в личности и переживаниях Сильвио или Прохорова. Прочие лица или обстоятельства действуют в повести лишь как первоначальный повод и в дальнейшем уже не принимают никакого участия. Не со-действие и со-участие других лиц с Сильвио и Прохоровым оказывают влияние на ход повествования, а последнее определяется, как в своем ходе, так и в своих результатах, влияниями одного только Сильвио или Прохорова.

В противоположность им, остальные повести отличаются богатством фабулы, которое особенно поражает в „Метели“ и „Барышне крестьянке“. Но даже в простом повествовании „Станционный смотритель“ действия всех участвующих лиц непрерывно перекрещиваются друг с другом, и потому рассказ подгоняется вперед совместными усилиями Вырина, Дуни, Минского.

Таким образом, спаянные одним именем (Белкиным) и одним планом, все пять повестей как бы растеклись по двум руслам. Но во всех пяти повестях осталось единым воззрение поэта на мир, независимо от формы, в которую оно отлилось

Почему же миронастроенность поэта потребовала одновременно двух форм для своего выражения? Не потому ли, что эта миронастроенность заключала в себе одновременно два состояния: пассивное и динамическое? Одно состояние нашло свое выражение в „Выстреле“ и „Гробовщике“, с господствующей в них созерцательной пассивностью, другое—в „Метели“, „Станционном смотрителе“ и „Барышне крестьянке“, с превалирующей в них действенностью.

В первых двух повестях поэт стремился выразить свое отношение к прошлому, в остальных трех—к будущему так, как, в пору Болдинской страды, предносилось ему его прошлое, настоящее и будущее. Поэтому, пять повестей Белкина теснейшим образом связаны с переживаниями поэта в Болдине и со всем тем, что предшествовало этому знаменательному периоду и что рисовали ему ум и сердце в грядущем. Эти пять повестей—интимнейшая исповедь поэта, такая же интимная, как и „Домик в Коломне“, написанный в том же Болдине, и недаром в письме к П. А. Плетневу он и о поэме и о повестях пишет: „выдадим Апопуге“.

Если бы возможно было письма и стихотворения Пушкина, относящиеся к этому периоду, объединить с тем гениальным мастерством, которое было доступно только ему одному, то получилась бы иная форма для тех же переживаний, которые послужили источником для Белкинских повестей. Уже М. Гершензон правильно указал на значение „Бесов“ в миронастроении поэта в этот период; между „бесами“, „метелью“ и душевным состоянием Пушкина в Болдине был проложен остроумным критиком мост. В пору Болдинской страды поэт никак не мог отрешиться от практических проблем, ко-

торые ему ставила сама жизнь. Так необычно сложилась вся Болдинская обстановка с ее роковыми разочарованиями и противоречиями, что поэту, привыкшему в своей жизни ко многим разочарованиям, нельзя было не обдумать, не пережить, не перестрадать их. Уже с апреля 1830 года его переписка с друзьями начинает обнаруживать все растущую тревогу в связи с его отношениями к Гончаровой и предстоящей женитьбе. Упорная настойчивость, которую неспособна была поколебать никакая неудача (а неудач было немало в этом роковом 1830 году), приводит, наконец, поэта в Болдино, где тревога и беспокойство не только не покидают его, но обуревают еще с большей силой. На досуге, вдали от друзей и знакомых и особенно от семьи Гончаровых и непосредственных обязательств по отношению к ним, он глубже и упорнее думает о тех практических проблемах, которые ему поставила жизнь. Его отношения к Гончаровым, отношение последних к нему, необходимость полного разрыва с прошлым, тревога за будущее—вдруг вырастают в проблему, выходящую далеко за пределы его личных, временных задач. Вся история его столкновений с семьей Гончаровых, его раздумия о своей судьбе выкристаллизовываются в форме пяти повестей, рассказываемых грустным, одиноким Белкиным.

Основной стержень трех повестей Белкина: „Метели“, „Станционного смотрителя“, „Барышни крестьянки“ представляет банальнейшая тема о конфликте воли родительской с желанием детей. Эта тема варьируется в трех повестях в зависимости от того, какая из обеих сторон проявляет в конфликте наибольшую активность: дети или родители. Так, в „Станционном смотрителе“ активным является отец, стремящийся вернуть заблудшую

дочь в лоно семьи; в „Барышне крестьянке“ активность проявляют дети; в „Метели“ одинаково активны и родители и дети. Эту банальную тему фактически проделал сам Пушкин, и если бы мы отвлеклись от его могучей индивидуальности, история его борьбы с семьей Гончаровых так и осталась бы банальной; и если бы поэт в своих трех повестях остался на том же уровне, эти повести не могли бы возбудить в нас ни одной плодотворной мысли и чувства.

В повестях „Выстрел“ и „Гробовщик“ отразилось раздумие поэта о жизни и ее ценности. Чтобы подать руку будущему, надо было распрощаться с прошлым. В „Элегии“, написанной в Болдине 8 сентября, поэт как бы проводит рубеж между прошлым и будущим:

„Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье“...

и хотя будущее также сулит ему „труд и горе“, все же он надеется на „наслажденья средь горестей, забот и треволненья“. Противопоставление „безумных лет“ и „веселья“ в прошлом „горестям, заботам и треволненьям“ в будущем глубоко автобиографично, указывая на то, с какой серьезностью Пушкин вступал в новый период жизни и с какой решительностью отметал ради грядущего крестного пути беспечность и бездумность пережитого. Того же порядка и проблема, поставленная Сильвио. В той, прежней жизни, жизни „счастливого“ графа не было смысла и цели. И если позволительно выразить переживания Пушкина в процессе создания „Выстрела“ символическими образами, то Сильвио, внезапно выступающий перед графом—

Пушкиным и графиней—Натальей Гончаровой с наведенным дулом пистолета, есть ничто иное, как пугающий призрак „безумных лет угасшего веселья“.

Мотив расставания с прошлым, лирически излившийся в двух Болдинских стихотворениях: „Прощание“ („Расставание“) и „Заклинание“, нашел свое эпическое выражение в повести „Гробовщик“. „Заклинание“ представляет попытку поэта вызвать образ прошлого, одетого „могильным сумраком“. В „Расставании“ отражается последний смотр всему пройденному им пути; он хочет „в последний раз“ мысленно ласкать милый образ, сказать, что он еще продолжает любить. Но прошлое уже представляется ему кладбищем, в котором навсегда похоронены „безумные“ годы. Адриан Прохоров— это он, Пушкин, дерзнувший воскресить кладбище теней прошлого („угасшее веселье“) и еще раз, перед лицом новой жизни, основать на нем свой жизненный путь. Прошлое неизбежно должно было рассыпаться, как сгнивший костяк сержанта, протянувшего Прохорову свои объятья.

Вот каким образом оба элемента душевного состояния поэта: его глубокое раздумье над своей жизнью и его тяжелая практическая борьба с настоящим нашли свое выражение в пяти повестях Белкина. И вот почему люди раздумья: Сильвио и Прохоров высказали его сокровенные мысли о жизни и ее смысле, а свою борьбу за жизнь, за счастье, за будущее он переложил на плечи людей, выступающих в „Метели“, „Станционном смотрителе“ и „Барышне крестьянке“.

2

„Я совсем потерял мужество... предоставляю вещам идти своей волей, а сам останусь ждать, сложив руки“.

Из письма к Н. Н. Гончаровой из Болдина 18-го ноября

Связанная с Болдинскими переживаниями поэта, которому приходилось думать о своей зависимости от родителей невесты и недоумевать по поводу упрямства Гончаровых, чинивших в слепоте своей препятствия браку своей дочери, тема этих трех повестей влекла за собою раздумье о немощи человеческой воли и о непререкаемости судьбы. Независимость поступков людей от их воли, доходящая до того, что результаты их действий оказываются прямо противоположными их желаниям и намерениям,—не этот ли роковой закон отметил своей непреложностью все действия самого Пушкина, который уехал в Болдино, чтобы добиться полного осуществления своих надежд и, вместо того, должен был опасаться их крушения?

Станционный смотритель сам усаживает свою дочь в кибитку ее похитителя Минского. В дальнейшем он прилагает все усилия к тому, чтобы разлучить Дуню с ее мужем, искренно, по-своему, желая ей счастья и не понимая, что тем самым может разбить ей жизнь.

В „Метели“ этот мотив разработан с особой тщательностью. С одной стороны, родители Марьи Гавриловны, решительно противившиеся до ее бо-

лезни браку с Владимиром, по выздоровлении ее соглашаются на этот брак; но теперь уже Владимир отказывается от их предложения. С другой стороны, прекрасно, во всех деталях разработанный Владимиром и Марьей Гавриловной план тайного венчания разрушается метелью. Вместо Владимира, так страстно стремившегося к любимой и столько труда и усилий положившего для достижения своей цели, в церкви неожиданно появляется другой человек, некий Бурмин, случайный проезжий, в расчеты которого вовсе не входила женитьба на Марье Гавриловне. Столь же случайно и неожиданно вторичное появление Бурмина, обязанное войне, точно так же не входившей в расчеты девушки, как и внезапно поднявшаяся на дворе метель в день ее тайной свадьбы.

Сильная вьюга, помешавшая одному и приведшая к алтарю другого; война, на которой погиб один и которая привела к Марье Гавриловне другого,—были теми внешними случайными фактами, которые распутали завязавшиеся узлы. Так всегда в повестях Белкина внешние, независимые от людей обстоятельства приходят им на подмогу, когда они сами своими собственными силами не в состоянии решить свою судьбу.

В основе трагического исхода борьбы Владимира („Метель“) и Вырина („Станционный смотритель“) лежит следующий непреложный закон: тот, кто полагает себя сведущим и могущим, способным действовать и творить, должен терпеть поражение, ибо поистине он и несведущ и немощен, и его усилия делать разумное и целесообразное прямо противоположны достигнутым результатам.

В „Метели“ с большими подробностями описываются приготовления к побегу Марьи Гаври-

ловны из дому и трудовой день Владимира накануне свадьбы; это описание представляется необходимым в повествовании для того, чтобы показать, с какой тщательностью и обдуманностью человек стремится создать свое благополучие. Тем трагичнее оказывается результат человеческих действий: внезапно поднявшаяся метель разрушает строго обдуманный план, как карточный домик. И чем энергичнее, чем увереннее действовал Владимир, тем больше было нравственное потрясение, его постигшее: даром не дается бурное столкновение человеческой воли с судьбою. Но Марья Гавриловна лишь внешним образом подчинилась воле Владимира; целесообразно разработанный Владимиром план принят ею не по внутреннему убеждению, а из романтического настроения (не напрасно автор так старательно подчеркивает наивный романтизм молодой девушки). И потому пропорционально меньше и слабее постигшее ее потрясение.

В эпизоде с Бурминым, наоборот, поражает полнейшая пассивность обеих сторон: когда Марья Гавриловна ожидала в церкви в метель Владимира, случайно очутился рядом с ней Бурмин. Та же пассивность отмечает и дальнейшее развитие событий: после случайной свадьбы они не ищут друг друга: война, как и ранее метель, сводит их снова помимо их воли.

Гибельный результат страстного воления и, борьбы Владимира отмечает и судьбу стационарного зрителя Вырина. Стремясь во что бы то ни стало осуществить свой план жизненного благополучия (для себя и своей дочери), Вырин совершает целый ряд целесообразных действий и борется с препятствиями, чтобы достигнуть цели. В решении судьбы его антагонистов (Дуни и Минского) воля,

видимо, не участвует в той мере, чтобы она вела к длительным, обдуманым и целесообразным действиям. „День был воскресный; Дуня собиралась к обедне. Гусару подали кибитку. Он простился с зрителем, щедро наградив его за постой и угощение; простился и с Дунею и вызвался довести ее до церкви, которая находилась на краю деревни. Дуня стояла в недоумении... „Чего же ты боишься?“ сказал ей отец; „ведь его высокоблагородие не волк и тебя не съест; прокатись-ка до церкви“. Дуня села в кибитку подле гусара“. В этом эпизоде выпукло выступает полная непреднамеренность: казалось, все совершилось само собою.

Наконец, в „Барышне крестьянке“ вся интрига завязывается бездумно и беспечно. Антагонисты (родители и дети) ни разу не приходят в столкновение друг с другом. Они сходятся между собою уже тогда, когда все возможности борьбы изживаются сами собою. Благотельная случайность не дает прорости ни одному зерну противоречия, и потому-то эта повесть и являет собою торжество немощности и слепоты человека.

Так, из повести „Метель“ вышли обе другие повести—„Станционный зритель“ и „Барышня крестьянка“: первая—из эпизода с Владимиром, вторая—из случая с Бурминым. Шалость Лизы, переодевшейся крестьянкой, и „непонятная, непостыдная ветреность“ Бурмина, ставшего подле Марьи Гавриловны перед налоем, оказались явлениями одного и того же порядка. На одной стороне—Владимир и Вырин, пожелавшие ковать свое и чужое счастье своими собственными руками, а на другой—Бурмин и Лиза, которых судьба неожиданно одарила своими милостями.

Спаянные внутренно, повести „Метель“ и „Станционный смотритель“ отличаются одна от другой внешними фактами; в первой активными являются дети (Владимир), во второй—родители (Вырин), но характер действия остается в обоих один и тот же. Создав свое представление о жизни и счастья, каждый из них навязывает это свое представление другим людям, тем, которые кажутся им судьбою призванными быть их соучастниками в осуществлении намеченной цели.

С особенной силой выразил это станционный смотритель Вырин. Он не только смотритель почтовой станции, он—хранитель своей дочери. Станция—альфа и омега его мироощущения, и это отпечатлелось и в лубочной картине на стене, изображающей возвращение блудного сына домой, на родную станцию. Вся мораль, вся философия Вырина—от станции, от ее неподвижности, неизменности. Все течет, все изменяется: проплывают мимо потоки людей,—станция Вырина остается на одном месте. Вырин сливается со своей станцией в одно целое, и отсюда неслучайным кажется нам, что банальная история с Дуней произошла именно на почтовой станции.

И оттого глубоко значителен эпиграф к повести и пространное вступление, в котором трактуется об участи жалкого станционного смотрителя, над которым измываются проезжающие. Добротой, услужливостью, смиренным нравом, всеми этими социальными качествами своей души, станционный смотритель обращен во вне—к проезжающим. Для них он—просто чиновник четырнадцатого класса, и нельзя не пожалеть его простой человеческой жалостью, хотя кн. Вяземский и присвоил ему смешное название „диктатора“. Его и пожалела

критика, которая захотела увидеть в нем апологию маленького человека, вроде Акакия Акакиевича или Девушкина.

Но посмотрите, как этот чиновник четырнадцатого класса совлекает с себя скромный мундир диктатора в кавычках и становится поистине диктатором судеб своей дочери, силясь удержать ее на почтовой станции. После ее ухода он никак не может допустить мысли, что Дуня сознательно порвала со станцией; он для того и едет в Петербург, чтобы еще раз убедиться в том, в чем он глубочайшим образом убежден: в том, что Дуня не оставляла станцию и что она покинула ее лишь случайно, благодаря тому, что он сам усадил ее в кибитку Минского, не подумав в тот момент, что нельзя оставлять безнаказанно станцию ни на одно мгновение в жизни. Стоит ему только появиться перед Дуней, и она проникнется его мыслью, его тоскою по станции, этому первому и последнему этапу жизненного благополучия.

Для оценки отношения Вырина к дочери весьма важна сцена его встречи с ней в городе.

„В комнате прекрасноубранной, Минский сидел в задумчивости. Дуня, одетая со всей роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая его черные кудри на свои сверкающие пальцы. Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался. „Кто там?“ спросила она, не поднимая головы. Он все молчал. Не получая ответа, Дуня подняла голову... и с криком упала на ковер. Испуганный Минский кинулся ее поднимать, и вдруг увидя в дверях старого смотрителя, оставил Дуню, и подошел к нему,

дрожа от гнева. „Чего тебе надобно?“—сказал он ему, стиснув зубы; „что ты за мною всюду крадешься, как разбойник? или хочешь меня зарезать? Пошел вон!“ и сильною рукой схватив старика за ворот, вытолкнул его на лестницу“.

В этой сцене, по колориту весьма схожей со сценой встречи Сильвио с графом в „Выстреле“, поражают обморок Дуни и гневные слова Минского. Почему, вместо того, чтобы броситься на шею отцу, Дуня с криком упала на ковер? Да потому, что в появлении отца она почувствовала не возможность примирения, а упрямое и слепое желание отца вернуть во что бы то ни стало заблудшую дочь назад, на станцию. Трепетная боязнь ее за свою жизнь и счастье потрясла все ее существо, и эта же боязнь вылилась в словах Минского, сравнившего станционного смотрителя с вором и разбойником, крадущимся по пятам за их благополучием.

Применительно к отношению Вырина к Дуне эпиграф кн. Вяземского приобретает оттенок трагической иронии. В самом деле, Вырин готов обвинять себя в том, что своими собственными руками содействовал уходу Дуни из родительского дома. Как мог он внезапно ослепнуть в злополучный воскресный день, этот рачительный хранитель своего очага? Ничего незначущий факт оказался в результате столь многозначительным. В „Метели“ этой ничтожной случайностью была вьюга, в „Барышне крестьянке“—куцая кобылка. Не прав ли кн. Вяземский, с насмешкой относящийся к „диктатуре“ незрячего человека, не ведающего, что принесет ему ближайшая минута? Камень за камнем строил Вырин свою станцию, убежденный в несокрушимости своего жизненного

идеала, и вот оказалось, что случайность действовала его собственными руками, разрушая его жизнь. И если Вырин не узрел того, что осталось сокрытым от него, и до конца жизни был уверен в своей правоте по отношению к себе и к своей дочери, то не лучшее ли это доказательство его слепоты и неправоты?

Но Вырин напрасно сваливает трагическую судьбу на случайно данное им Дуне согласие проводить Минского до церкви. Источником той безумной метели, в которой закружилась его жизнь, было вовсе не это „ослепление“, а его дерзновенное желание навязать свое представление о жизни также и Дуне. Метель была лишь внешним выражением того, что произошло между двумя группами людей: родителями Марьи Гавриловны, ею и Владимиром. Это они сами подняли снежную вьюгу, в которой подконец заблудились их судьбы; столкнулись противоположные воли, и не мог не быть роковым исход этого столкновения. В Болдинском стихотворении „Бесы“ заблудившийся путник присутствует при необыкновенном зрелище разбушевавшейся метели, в которой безвольным и беспомощным, отдающимся на произвол стихии оказывается не только этот путник, но и бесконечные рои бесов, которых „гонит“ какая-то неведомая сила. Если метель—жизнь (как правильно символизирует болдинские переживания Пушкина Гершензон), то бесы, наполняющие воздух жалобным визгом и воем, безвольно кружащиеся в вихре, олицетворение „страстей роковых“, от которых нигде нет спасения. Раз возникла роковая страсть и втянула в свою орбиту других людей, она уже не может остановиться в своем поступательном движении, увлекающая к гибели одного или всех участников.

Настоящая метель, которая поднялась на дворе в день венчания Марьи Гавриловны и Владимира, оказалась, с одной стороны, благодетельной, с другой, показала всю тщету человеческих усилий. Таковую же роль сыграло мгновенное „ослепление“ Вырина и внезапно споткнувшаяся в „Барышне крестьянке“ куца кобылка. Тут действовала тайная надежда Пушкина, что он выйдет победителем из той метели, в которой закружилась его жизнь в 1830 году, и потому в этот многознаменательный период он то кидался смело в бой с судьбою, то предавался отчаянию, вызванному роковым несоответствием его нечеловеческих усилий добытым результатам ¹⁾.

¹⁾ Сходство между фактами из жизни Пушкина в 1830 году и тремя разбираемыми повестями станет особенно разительным, если обратим внимание на следующие обстоятельства. Упрямое нежелание родителей Гончаровых выдать Наталью Николаевну за Пушкина отразилось в том, что во всех повестях родители всячески препятствуют браку детей (в „Барышне крестьянке“ этот момент не обнаружен, но он определяется враждой родов). Во всех трех повестях почти одинаковы средства, при помощи которых осуществляется стремление детей соединиться вопреки воле родителей: похищение в „Метели“ и „Станционном смотрителе“, переодевание в „Барышне крестьянке“. В повторении этого мотива сказывается уверенность Пушкина в том, что Наталья Николаевна его любит, но, будучи слишком покорна родне, робко ожидает момента, чтобы соединиться с ним. Характерные черты Натальи Николаевны сказываются в образах двух девушек: Марьи Гавриловны и Дуни; они пассивны, покорны, бесстрастны (см. письмо Пушкина кн. П. А. Вяземскому из Болдина от 5 ноября: „Что у нее за сердце? Твердую дубовую корою, тройным булатом грудь ее вооружена... Она мне пишет очень милое, хотя бестемперamentное письмо“). Владимир воплощает упорное стремление поэта к цели и ту энергию, которую он сам прилагал, добиваясь ее.

Барышня крестьянка

„Повести Белкина были ниже своего времени“, писал Белинский,—„особенно жалка из них одна— „Барышня крестьянка“, неправдоподобная, водевильная, представляющая помещичью жизнь с идиллической точки зрения“.

В своем очерке о прозе Пушкина (История русской литературы, т. III) Н. Лернер называет этот рассказ слабым и маловероятным.

„Если в других повестях Белкина“, пишет А. Искоз в статье „Повести Белкина“ (Пушкин, изд. Брокгауз-Ефрон, т. IV), „порою сквозь шутку пробивается серьезная нотка; если в них преобладающие светлые тона порою сочетаются с тонами вовсе не веселыми, то „Барышня крестьянка“—простая шутка, сплошная шалость гения, может быть, только на момент избавившегося от тяжелых дум, от жгучих вопросов жизни. Вся повесть искрится веселым юмором, радостным настроением, звонким, почти детским смехом, от которого не остается никакой накипи горечи... На жизнь надо смотреть проще, прямее, и она вовсе не так трагична... Светло становится от этой молодости, веселья и беззаботности, которой веет от „Барышни крестьянки“.

Таков приговор русской критики над одной из пяти повестей Белкина. Она и неправдоподобна и

водевильна (из вежливости к таланту Пушкина более церемонная критика назвала ее „шалостью“ гения, как будто гению можно прощать всякую шалость), но, как продукт творчества гения, она, „конечно“, искрится радостью, отражает „веселую мудрость“ Пушкина и т. д. Разумеется, в этом хоре подобострастных голосов единственно прямодушной была оценка Белинского, который заявил, что нельзя простить бессмысленный водевиль великому Пушкину.

В остальные повести пытаются проникнуть глубже. Быть может, тут действуют необычные, вызывающие заглавия: „Выстрел“ „Гробовщик“ „Метель“, а также печальная история о станционном смотрителе и его дочери. Повесть же о „Барышне крестьянке“ как бы сразу обезоруживает критика, он остается в недоумении, не знает, что сказать,—ему остается пожать плечами и заявить: что же делать.—поверхность повести так же спокойна, как вода над отмелью, тут все прозрачно, и дно неглубоко и чисто; не иначе как мы введены в заблуждение глубокомысленным соседством „Выстрела“, „Гробовщика“, „Метели“. О, этот великий шутник! И при этом с добродушной улыбкой вспоминают „Графа Нулина“ и „Домик в Коломне“.

*
х
*

Если рассматривать „Барышню крестьянку“ по твердой коре ее, то совершенно ясно, что фабула рассказа могла бы быть полностью исчерпана маскарадом Лизы и, затем, благополучной развязкой в результате неожиданного появления Алексея на „идиллическом“ фоне семейства Муромских. Но странным образом эту тему перерезает другой моторный элемент повествования—враждебные отно-

шения родителей, обоих помещиков, Муромского и Берестова. Следя за ходом развёртывающегося повествования, мы невольно задаемся вопросом: какой из этих двух элементов окажется преобладающим: усилия ли двух любящих сблизиться или противоположные усилия их родителей? Какой из этих двух мотивов окажет решающее влияние на общий ход действия и его результаты?

Прочитав в начале повести о вражде двух помещиков и заметив, что вражда эта все усиливается, а затем и о том, что у Муромского—хорошенькая дочь, а у Берестова—привлекательный сын, мы вправе думать, что либо над этими двумя семьями, в силу превосходящего в молодых людях стремления к любви, разразится катастрофа, либо, с другой стороны, отношения обоих любящих детей создадут почву для сближения враждующих родителей. В обоих случаях естественно ожидать, что действия детей окажут решающее влияние на отношения родителей. Но когда мы узнаем о шалости, возникающей в голове взбалмошной Лизы, мы вынуждены отбросить первоначальное свое предположение. Пространная беседа Лизы с Настей заставляет нас убедиться в том, что, замышляя свое „веселое предположение“, Лиза совершенно не исходила из намерения обойти каким-нибудь образом вражду между родителями: не эта вражда заставляет ее скрыть свое происхождение, а исключительно желание выкинуть шутку. Тут-то мы с удивлением замечаем, как повествование раздваивается, и вторая его часть—вражда родителей—остаётся в стороне, не связанная ничем с другой частью.

Но вот автор вновь привлекает наше внимание к затерявшемуся где-то второму элементу повествования, к старикам-помещикам и их вражде.

„Вдруг важное происшествие чуть было не переменяло их (Лизы и Алексея) взаимных отношений“. Мы нетерпеливо следим за дальнейшим повествованием. И что ж? Вся важность этого происшествия сводится к тому, что „вражда старинная и глубоко укоренившаяся, казалось, готова была прекратиться от пугливости куцой кобылки“. Тут второй элемент повествования уже явственным образом ставится в полную независимость от первоначального: сближение детей произошло независимо от вражды родителей, примирение родителей совершилось независимо от осуществившегося уже давно тайного сближения детей. Там—„пугливость куцой кобылки“, тут —шаловливый маскарад Лизы,— хотя, с точки зрения результатов, оба происшествия одинаково важны и равноценны, ибо в одном случае уничтожилась старинная вражда, а в другом — благополучным оказался исход любовной поэмы.

До этого „происшествия“ Лиза и Алексей „были счастливы настоящим и мало думали о будущем“. Лиза „не смела надеяться на их (родителей) примирение“. Когда, после примирения Муромского и Берестова, последний предлагает своему сыну жениться на дочери Муромского, Алексей отказывается, мечтая втайне связать свою судьбу с крестьянкой Акулиной. Формально, для нас, читателей, происходит как будто забавное *qui pro quo*, но для Алексея, пребывающего в неведении, возникает момент глубоко драматический. Если бы „важное происшествие“ отодвинулось, если бы оно просто не случилось, прекратилось ли бы влечение Алексея к Лизе? Нет, об этом свидетельствует поступок Алексея, предлагающего руку простой крестьянке. И чем бы это влечение ни кончилось, в душе Лизы

и Алексея всегда жило бы чувство, что они друг друга любили и шли к цели своими собственными путями.

„Ага“, воскликнул Муромский, когда внезапно застал целующихся Лизу и Алексея, „да у вас, кажется, дело уже совсем слажено“. Каким образом было слажено у Лизы и Алексея, этого он тогда не поинтересовался узнать, да если и любопытствовал впоследствии, то, конечно, от души хохотал над проделками своей дочери.

Да мог ли он задуматься над катастрофичностью того „важного происшествия“, когда Лиза, нарядившись крестьянкой, рано утром, в росе и солнце, встретила с Алексеем? А разве нам, читателям, легко скользящим мыслью по гладкой поверхности Белкинского повествования, дано чувствовать, как поэт „уздой железной вздернул над самой бездной“ двух любящих шаловливых детей, грозя им ежеминутно гибелью? Хорошо, что „куцая кобылка“ испугалась, ну, а если бы этого „важного происшествия“ не было, неужели стало бы возможно то же, что и в „Дубровском“?

* * *

Таков внешний ход повествования. Любящая Лиза не задумывается ни над чем. После первой встречи с Алексеем, „напрасно возражала она себе самой, что беседа их не выходила из границ благопристойности, что эта шалость не могла иметь никаких последствий, совесть ее роптала громче разума“. И тут, вслушиваясь в ее думы, мы ничуть не сомневаемся в том, что, если бы она предвидела с самого начала, какие глубокие корни пустит в ее сердце эта простая „шалость“, она бы ни за что не пошла навстречу Алексею в прекрасное солнеч-

ное утро. „Если бы Муромский (говорит автор в связи с пугливостью куцой кобылки) мог предвидеть эту встречу (с Берестовым), то, конечно б, он поворотил в сторону; но он наехал на Берестова вовсе неожиданно“. Лизе не хотелось пойти на второе свидание, но случайное обстоятельство, то, что она назвалась дочерью кузнеца Василия, вынуждает ее продолжать шалость.

Когда Алексей пишет письмо крестьянке Акулине, начинают проступать контуры драматической коллизии. Но прозаическая куцая кобылка обрывает начинающую развиваться нить драмы. Грозовая туча не успевает собраться. Белкинские Монтекки и Капулеты протягивают друг другу руки для примирения не над трагическими тремя трупами, а над упавшей от испуга кобылкой, и Белкинские Ромео и Джульетта сочетаются законным браком.

Таким образом, композиция повести обнаруживает, что затеянная барышней шалость вовсе не соответствует полной самых неблагоприятных возможностей вражде между родителями; что старики, Берестов и Муромский, нарочито умные и дельные люди, то-есть, знающие, что они хотят и что им нужно, сознательно враждующие друг с другом, „вовсе неожиданно“ и по причине весьма неважной примиряются друг с другом; что весь маскарад Лизы оказался, в конце концов, вовсе ненужным, ее усилия оказались напрасными, так как любовь была добыта не ею и Алексеем, а все той же куцой кобылкой; что Алексей неожиданно для себя и после формального предложения, сделанного крестьянке Акулине, женится на барышне Муромской; что, наконец, события могли бы получить такой оборот, благодаря тем или иным обстоятельствам (например, если бы вдруг не вмешалась в дело благодетельница).

тельная кобылка), что обе группы действующих лиц вынуждены были бы пережить много испытаний.

Чрезвычайно умелая, с точки зрения внутренних целей, композиция повести обнаруживается в тонком модулировании тем. Начинаясь подробным описанием вражды родителей, она переходит к установлению факта, что у обоих есть сын и дочь: фон повести начинает темнеть. Но вот—через добродушную характеристику деревенского общества—автор переходит к Лизиному маскараду; вводится пространный разговор с Настей, долженствующий усилить светлые, веселые блики на мрачном экране вступления в повесть, заставить и Лизу и нас забыть, что где-то существует вражда родителей, и превратить трагический маскарад в простую девичью шалость. Затем, длительные и постоянные встречи Лизы и Алексея, их неизбежная любовь заставляет нас трепетать за их судьбу: фон картины вновь постепенно меняется. И вот—„неожиданное происшествие“: куцая кобылка сразу бросает целый сноп света на помрачневший фон повести: приводится в действие новая шутка,—эту шутку уже выкинуло новое, пятое, действующее лицо. А потом—терзания Алексея, его предложение крестьянке Акулине,—и как бы отдаленные раскаты замирающей грозы. Затем—*crescendo*—фон картины светлеет все более и более, и, наконец, последний блик света—восклицание Муромского: „Ага, да у вас, кажется, дело уже совсем слажено“.

* * *

Если в повести „Барышня крестьянка“ все устрояется к лучшему: мирятся родители, женятся

дети, то не значит ли это, что жизнь хороша сама по себе, что не надо задавать ей никаких вопросов, не предъявлять к ней никаких непосильных требований? Ибо стоит лишь хоть на один градус сдвинуть угол зрения „беличий“ (тот, что считают Белкинским),— и жизнь Лизы и Алексея, Муромского и Берестова предстанет в грозе и буре. Тогда уже не будет исхода. Станет непонятным и необъяснимым, как могут жить и радоваться и принимать жизнь и думать о том, что они проявляют свое воление к жизни, эти четыре человека из повести, когда каждый шаг их подстерегается слепыми и непреложными, вне их стоящими силами. И чем благополучнее и мирнее исход всей повести этой, тем печальнее чувство, что не мы сами, не Алексей и Лиза, не Берестов и Муромский, а некто пятый, пусть неразумная куца кобылка (да и последняя также, когда упала, испугалась „чего-то“), добился этого мира и благополучия.

Пусть в великолепной трагедии Шекспира (Ромео и Джульетта)¹⁾ все представляет собою единое устремление к гибели: эта предчувствуемая гибель отмечает своим знаком и обоих влюбленных и враждующих родителей, эту обреченность мы приемлем, понимаем, следим за ее проращением и углублением. Над трагедией, как меч Дамокла, нависла исконная

¹⁾ Маловероятным или неправдоподобным в повести считают, разумеется, ее водевильную часть—переодевание Лизы. Но чем менее правдоподобен этот маскарад маскарада в Шекспировском „Ромео и Джульетте“? И там и тут у истоков трагедии „веселое предположение“ Лизы и Ромео проникнуть в „расположение“ враждебной семьи—без какой-либо ясно осознанной цели. В „Барышне крестьянке“ эта шалость осторожно готовится продолжительным разговором с Настей, в „Ромео и Джульетте“—легкомыслием случайной встречи с посыльным дома Капулетов.

родовая вражда, ее дыхание чувствуется во всех кровавых интермедиях, поэт ни разу не ослабляет стальных поводьев трагедии, и каждый акт с роковой неизбежностью подвигает острие ее меча.

Над повестью же Белкина эта родовая вражда то появляется, то исчезает, точно ленивая летняя тучка, пугающая грозою. В трагедии все действующие лица крепко спаяны неразрывными узами: любовь Ромео и Джульетты и вражда родителей одной замкнутой цепью сковали всех в трагедии—от мала до велика,—и звон цепи в одном конце немедленным мрачным отзвуком отдается в другом. В повести все четверо — и родители и дети—как бы разорваны друг с другом; обе группы действуют в разных планах, и кто-то механически сплетает их взаимоотношения; действия одних не вызывают реакции в действиях других: как слепые кроты, они бродят по освещенным долинам, не ведая своих судеб.

Ибо Ромео и Джульетта—любимые дети трагедии. Она показывает им свой лик, зовет к единоборству и свергает в бездну, возведя на вершины воли и страсти. Алексей и Лиза—ее печальные пасынки. Она незримо находится возле них, готовая в любой момент повергнуть в бездну мрака и ужаса.

Это она, напялив на себя шутовской колпак комедии, заставляет Лизу пойти навстречу Алексею в росное утро; это она пугает куцию кобылку, с мрачной шутовской игрой участью четырех человек. Это она, в шутовском маскараде, говорит им: „Как прекрасна жизнь! Вот я сплела сложный узор, но—смотрите—как он разрешился в простеньких линиях. Не я ли подслала куцию кобылку—в тот самый момент, когда, казалось, нет исхода? Не я ли помирила родителей, сблизила детей — и благословила всю „историю“ миром и благополучием? Правда,

я могла бы поступить иначе. Ведь, если бы я хоть немного отступила от своего первоначально задуманного плана, я бы тогда показалась перед ними во всем величии и блеске своего могущества; я бы тогда превратилась в себя самое, в трагедию, а повесть о барышне крестьянке стала бы „Дубровским“ или „Ромео и Джульеттой“? Но довольно с вас и того, что я поступила так, как об этом повествует вам Иван Петрович Белкин“.

СОДЕРЖАНИЕ.

	СТР.
I. Автор, биограф, издатель	5
II. Выстрел	20
III. Гробовщик	30
IV. Метель. Станционный смотритель	45
V. Барышня крестьянка	60
