

## «ПОВЕСТИ БЕЛКИНА» ПУШКИНА КАК КНИГА НОВЕЛЛ

Флоренция, 1348 год. В городе свирепствует чума. Посреди всеобщей паники десять молодых людей удаляются на загородную виллу, где в течение десяти дней веселятся и рассказывают друг другу всякие истории. С пира во время чумы начинается «Декамерон» — канонический образец нового в мировой литературе жанра «книги новелл».

Россия, 1830 год. Застигнутый эпидемией холеры, Пушкин приезжает в Болдино, где за три с лишним месяца заканчивает «Евгения Онегина», пишет «Домик в Коломне», создает классические произведения прозы и драматургии — «Повести Белкина» и «Маленькие трагедии». Непосредственно с прозаическим и драматическим циклами соотносится ряд итало-испанских стилизаций: «Я здесь, Инезилья», «Пред испанкой благородной» и др. Первое произведение этой группы «Паж, или пятнадцатый год» датируется седьмым октября, т. е. написано после того, как оформился замысел белкинского цикла и была создана его основная часть: «Гробовщик» (9 сентября), «Станционный смотритель» и «От издателя» (14 сентября), «Барышня-крестьянка» (20 сентября). Стабилизация структуры «Повестей Белкина» хронологически совпадает с созданием драматического цикла: «Скупой рыцарь» — 23 октября, «Моцарт и Сальери» — 26 октября, «Пир во время чумы» — около 6 ноября. Примерно в это же время написаны традиционные и по тематике и по структуре «Выстрел» и «Метель», которыми в каноническом варианте открывается весь цикл новелл.

Таким образом, возрождение жанра «шутливой повести»-новеллы предшествует ренессансной тематике в лирике и завершается по-шекспировски, «Опытами драматических изучений» (варианты — «Драматические очерки», «Драматические изучения»), превратившихся по воле издателей в «Маленькие трагедии».

Отметим, что трагедийность пушкинских пьес определена извне, аудиторией, жанровое наименование произвольно.

Это ответное творчество читателей характерно и для восприятия белкинских новелл — их будут называть повестями, рассказами, анекдотами, трагедиями. Видимо, это не случайно: в прозаическом и драматическом циклах Пушкина совпадает принцип отбора материала; повеллы предстают как случаи из жизни, сюжетная основа пьес — легенды и анекдоты («Каменный гость» и «Пир во время чумы» — легенды, «Моцарт и Сальери» — молва-сплетня, «Скупой рыцарь» — анекдот о страсти, достигшей патологических размеров). Таким образом, материал художественного сообщения в обоих циклах вторичен, в принципе известен аудитории.

По нашему мнению, подобная исходная общезвестность специфична для новеллистического типа отражения и воспроизведения реальности, она позволяет читателю наравне с рассказчиком оценивать ту или иную историю: соглашаться, возражать, дополнять. Эта посылка устанавливает равенство рассказчика и слушателей, организует (как один из факторов) определенную конвенцию коллективного общения и соответственно определяет особенности жанровой структуры. Характерная для новеллы внутритекстовая ориентация на немедленное восприятие воплощается в «беседе равных» — открытой или редуцированной, но всегда присутствующей ситуации обрамления.

В прозаических структурах можно выделить, по крайней мере, три уровня: материал (о чем рассказывается), его оформление, т. е. сюжетно-композиционные особенности (как рассказывается), и тип адресованности (кем, кому и зачем рассказывается). Этот функциональный подход позволяет с достаточной мерой точности установить жанровые каноны формально нерегламентированных структур: романа, новеллы, рассказа, не прибегая к помощи теоретически несостоятельных количественных определений типа «малая проза». Исследование проблемы жанра с точки зрения идеологического потенциала художественной структуры дает возможность разделить новеллу и рассказ — формы, противоположные по типу художественного мышления (рассказ обычно находится в сфере воздействия романа — убеждающего, проповеднического; в этой конвенции общения исходно предполагается как можно более полное доверие читателя острому зрению автора, возможности обсуждения позиции рассказчика, как правило, вынесены за пределы текста, в публицистику. Это, видимо, определяет своего рода несовместимость романа и новеллы, обычно не существующих одновременно).

Мы попытаемся рассмотреть важнейший элемент жанрового канона новеллы — «беседу равных» — на примере «Повестей Белкина», «предельно традиционных по своей конструкции, написанных с учетом всех правил поэтики этого жанра»<sup>1</sup>.

Белкинский цикл — несомненная мистификация Пушкина, попытка экспериментального оформления принципиально нового для русской литературы материала. Обратившись к «смиренной прозе», Пушкин последовательно отказывается от инерции собственной поэтической репутации, от гипнотического воздействия стиха. Эта неожиданная для поэта позиция во многом обусловлена кардинальной для литературы конца 20-х — начала 30-х годов задачей воспитания массового демократического читателя; как известно, эта проблема возникла в результате разрушения предшествующей модели кружкового «содружества» поэтов, явилась знаком одного из важнейших сдвигов общественного сознания, вызванных катастрофой 14 декабря. Поэтому принадлежность повествования Пушкину или Белкину нас не интересует: поэт считал нужным ввести фигуры Ивана Петровича и рассказчиков — поверим ему, будем «судить поэта по законам, им самим над собою поставленным». Проверим, адресованы ли друг другу повествования лиц, принадлежащих к традиционно не пересекающимся социальным группировкам, присоединимся к беседе в имени Ивана Петровича Белкина...

«В рукописи г. Белкина над каждой повестью рукою автора надписано: слышано мною от такой-то особы...» — с первых строк предисловия издатель А. П. оговаривает многоступенчатую структуру авторства, отражение материала из третьих рук. Собственно, скромный помещик «с недостатком воображения» — почти самозванец в амплуа автора: он всего лишь «кроткий, честный, мягкосердечный» слушатель, собиратель и (возможно) редактор чужих рассказов. Но подобное определение авторства резко конфликтно традиционным представлениям о возвышенном и остранинном клане поэтов. Снимая с себя ответственность за правдивость историй и качество их литературного оформления, Белкин и издатель А. П. сразу же устанавливают важнейший для всего цикла принцип — неполноту, частичность отдельного, индивидуального отношения к миру.

---

<sup>1</sup> Русский советский рассказ. Очерки истории жанра. Л., 1970. с. 17.

Это подтверждается и жизнеописанием Белкина, присланным его соседом, — ненарадовский помещик упорно не понимает «близкого друга». Однако, при всей своей наивности, автор письма четко определяет границы, пределы осмысления типичной и вовсе не однозначной судьбы. Аудитория может (по желанию) читать между строк, и тогда окажется, что Белкин «ярем барщины... оброком заменил», любил сказки ключницы и практически отдал ей во власть свое имение (ссылка Пушкина и его стихи, адресованные няне, хорошо известны современникам), вышел в отставку в 1823 г. (точно ли дата?) и вскоре умер. Возможно, именно системой аллюзий объясняется отсутствие в цикле повествования самого Белкина — «История села Горюхина» слишком пародийна для того, чтобы приписать ее человеку подобной биографии (для романтически, т. е. преддекабристски, настроенной молодежи история была абсолютно серьезной, шутки и тем более пародии не допускались). Впрочем, опять же при желании, можно решить, что Иван Петрович — будущий тюфяк и байбак, тем более, что издатель А. П. всемерно расхваливает «благородный образ мнений», «образчик трогательного документа», искренность и добродушие почтенного владельца Ненарадова.

Предисловие «От издателя» связано с собственно повествованиями **инерцией скрытого мотива**: в «Выстреле» подчеркнута усредненная биография Белкина дублируется биографией рассказчика, подполковника И. Л. П. Та же энергия подтекста свойственна и эпиграфам к первой новелле — оба они связаны с «эзоповой линией» судьбы военного, рано вошедшего в отставку и не женившегося (вариант женатого героя уже проверен грибоедовским Платоном Михайловичем). Пока что и Белкин и подполковник принадлежат к тем, «в деревне кто живет», и соответственно, по твердому убеждению Фамусова, «властей не признает». На фоне потенциально свободных личностей должна ярче прозвучать история абсолютно свободного Сильвио...

Авторы эпиграфов к «Выстрелу» — Баратынский и Александр Бестужев — обладают репутацией оппозиционеров, хотя и неодинаковой активности. Однако само это несоответствие репутаций в общей группе свободомыслящих свидетельствует о реальной распространенности инако- и свободомыслия — изгоняемых, наказуемых, запрещенных. Таким образом, оговаривая основной сюжетный конфликт повествования, эпиграфы одновременно призваны ориентировать аудиторию

на определенную идейно-нравственную позицию, на актуальное понятие — личность.

В первом эпизоде новеллы рассказчик принадлежит массе, его представления о чести не выходят за рамки офицерского кодекса. Но вот Сильвио отказался от дуэли с поручиком Р. — и у рассказчика появляется своя, особая точка зрения: «Мало-помалу все было забыто... Один я не мог уже к нему приблизиться». И тогда романтический одиночка раскрывает свою тайну; готовый прослыть трусом, Сильвио не хочет «оставить несправедливое впечатление» у человека, чьим мнением он дорожит.

Исповедь Сильвио спровоцирована прочной, уверенной позицией собеседника. Но прочность эта до поры до времени: «Я слушал его неподвижно, — вспоминает И. Л. П., — странные, противоположные чувства волновали меня». Диалогический контакт состоялся, доверие к общепринятому канону поколеблено, повествователь превратился из представителя массы в сочувствующего нарушителю норм.

Второй эпизод новеллы структурно дублирует первый<sup>2</sup>, одновременно резко усиливая тяготение рассказчика к общению — он «умирает со скуки в совершенном уединении своей усадьбы». Вместо расхожих сентенций, изрекаемых подполковником в начале новеллы, слушателям предлагается поток остроумных, личных, отграниченных одинокими раздумьями соображений (ироническое рассуждение о горьких пьяницах, «приезд богатого соседа есть важная эпоха для деревенских жителей», «я ждал графа, как проситель из провинции ждет выхода министра» и т. д.). Будущий собеседник появился в общем-то неожиданно: на И. Л. П. «сильно подействовало известие о прибытии молодой и прекрасной соседки», а вовсе не ее мужа. Вновь ломается избранное рассказчиком амплу случайно, в болтовне: помещик вновь превратился в военного. Поводом к исповеди графа снова выступает диалогическая активность собеседника: он разговорился и проговорился, рассказав анекдот о Сильвио и мухе, аналогичный микроконфликту первого эпизода (несостоявшаяся дуэль Сильвио и «сумасброда Р.»). Происшествие, вызвавшее после монолога Сильвио лишь изумленное молчание, наконец-то оценивается: «Не пощечина ли, полученная им на бале от какого-то повесы?».

---

<sup>2</sup> О симметричной композиции «Выстрела» см.: *Благой Д. Д.* От Кантемира до наших дней. М., 1973, т. 2, с. 191—206.

«Я с живейшим любопытством услышал следующий рассказ», — продолжает подполковник. Однако монолог графа ожиданий не оправдывает — персонаж полностью подчинен противнику, причем психологических мотивировок явно недостаточно («голова моя шла кругом», «не знаю... каким образом он мог меня к тому принудить»). Правда, графу стыдно, но Сильвио это предвидел: «Предаю тебя твоей совести»... Никаких странных чувств слушатель не испытывает и спокойно заканчивает: «Таким образом я узнал конец истории, коей начало некогда так поразило меня».

Вынужденный выбирать истинного героя, рассказчик доказывает правоту своего выбора — сообщает в финале о гибели одного, умалчивает о другом. В постскрипуме повествования романтически таинственный характер предстает в традиционной для его восприятия сфере героической легенды. Однако легенда эта снижена до своего бытового варианта — слухов, молвы; высокий материал становится легко обозримым, доступным обсуждению.

Выбор героя в процессе повествования — существенный элемент жанрового канона новеллы. Персонаж, не доказавший своего права быть героем, на глазах аудитории заменяется другим, который тоже подвергается проверке. Эта особенность структуры с той или иной степенью явственности сохраняется во всех модификациях жанра (в частности, она характерна для новеллистики Чехова и Гаршина). Сам же процесс выбора является сюжетом «истории души» повествователя, аккомпанирующей основному событию.

Личностная выборочность восприятия постороннего рассказчика определяет еще один важный для новеллы момент — редукцию некоторых элементов материала, которые в данном тексте для данного повествователя несущественны, но для слушателей хорошо известны и авторитетны. Условно говоря, в новелле всегда есть «ружья», которые «не стреляют» или «дают осечку», — «выстрел» из них становится одной из функций следующего повествования цикла. С некоторой долей приблизительности можно, пожалуй, сказать, что цикл новелл вообще строится на инерции вторичных, якобы незамеченных мотивов.

В «Выстреле» такой пропущенной проблемой является образ героини. Графиня здесь — «обстоятельство», случайная помеха на пути Сильвио, а также повод к реализации права на дуэль («посмотрим, так ли спокойно он примет смерть перед свадьбой...»). Однако опыт исторически конкрет-

ной аудитории — и читательский и житейский — подсказывает, что без активного участия женщины дуэли обычно не бывает. Об этом свидетельствуют как проговорки подполковника (о любовнице Сильвио, проявившей «излишнюю любовь» к графу; о самоотверженной графине), так и поэма Баратынского «Бал», откуда взят один из эпитафов.

Эстетические привычки читателей (слушателей) протестуют против редукции женского образа, даже при демоническом герое. И в защиту поправленных прав женщины — Музы, милого идеала, тонкой и чуткой души, — выступает девица К. И. Т.

«Метель» начинается эпитафом из «Светланы», баллады, которая уже давно считается истинным и едва ли не лучшим воплощением образа женщины — возвышенной, прекрасной и покорной року. Таким образом, повествование барышни с самого начала оппонирует рассказу подполковника.

Могла бы возразить девица К. И. Т. и против неприличной манеры героев «Выстрела» раскрывать свои страшные тайны первому встречному. Тайна на то и тайна, чтобы нести ее, «не требуя наград»... Глядишь — и смилостивится судьба...

Однако для аудитории, знающей Баратынского, Бестужева, Пушкина, заинтересованной психологическими деталями «Выстрела», для аудитории, пережившей 1825 год, Жуковский, да еще ранний, пожалуй, слишком хрестоматиен. Да и идея провидения весьма сомнительна. И рассказчица обращается к авторитетам.

Сюжет «Метели» почти буквально дублирует балладу Жуковского (характер героини, «призрачный жених», тайна постоянства, счастливая развязка). Кроме того, рассказчица то и дело цитирует и другие весомые для современников имена. Например: «Некоторые ездили для того, чтобы посмотреть на Марию Гавриловну, стройную, бледную и семнадцатилетнюю девицу». Откуда «и»? Откуда знак равенства между бледностью и семнадцатилетием? Впрочем, читатель-современник должен помнить Татьяну Ларину — грустную и молчаливую, как Светлана; тип деревенской барышни с «печальной думою в очах, с французской книжкою в руках» — уже литературный штамп. В «Романе в письмах» поэт назовет уездных барышень «любимой публикой Пушкина и Вяземского», а одна из героинь будет «стройной, странной» и семнадцатилетней. Полемичная в устах рассказчицы скрытая цитата из Пушкина немедленно вызывает ответ:

«Мария Гавриловна была воспитана на французских романах и, **следственно**, была влюблена. Предмет, избранный ею, был бедный армейский прапорщик, находившийся в отпуску в своей деревне. **Само по себе разумеется**, что молодой человек пылал равною страстию и что родители его любезной... запретили дочери о нем и думать, а его принимали **хуже, нежели отставного заседателя**».

Мы подчеркнули моменты вмешательства аудитории в повествование. Предлагаемая рассказчицей схема отношений героев открыто-литературна, корректировка направлена на сокращение пересказа знакомой романической ситуации, причем в точке пересечения литературной условности с узнаваемым бытом (конфликт героя с родителями героини речь девицы К. И. Т. сменяется чужим голосом — скорее всего чиновника, будущего рассказчика «Станционного смотрителя»). Однако его реплика слишком уж противоречит манере барышни...

Последующие иронические реплики («**разумеется**, что... счастливая мысль пришла сперва в голову молодого человека», родители, «**конечно**, будут тронуты **наконец героическим** постоянством и скажут **непреренно**: Дети! придите в наши объятия») явно ослаблены, особенно по сравнению с неучтивостью первых комментариев. Связано это, главным образом, с тем, что девица К. И. Т. по мере рассказа выходит за пределы первоисточника, обращается к животрепещущим проблемам: на первый план попадает центральная, экзаменационная ситуация — метель.

Оба «стихийных» эпизода — как от автора (Владимир заблудился), так и исповедь Бурмина — рассказываются в манере путевых очерков самого Пушкина, с минимумом ремарок. В отличие от Жуковского, для пушкинских персонажей понятия «пути» и «исканий» приобретают первостепенную важность: героем становится тот, кто готов к дорожным неожиданностям. Планирующий ситуацию Владимир (кстати сказать, отголосок Ленского) «не учел» метели, за что и поплатился; отъезд Бурмина в метель — чистейшее озорство, вызов судьбе. В «Выстреле» выбор героя зависел главным образом от самого рассказчика, в «Метели» экзамен объективен в той же мере, в какой реальна стихия.

Аудитория слушает внимательно, не перебивая, но девица К. И. Т. еще не успокоилась после веселых комментариев и мстит неучтивым мужчинам, обрывая первый эпизод пародийно-таинственной фигурой умолчания: «Но возвратимся к



добрым ненарадовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается. А ничего». Раскрытие тайны приберегается к финалу, а пока в романтический, цитируемый сюжет включается собственно история, памятная как сама по себе, так и по своим недавним трагическим последствиям: «Через несколько дней узнали они, что Владимир уехал в армию. Это было в 1812 году».

История Сильвио встретила сочувственный интерес «беседы». А демонический герой, как известно, даже бога не признает, что ему земные властители!.. Может быть, поэтому рассказ о возвращении русской армии начинается осторожно, хотя и празднично: «Между тем война со славою была кончена. Полки наши возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу». Но К. И. Т. все же не удержалась от экзальтации: «Время незабвенное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове ОТЕЧЕСТВО!.. С каким единомыслием мы соединяли чувства народной гордости и любви к государю!»

Так ориентация на творчество поэта с благонамеренной репутацией сомкнулась с пасторальным монархизмом — позицией, освященной именем Карамзина. Вспомним, что для Пушкина «отечество» связано с «обломками самовластья», что озорное приветствие юного поэта на возвращение «царя-освободителя» стало поводом к репрессиям, что совсем недавно ему пришлось публично каяться в попытке более или менее спокойно писать о новом царе («Стансы», «Друзьям»). Все это позволяет утверждать, что патриотический выкрик полностью принадлежит рассказчице, причем данная модель мироощущения перспективна, ее продолжением станет «ответ женщины» на роман Загоскина «Рославлев».

Ошеломленные официозной декларацией слушатели реагируют не сразу, но точно и зло: «Женщины, русские женщины были тогда бесподобны. (...) Восторг их был истинно упоителен, когда, встречая победителей, кричали они: ура! «И в воздух чепчики бросали».

Конечно, «половина стихов грибоедовской комедии вошла в пословицу». И все же цитата из запрещенной комедии, реплика потенциального декабриста, напоминание о посланном на смерть и погибшем (всего лишь год назад) поэте-дипломате — не характерны для рассказчицы, более того, резко конфликтны ее позиции. Но на сей раз девица К. И. Т. не реагирует на комментарии — она просто продолжает рассказ.

Второй эпизод «Метели», как и в «Выстреле», дублирует первый: описание среды, появление героя (в деревню в отпущ), романтическая коллизия, герой в метели (воспоминание), неожиданный финал. Однако по сравнению с началом новеллы рассказчица гораздо больше иронизирует, в частности, расширяет использование иронических цитат. Так, комментируется поэтическое определение героини «с французской книжкою в руках»: «Бурмин нашел Марью Гавриловну у пруда, под ивою, с книгою в руках, в белом платье, настоящею героинею романа». Воспоминания о «Евгении Онегине» вообще крайне активны в прозе Пушкина: «Воображаясь героиней своих излюбленных творцов — Клариссой, Юлией, Дельфиной...», «Марья Гавриловна вспомнила первое письмо Сен-Пре». Эхо той же фразы звучит в «Рославлеве» и в «Романе в письмах»: идеалом Полины стал автор «Дельфины» мадам де Сталь, а Лиза занялась Ричардсоном...

И вновь экзамен на героя — метель. Бурмин творит над собою суд совести (ср. в «Выстреле»: «предаю тебя твоей совести»); обвинениям нет конца: здесь и «преступная проказа», и «непонятная, непростительная ветреность», и готовность «принять кару за девушку, над которой подшутил так жестоко и которая так жестоко отомщена». Смирения слишком много — настолько, что закрадывается сомнение в его искренности. Бурмин, организовавший «проказу», оказался настоящим героем повествования, перед ним смирилась сама судьба... Так, вместо абсолютной подчиненности человека предопределению рассказчица демонстрирует веселую свободу воли героя, не знающего, на что он идет, и потому победителя.

Пожалуй, главное открытие девицы К. И. Т. — логика пересмотра, оживления и оценки авторитетов. Во всяком случае рассказчица следующих повествований — приказчик Б. В. и титулярный советник А. Г. Н. — примут эту модель без возражений.

Демонстративно-благополучный финал «Метели» пораживает самой своей эффектностью — слишком много совпадений, слишком повезло героям. А Марью Гавриловну рассказчица явно пожалела: Жуковский заставил Светлану и гроб во храме увидеть, и со скелетом встретиться...Кстати, почему Марья Гавриловна пережила наяву сон Светланы?.. Восстанавливая пропущенные барышней элементы баллады, рассказчик «Гробовщика» продолжает невольню открытую

девицей К. И. Т. возможность переоценки традиционных представлений о мире<sup>3</sup>.

«Гробовщик» резко отличается от обеих предшествующих новелл не только материалом, но и повествователем — «приказчиком Б. В.». Как девица К. И. Т. оказалась первой в России женщиной-литератором, так и представитель «черни» впервые выступил достойным оппонентом литературно-психологической элите. Об этом свидетельствует, в частности, заметное изменение характера цитат, т. е. качество читательской памяти.

Эпиграф к новелле — державинский. В тексте упоминаются А. Е. Измайлов, Я. Княжнин, А. Погорельский, наконец, Шекспир и Вальтер Скотт. Основная ситуация «страшного сна», с одной стороны, дополняет модель «Светланы», с другой — ориентирована на новеллы Гофмана. Вряд ли подбор литературы объясняется только лишь «литературной совестью Пушкина» (А. Лежнев). Все упомянутые имена и произведения, вошедшие в массовую библиотеку, прекрасно известны читателю. Свободное владение читательским опытом, открытый спор с авторитетами превращает литературную память в инструмент познания, а «приказчика» — в повествователя.

«Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми всеслышными и шутивными... Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу». Декларация «уважения к истине» в какой-то мере адресована девице К. И. Т., не гнушающейся эпигонством; кроме того, в экспозиции новеллы демонстрируется сознательный выбор манеры повествования: объяснение «отступления от обычаев, принятых нынешними романистами», использование некоторых уже расхожих приемов («полагаю, однако ж, не излишним заметить»), проническое, но последо-

---

<sup>3</sup> Предположенная нами связь между «Метелью» и «Гробовщиком» — «через Жуковского» — подтверждается и косвенным свидетельством Белинского: «Жуковский ввел литературный мистицизм, который состоял в мечтательности, соединенной с ложным фантастическим, но который, на самом-то деле, был не что иное, как несколько возвышенный сентиментализм». И далее: «Говоря о Жуковском, я имею в виду направление, произведенное им на литературу, а не оценку его литературных заслуг» («О русской повести и повестях Гоголя», 1835).

вательное воспроизведение могильного антуража в духе мадам Радклиф.

«Последние пожитки гробовщика Адриана Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом... Заперев лавку, прибил он к воротам объявление о том, что дом продается.., и пешком отправился на новоселье». Читатель еще не знает о соответствии нрава и профессии героя, известно только, что происходит нечто вроде похорон. Это подкрепляется и традиционным восприятием слова «новоселье» — оно, как правило, «последнее», погребение. Разрушение этой привычной модели начинается почти незаметно: «Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и, наконец, купленному.., старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось».

Совсем недавно участники «беседы» вспоминали Чацкого, которого, по слухам, «схватили, в желтый дом и на цепь посадили»; широко распространен в литературе стереотип романтического безумца. В этих условиях восприятия «желтый дом, соблазнявший воображение», — фамильярное снижение авторитетного образа; здравый смысл рассказчика протестует против эстетической интенсификации «безумия». Вместо романтического конфликта личности с миром приказчик Б. В. предлагает анализ микрокосма: в той же фразе о «желтом домике» завязана основная психологическая коллизия «Гробовщика» — между соблазненным **воображением** и вещим **сердцем** героя, фантастика обнаруживает свои корни в человеческой душе. Началом этого конфликта является оговоренная в экспозиции способность персонажа к размышлению, в том числе и над самим собой — способность микроскопическая, но видимая («чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось»).

Повествователь твердо убежден в неправомерности замыкания человека в неких исходных ампулах. По мере развития действия, укрупненного фантастическим элементом, активизируются слегка намеченные в начале «болевы́е точки»: мрачный гробовщик попал на праздник — случайность первая; развеселился и даже предложил шуточный тост — случайность вторая; подвергся коллективному осмеянию — случайность третья. И в результате проснулось (а то и родилось) **самосознание**: «Что же это, в самом деле, чем ремесло мое нечестнее прочих? Разве гробовщик брат палачу? Чему

смеются басурмане? Разве гробовщик гаер святочный?» Любопытна сама последовательность рассуждения, свойственная «неумелому», новорожденному сознанию: сентенция Адриана Прохорова песенно-симметрична, ситуация измеряется «крайними» формулировками: «брат палачу», «гаер святочный».

И вновь герой сам, по собственной воле, провоцирует происшествие, сам вызывает катастрофу. И снова — уже традиционно для цикла — вместо возмездия за вмешательство в дела потустороннего мира Прохоров обретает счастливое пробуждение (предлагаемая цитата из Жуковского здесь прямую пародийна: «Здесь несчастье — лживый сон, Счастье — пробужденье»). Финал новеллы — констатация «слома-возрождения», метаморфозы характера: «—Ой-ли? — сказал **обрадованный** гробовщик» и приказал позвать дочерей, к которым раньше нежных чувств как будто не испытывал...»

Возникшая в финале «Гробовщика» ситуация «отец с дочерьми» оборвана, приказчику Б. В. она не нужна — но в «Станционном смотрителе» эта тема станет сюжетообразующей.

Маленький человек в высокой ситуации — кардинальное эстетико-психологическое открытие. Но возникло оно как **реплика**, как ответ на предыдущие повествования, т. е. свободный обмен мнениями, условия «беседы равных» привели к эстетическому значимому деянию...

В будущем тема «маленького человека» оказалась ориентированной больше на трагедийный материал «Станционного смотрителя», чем на анекдот о гробовщике. Думается, это обусловлено экспериментальностью повествования «приказчика», спровоцированной концентрацией сравнительно знакомого литературного материала в романтических новеллах цикла. Только после лабораторного определения эстетических потенций характера «низкого» героя титулярный советник А. Г. Н. смог выступить с проблемным монологом, признать за «подлым людом» право на нормальные человеческие чувства.

Вступление к «Станционному смотрителю» — открытый спор с княжески-высокомерным эпитафием («Губернский регистратор, почтовой станции диктатор»), завершающийся предложением «войти в положение», «исполниться... состраданием» к судьбе «мученика четырнадцатого класса». Любопытно, что само это построение продолжает декларацию «уважения к истине», на сей раз виновным в ее искажении

оказывается автор эпиграфа, князь Вяземский. Вполне традиционно для белкинской «беседы» и восстановление ситуации, пропущенной предыдущим рассказчиком; в данном случае «невыстрелившим ружьем» является проходная реплика Адриана Прохорова: «Не любовники ли к дурам лезут?»

Ораторская доказательность вступительного монолога настолько нехарактерна для документальной точности предшествующих новелл, что как-то не сразу верится в «авторство» титулярного советника. Так, С. Г. Бочаров считает, что в «Станционном смотрителе» повествование начинает сам Пушкин, постепенно уступающий место рассказчику, по мнению исследователя; «титулярный советник» не может спорить с князем Вяземским<sup>4</sup>. «Блестящая фраза о Дуне, сидевшей на ручке кресла, словно в английском седле, является переводом блестящей французской фразы из «Физиологии брака» Бальзака», — приводит С. Г. Бочаров наблюдение А. А. Ахматовой и добавляет: — Смотритель, титулярный советник и Белкин не читали Бальзака и, вероятно, мало знакомы с английским седлом»<sup>5</sup>. Возможно, конечно, что и не читали (особенно смотритель). Но вряд ли бывший военный Белкин и вхожий к губернатору путешественник А. Г. Н. не знают, что такое английское седло... Что касается Бальзака, то приказчик Б. В. уже отказался — из «уважения к истине» — следовать путем Шекспира и Вальтера Скотта и переделал фабулу только-только входящего в моду Гофмана. Участники «беседы» внимательно следят за новинками: стоит ли укорять титулярного советника в недостатке образования?..

Путаница с голосами повествований в работе С. Г. Бочарова обусловлена тем, что ученый не обратил внимания на «беседную» рамку как выражение жанровой сущности цикла, отказал «необразованным» рассказчикам в праве говорить блестящим литературным языком. Но ведь именно утверждение творческих потенций среднего человека явилось одной из задач пушкинской мистификации. Другой вопрос — насколько поэт «помогает» своим персонажам; это, видимо, проблема «редакторской правки издателя А. П.».

История Вырина и Дуня не только осмыслена, но и инсценирована рассказчиком, причем позиция слушателя го-

---

<sup>4</sup> Бочаров С. Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель»). — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.

<sup>5</sup> Там же, с. 221.

раздо активнее, чем в «Выстреле»: монолог зрителя возникает не по доброй воле героя, а сознательно спровоцирован собеседником («я надеялся, что пушш разрешит язык моего старого знакомого. Я не ошибся...»). Отмеченная В. В. Виноградовым, А. З. Лежневым и другими исследователями особенность повествования в «Станционном зрителе» — сказ как «речевой ключ», за которым следует лаконичный пересказ, — позволяет повествователю передавать самую ситуацию, а не реакцию на нее героя: «Бедный зритель не понимал, каким образом мог он сам позволить своей Дуне ехать вместе с гусаром, как нашло на него ослепление и что тогда было с его разумом». Тема «вины» героя редуцирована до неузнаваемости; сетования зрителя уведут от рассказа, и так понятно состояние героя<sup>6</sup>.

Двуголосая манера повествователя лицедейна, слово в этой новелле декламационно, причем имитация речи не становится «речевой характеристикой». В результате вынесенный на обсуждение материал укрупняется до сценической наглядности, но осмысливается и рассматривается зрительно, со стороны.

Д. Д. Благой считает композицию «Станционного зрителя» трехчленной (три приезда повествователя)<sup>7</sup>. Действительно, материал новеллы организован по трехкратной схеме; если учесть, что внимание к «маленькому человеку» в контексте эпохи — в какой-то мере подвиг, можно предположить традиции фольклора: три поездки, три подвига сказочного героя. Однако, если включить в структуру активные действия рассказчика, композиция новеллы оказывается пятиактной, т. е. традиционно-сценической: вступительный монолог повествователя с пантомимными сценками<sup>8</sup> (пролог и I акт); первое знакомство рассказчика с героями (II акт); второй приезд А. Г. Н., разговор со зрителем, сцены в Петербурге (III и IV акты); последний приезд рассказчика — финал, где «наказан... порок». Впрочем, зло не столько на-

---

<sup>6</sup> Можно предположить, что апеллятивное, «называющее», повествование специфично для новеллистической характерологии. Персонажи, например, Бокаччо — «один монах», «одна дама», «старый муж», «школяр» и т. д. Иными словами, используются известные аудитории, психологические комплексы и «амплуативные», узнаваемые манеры поведения. Следует, однако, отметить, что эти амплуа известны не столько из литературы, сколько из жизни.

<sup>7</sup> Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней, т. 2, с. 206—212.

<sup>8</sup> Бочаров С. Г. Указ соч., с. 214.

казано, сколько «снято», ведь Вырин просто не дождался приезда богатой Дуни с внучатами...

Возможность пятиактного членения обусловлена и материалом новеллы, и эстетическими привычками восприятия. Трагедийный материал непривычен «по фактуре», по социальному положению героя, поэтому ситуация подкрепляется традиционно высоким оформлением.

И все же А. Г. Н. ориентируется не на трагедию. Слишком много умиротворения, слишком благополучна судьба героини, слишком явно «дистанционное управление» повествователя своим рассказом. Трагедия Самсона Вырина несомненна, но не менее ясна и попытка титулярного советника локализовать трагедийность в «непонимании» героем счастья дочери. А читателю конца 20-х годов хорошо знаком жанр (и литературный и сценический), в котором мирно уживаются трагедия с комизмом, «маленький человек» и большие страдания, смерть героя и общее благополучие в финале. Это мелодрама.

Пolemическое переосмысление предшествующих повествований характерно и для титулярного советника. Мы уже говорили об усилении свидетельской позиции рассказчика. Отметим и последовательное уточнение некоторой высокопарности подполковника и барышни: для А. Г. Н. «дорога» — не воплощение рока, а «тракт», где живут и умирают Вырины; гусар — не демон, не умеренно-озорной Бурмин, а «бездельник, обманщик, соблазнитель» Минский; красавица — не самоотверженная графиня, не героиня романа, а соблазненная чиновничья дочь.

Отталкиваясь от предыдущих рассказов, титулярный советник предлагает слушателям «эстрадное», конферирующее повествование, отваживаясь даже на переосмысление социальных традиций: что было бы, если бы вместо «чин чина почитай» отношения строились бы по принципу «ум ума почитай» — «какая бы началась неразбериха, и слуги с кого начинали бы блюда подавать?!» Аналогично, хотя и с меньшей комической активностью, подаются комментарии к рассказу зрителя. Материал корректируется не столько ироническим, сколько фамильярным восприятием; трагедийного освещения история зрителя не получает.

Возрождающее осмысление трагедии, по нашему мнению, является важнейшим элементом жанрового канона новеллы, оно возникает при введении в самое структуру чужого, воспринимающего сознания. Многослойность «беседного» обще-



ния, его живое разнообразие утверждают реальность, не подчиненную законам трагического уничтожения.

Трагичекое входит в новеллу крайне своеобразно. Материал может быть предельно трагичным — это данность, то, что не зависит от «беседы». Но в классической новелле трагедия никогда не получает трагического же воплощения — это функция драмы и романа, форм, в которых повествователь становится всезнающим автором.

Думается, история жанра подтверждает эту гипотезу. Закат ренессансной новеллы начался в XVI в., когда итальянские новеллисты обратились к Ромео и Джулии, к венецианскому мавру, падуанскому тирану Анджело. Эти сюжеты получили адекватное воплощение в трагедиях Шекспира, а сами новеллы оказались замкнутыми скорбной судьбой героев. Повествование подчинилось материалу, «книга новелл» превратилась в «сборник», и новелла надолго исчезла из мировой литературы, возродившись через двести с лишним лет в творчестве немецких романтиков.

Таким образом, смена белкинских новелл «Маленькими трагедиями» опирается на историко-литературный прецедент, воплощающий закономерность жизни жанра.

Театрализованное повествование титулярного советника — новый этап в белкинской «беседе». И девица К. И. Т., которой, надо думать, несколько надоели низкие материи, подхватывает эту сценическую интонацию, возвращая, однако, материал в более спокойное и привычное «усадебное» русло. Реакция рассказчицы вполне традиционна: она комментирует вторичные для А. Г. Н. моменты, сугубо по-женски обращает внимание на красоту героини — «Во всех ты, Душечка, нарядах хороша!»

Житейские повествования приказчика и чиновника повлияли на романтическую рассказчицу: по сравнению с «Метелью» в экспозиции «Барышни-крестьянки» усилены иронические ноты; комичность будущего повествования определяется уже именем автора эпиграфа — И. Ф. Богдановича.

Пародируя семейную хронику, рассказывает девица К. И. Т. о чудаковатых Берестове, Муромском и о завязке сюжета — приезде Алексея Берестова. Но вот по поводу уездных барышень... «Те из моих читателей, которые не жили в деревнях, не могут себе вообразить, что за предесьть эти уездные барышни!» Восторженность, как хорошо известно рассказчице, вызывает недоверие и соответственно тре-

бует обоснования: «Конечно, всякому вольно смеяться (!) над некоторыми их странностями, но шутки поверхностного наблюдения (!) не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: особенность характера, самобытность (individualite), без которого, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия. (...). Сие да будет сказано не в суд и не в осуждение, однако ж nota postea tapet, как пишет один старинный комментатор».

Уникальный монолог! Речь, учитывающая возможную реакцию аудитории, вызывает буквально взрыв доброжелательной помощи. Рассказчица ищет слово, «особенность характера» неточно... и слушатели дружно вспоминают синонимы, подбрасывают цитаты. Приказчик Б. В. хорошо знаком с немецкой литературой, титулярный советник А. Г. Н. отлично владеет французским (так ловко вставил фразу из Бальзака, что источник установили через сто с лишним лет!). Что же касается «старинного комментатора», то ведь нам знакомы инициалы только рассказчиков: кто знает, нет ли среди гостей Ивана Петровича какого-нибудь знатока старины?.. Во всяком случае в 1834 г. в сборнике «Повести, изданные Александром Пушкиным», к белкинскому циклу присоединяется исторический «Арап Петра Великого» и «Пиковая дама», рассказчик которой превосходно знает мировую литературу.

Вражда отцов, проказливая героиня, условно-романтический герой, субретка, фарсовая фигура гувернантки... Счастливая развязка якобы невозможна и откровенно неизбежна; весь интерес заключается в самих перипетиях шалости. Да это же водевиль!..

Далее действие развивается в манерах лаконичного комментирующего пересказа, знакомого по повествованию А. Г. Н., и — впервые в цикле — способом открытого сценического диалога. Это тем более неожиданно, что диалог нехарактерен именно для девицы К. И. Т., ведь ее основной тезис — Судьба — властно-монологичен. Так же впервые нарушается и без того прозрачная условность повествования от имени рассказчиков, в текст вводится «лаборатория мастерства» («Если б слушался я одной своей охоты...» и т. д.). Продолжение трагедии водевилем — обычное явление в театральной практике этого периода: спектакль состоял из двух пьес — серьезной и непременно водевиля.

Тайны, вражда, спасение в «Барышне-крестьянке» отчетливо комичны. Да и сюжет строится на мистифицирующем

переодевании — мотиве, накрепко связанном с традицией водевиля. А водевили — кто только их не писал! Даже Репетилов мог «родить каламбур», и «тайное общество Английского клоба» с удовольствием «лепило водевильчик», сочиняло музыку и аплодировало представлению... Думается, в белкинской «беседе» напоминание об этом жанре важно как пример коллективного творчества, как общее и веселое занятие.

Сценичность анекдота о шалунье Лизе подтверждается и изменившимся (особенно по сравнению с «Метелью») характером цитат. Для Марьи Гавриловны сюжет и стиль французских романов был руководством к действию — в «Барышне-крестьянке» литература становится книгой, аксессуаром: мисс Жаксон читает «Памелу» и одновременно умирает от скуки; Алексей учит Акулину по книге Карамзина, которая Лизе, очевидно, известна. Единственная в новелле «прямая» цитата (кроме обсуждения уездных барышень) — из сатиры Шаховского «Мольер! твой дар, ни с чем на свете не сравненный». Отказ от свадьбы в финале также вполне оправдан сценической формой: в водевиле свадьба обычно выступает как повод к недоразумениям, в противном случае герои довольствуются родительским согласием. Смех проникает в святая святых рассказчицы — в трактовку темы судьбы: преступление Бурмина заменено шалостью Лизы.

Резкий слом манеры повествования и авторской позиции девицы К. И. Т. определяется условиями «беседы», ориентацией рассказчицы на уже известную ей аудиторию. Однако «творчество девицы К. И. Т.» вторично: в «Метели» источником его выступил Жуковский, в «Барышне-крестьянке» рассказчица реабилитирует едва проскользнувшее в «Метели» имя — Карамзина. Оттуда, из сентиментальной прозы, и страдающая шалунья Лиза, и способный влюбиться в крестьянку герой, и общая идиллическая умиротворенность рассказа. Обращение к очередной литературной традиции, корректируемой совместным восприятием слушателей, завершает ряд сквозных для белкинского цикла тем: обретают тихую пристань романтические герои, неземные и лукавые красавицы, успокаиваются, наконец, страдающие от непослушания детей отцы...

Мотив подведения итогов, которым проникнута лирика Пушкина периода Болдинской осени, воплотился и в прозаическом цикле: поэт рассчитывается с литературными приключениями юности, проверяя эстетические модели предшест-

вующей литературы восприятием средних, рядовых людей, «просто читателей». И из этой проверки, из этого эксперимента вырастает новое качество: сотворчество аудитории с повествователями рождает идейно-психологические и эстетические открытия.

«Беседа равных», организованная Иваном Петровичем Белкиным, имеет свой собственный сюжет. Новеллы цикла диалогически ориентированы друг на друга, что уточняет и материал повествований и его оформление. Замкнутые «на себя», зеркально-симметричные конфликты романтизированных новелл преодолеваются обращением рассказчиков к аудитории, ориентацией на ответ. Традиционные литературные модели сменяются экспериментами как над материалом («низкий» герой), так и над формой рассказа (опыт аналитического повествования в «Гробовщике» и попытка театрализованного представления в «Станционном смотрителе»). И в финале все вместе творят водевиль «Барышни-крестьянки», последовательно уточняя сентиментальный материал, предложенный основной рассказчицей. Так развивается «беседа» по пути расширения диалога, укрепления вольного дружеского общения.

Разумеется, созданная в «Повестях Белкина» атмосфера дружелюбия и доброжелательства, атмосфера праздника идеальна. Но в контексте времени модель взаимопонимания и взаимного доверия обладала резкой актуальностью; одновременно с Пушкиным организует хутор близ Диканьки Гоголь, принцип совместного обсуждения мира, коллективного противостояния трагизму жизненного материала так или иначе присутствует в творчестве современников.

Пушкинские «Повести Белкина» и гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки» открыли десятилетнее господство в русской литературе странного, «протеического» жанра — новеллы. Однако, воплотив умонастроение эпохи, жанр этот оказался неприемлемым для оценочной проповеднической критики, в том числе и для оратора Белинского. Особенно ярко это неприятие сказалось на оценке новелл белкинского цикла. Совмещение трагического материала с веселостью его осмысления удивляло, «мелкость» сюжетов заслонила праздничный оптимизм их освещения; реальный читатель буквально через несколько лет потребовал от литературы так или иначе оговоренной авторской позиции. Немудрено, что для последующих поколений «Станционный смотритель» превратился в трагедию маленького человека, что Л. Толстой

отказался «разбирать» пушкинские новеллы, утверждая, что их надо «чувствовать». И все же восстановленный Пушкиным дух «шутливой повести» оказывался необходимым в самые «апокалиптические» периоды истории русского общественного сознания. Так, в чеховское время именно новелла оказалась могучим оппонентом тени «совиных крыл» Победоносцева.

Для самого Пушкина коллегиальная модель «беседы равных», созданная и проверенная в «Повестях Белкина», определила особенности его творчества в 30-е годы: «звонкую, широкую песнь и в долинах рабства и мучений» (А. И. Герцен), «разгул на пиру жизни» (В. Г. Белинский), «пир во время чумы»...

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР  
КАЛИНИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

В О П Р О С Ы  
БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА  
А. С. П У Ш К И Н А

Межвузовский тематический сборник

КАЛИНИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
Калинин 1979