

Ирония в прозе Пушкина и Стендаля («Капитанская дочка» и «Красное и черное»)

Лариса Вольперт (Тарту)

Об иронии в «Капитанской дочке» нет ни одного специального исследования. Отдельных упоминаний множество, притягательное слово «ирония» манит, но охотников описывать конкретные механизмы иронии мало. Исключение — Пол Дебрецени. На эпизоде знакомства Петра Гринева с Белогорской крепостью исследователь описал эффект «обманутого ожидания» (остроумно — на уровне предмета)¹. Комическому в романе посвящено исследование Л. А. Степанова (его интересуют преимущественно фигуры Пугачева и Савельича, иронии ученый не касается)².

Ирония — категория субъективная, подчас трудно уловимая, «это такой живой и сложный феномен, который не может быть загнан в жесткую схему»³. Общие словарные дефиниции иронии как эстетической категории («скрытая насмешка», «риторический троп», «фигура речи» и др.) мало дают для конкретного описания. Их, однако, можно использовать как опорные определения, которые необходимо всякий раз детализировать с учетом поэтики анализируемого художественного текста (касательно иронии в «Евгении Онегине» такие попытки делались⁴). По отношению к «Капитанской дочке» уточнение связано со способностью формы *Ich-Erzählung* к смеховому наполнению. Первое лицо в романе становится «игровым» и зыбким. Возникает «*неявный рассказчик*» (предлагаю такой термин) — в результате «*подверстывания на ценностном и семантическом уровнях авторского голоса к голосу героя*. Носитель иронии — *неявный рассказчик*, главный механизм — игра субъективными пластами, литературный генезис — традиция Стерна и Стендаля. Стерн в «Тристраме Шенди» первым в европейской литературе обогатил форму *Ich-Erzählung* игрой голосов «мемуариста» и автора. Шенди — главный герой книги о писателе, сочиняющем роман, и одновременно своеобразный двойник Стерна. Дистанция между ними неизменно сохраняется, «поскольку автор относится к создателю мемуаров с изрядной иронией»⁵. Пушкин, как известно, ценил роман Стерна исключительно высоко: «*Вся Лалла-Рук (Мура) не стоит десяти строчек „Тристрама Шенди“*»⁶. Генетическая связь «Капитанской дочки» с «Красным и черным» менее заметна, роман Стендаля написан от третьего лица, в нем не используется форма *Ich-Erzählung*.

Если воздействие «Красного и черного» на позднюю прозу Пушкина, написанную от *третьего лица* («Дубровский», «Пиковая дама»), предстает с очевидностью⁷, то творческая близость с «Капитанской дочкой» обнаруживается далеко не сразу (произведения различают жанр, композиция, структура образов и мн. др.). «Капитанская дочка» посвяще-

на истории, в ней нет рефлектирующего героя и углубленного психологизма. И все же генетическая связь между романами несомненно существует. Черты сходства обнаруживаются уже на поверхностном, сюжетном уровне. Поворот в судьбе молодых героев вызван внезапным решением суровых отцов, оба они, и Гринев и Сорель, — «невольники чести» (один — дворянской, другой — плебейской), обоих в конце произведения ждет суд (причина — любовь), на суде обоих губит слово (Сореля — произнесенное, Гринев — произнесенное). Но Пушкин, в отличие от Стендаля, пожелал подарить своему герою *happy end*, применив своеобразный «*Deus ex machina*».

Эстетическая находка Стендаля — исключительная сложность третьего лица в «Красном и черном», а конкретнее — разработка несобственно прямой речи. О разнообразных формах речи в романе, произнесенной и произнесенной (внутренний монолог) — писалось много, но вот такая форма, как несобственно прямая речь, осталась незамеченной. Как нам представляется, в европейской литературе Стендаль был среди первых приступивших к ее разработке. Кроме характерологической функции эта форма несет и стилистическую, определяя подчас едва ощутимую иронию. У Пушкина, как в дальнейшем будет видно, автор «вторгается» в первое лицо, в слово героя, а у Стендаля — слово героя «вторгается» в слово автора.

В такой форме дано, хотя и предельно лаконичное, но семантически узловое сообщение о казни Жюльена. Заключенное в одну строку, помещенное как бы «не в то место» (после этой строки следует разговор Сореля с Фуке о месте его захоронения), оно построено в форме несобственно прямой речи. Это как бы авторрефлексия героя «с того света»; его оценка собственного поведения в момент казни: «*Tout se passa simplement, convenablement, et de sa part sans aucune affectation*»⁸ («Все произошло очень просто, благопристойно и без всякой рисовки с его стороны» — здесь и далее перевод мой. — Л. В.). Вряд ли в каком-либо другом романе можно найти подобную характеристику гильотинирования. Использован язык Сореля, его иронические словечки «благопристойно», «рисовка». Тот же прием применен при описании будущих «зрителей» казни: «*M. de Cholin louera une fenêtre de compte à demi avec l'abbé Maslon. Eh bien, pour le prix de location de cette fenêtre, lequel de ces deux dignes personnages volera l'autre?*» (486. — «Господин де Шолен, чтобы поглазеть, снимет окно на паях с аббатом Малоном. Интересно, кто кого при расчете надует из этих двух почтенных особ?»). Ироническая автохарактеристика использована и при описании Сореля, рыдающего после прихода в тюрьму кюре Шелана: «*Il n'avait plus rien de rude et de grandiose en lui, plus de vertu romaine...*» (459. — «В нем не было больше ничего сурового, ничего величественного, никакой римской доблести»).

Подобные примеры можно было бы умножить. Пушкин был «в восторге» (XIV, 166) от романа; не исключено, что он заметил игру с третьим лицом. Новаторская поэтика могла сыграть роль творческого стимула, своеобразного импульса в построении первого лица «Капитанской дочки»: если третье лицо может быть сложным и игровым, то почему таким же не мо-

жет стать и *первое*. Различие в субъекте повествования: у Стендаля в слово автора *вторгается* голос героя, у Пушкина к голосу героя *подверстывается* автор.

Иронию в «Капитанской дочке» как один из аспектов общей проблемы поэтики повествования⁹, можно описывать, лишь решив главный вопрос — кто *рассказчик*? Спор о том, чей голос звучит в каждый данный момент — Петруши или Гринева-мемуариста — поначалу решался избирательно: Г. Макогоненко не сомневался — *зрелого Гринева* («Гринева мемуарист — один из главных героев романа»¹⁰), Ю. М. Лотман был убежден — *юного Петруши*. Подобному подходу Н. К. Гей противопоставил новый взгляд: в романе *поочередно* звучат два голоса — мемуариста и героя. Тщательно различая слово зрелого и юного Гринева, пушкинист как бы раскладывает их голоса на разные «полочки»: «В этой системе отношений Гринева-повествователя и Гринева-персонажа аранжирован весь строй произведения»¹¹. Придавая особую значимость отходу Пушкина от повествовательной «одномерности», Н. К. Гей оценивает его эстетическую находку как «величайшее открытие <...> „двусоставного“ повествования»¹². Это ценное наблюдение должно было бы быть, на наш взгляд, несколько расширено. Н. К. Гей исключает вмешательство автора на уровне слова: «И слово и поступок героев освобождены от авторской опеки»¹³. На наш взгляд, слово в романе как раз не «освобождено» от авторской опеки и повествование в «Капитанской дочке» — не «двусоставное», а «трехсоставное». Есть еще один «голос», *третий* вариант формы *Ich-Erzählung*, слово «*неявного рассказчика*». В него непостижимым путем умеет проникнуть *автор*; с ним и связана ироническая тональность романа.

К кому из героев, к Петруше или «мемуаристу», предпочитает «подверстываться» автор? Зрелый Гринева — не участник событий, с ним связано ретроспективное движение времени, его резонерские замечания, сентенции, афоризмы расположены, по мысли Н. К. Гея, как бы *рядом* с происходящим, это своеобразный «голос за сценой». Пушкин особо маркировал эту стилевую манеру: «Читатель легко может себе представить, что я не был совершенно хладнокровен»; «Вдруг мысль мелькнула в моей голове: в чем она состояла, читатель увидит из следующей главы, как говорят старинные романисты» (Н. К. Гей приводит многочисленные примеры подобной стилевой манеры). Зрелый Гринева, как можно предположить, читал Фонвизина, слышал о Митрофане и Менторе, знает, где расположен Мыс Доброй Надежды, с ним трудно связать интонацию шутливой иронии. А Петруша слыхом не слыхивал о своем литературном «пародителе», время для него движется перспективно, его жизнь открыта в неведомое будущее, навстречу ярким впечатлениям. Он простодушен, импульсивен, очаровательно невежественен, к его голосу автор «подверстывается» легко и естественно.

Важно, что литературный генезис Петруши точно маркирован: обозначены его «родословная» и «типология» («обнажение приема», по Шкловскому). В «Недоросле» немец Вральман учит Митрофана «по-французски и всем наукам», у Пушкина француз Бопре должен был учить Петрушу «по-

французски, по-немецки и всем наукам» (VIII, 280); Вральман был кучером в Германии, Бопре — парикмахером во Франции; эпитафия к третьей главе взят из «Недоросля». Ю. М. Лотман называл подобную игру с традицией «маркированностью литературным кодом»¹⁴.

Некоторые исследователи не заметили авторской игры с фонвизинским текстом. Петруше — пишут С. З. Аграновская и Л. П. Россовская — «не повезло, его настойчиво отождествляли с Митрофанушкой»¹⁵. Однако «неведение» запрограммировано, исследователи ощущают подвох: «это лишь кажущаяся интеллектуальная неразвитость»¹⁶. Еще бы не «кажущаяся»: из-за плеча Митрофанушки «выглядывает» автор. Мастер запускать бумажных змеев да лазать на голубятни, Петруша непостижимым образом оказывается носителем образованности, юмора и наблюдательности. Сочетание «интеллектуальной неразвитости» с умной насмешливостью и создает обаяние «неявного» рассказчика. О своей юности повествует «Петруша», но и не совсем он, это как бы недоросль на «метауровне», владеющий литературной традицией и способный к самоиронии.

Авторский голос «присоединяется» к голосу Петруши разнообразными способами: иногда это вербальная мимикрия под «недоросля», иногда голоса сливаются, иногда накладываются один на другой. Вторжение автора в «слово» рассказчика меняет оптику повествования, определяя новую романную систему. Существенно, что ирония в романе мягкая, никогда не саркастическая, иногда ее трудно отличить от шуточного смеха. Ее главные механизмы: *пародийная стилизация, остранение, эффект обманутого ожидания, игра с лексикой*.

Рассмотрим с этой точки зрения экспозицию, начальные абзацы романа. В первом — ирония едва заметна, но зато сразу начинается игра с литературной традицией. Читатель эпохи помнил рассказ Простаковой о детстве (конкретизация детали подсвечивает его черным юмором): «Нас детей было ... 18 человек, да, кроме нас с братцем, все, по власти господней, померли. Иных из бани мертвых вытащили. Трое, похлебав молока из медного котлика, скончались. Двое о святой недели с колокольни свалились, а достальные сами не стояли»¹⁷. Аллюзия на этот текст прозрачна: «Нас было девять человек детей, все мои братья и сестры умерли во младенчестве». Эта литературная аллюзия получит иронический отзвук в конце романа.

Во втором абзаце подключается прием остранения. Функцию «чужака», замечаящего свежим взором всяческие несуразности (абсурд, нелепость, ложь), незаметные привычному глазу, берет на себя «неявный рассказчик». Еще не родившийся Петруша (совсем *по-стерниански*) — успешно продвигается по службе: «Матушка была еще мною брюхата, как уже я был записан в Семеновский полк сержантом <...>». Родись девочка, положение не было бы безвыходным: «Если бы паче всякого чаяния матушка родила дочь, то батюшка объявил бы куда следовало о смерти неявившегося сержанта...» (злосчастная участь! мало того, что ему не удалось бы родиться, его тут же отправили бы на тот свет). Но поскольку Петруша родился, возникает мотив ученья, сначала условного — «я считался в отпуску до окончания наук» (*новорожденный ... изучает науки*), а затем и реального.

Ученые дано *по-фонвизински*: иностранный и русский учителя обрисованы в *со-противопоставлении*, ироническую тональность создает игра с лексикой. К словарю Митрофана подключается авторский, рядом ставится бытовое слово и абстрактное, низкое и высокое, несовместимые словосочетания, таким образом достигается авторская мимикрия под недоросля: «С пятилетнего возраста отдан я был на руки стремянному Савельичу, за трезвое поведение пожалованному мне в дядьки» («трезвое» — бытовое слово, «поведение» — абстрактное, глагол полувысокого стиля — «пожалован»). «Под его надзором на двенадцатом году выучился я русской грамоте и мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля». «Грамота» и «кобель» — уравнины, поставлены в один ценностный ряд, второе умение выше, именно оно сопровождается эпитетом «здраво» (легкая ирония над преувеличенной значимостью института *охоты* в помещицьем быту XVIII в.¹⁸ и одновременно над пристрастием к *детали* Митрофанушки: не вообще «охотничьих собак», а именно «борзого кобеля»).

В этом же абзаце включается и тема «мосье». Огласовка *играет*: то «мосье» — произношение провинциального барина («о» ближе к «е», чем «у») — то «мусье», в пейоративной огласовке слуг. Пушкин иронизирует над непостижимым, чисто русским смешением «галломании» и «галлофобии»: не нанять «мосье» нельзя, но и не презирать его невозможно. «Мосье», как сказано, «выписали из Москвы вместе с годовым запасом вина и прованского масла», он «выписан» среди прочих «галльских» аксессуаров (и снова детализация — *откуда, сколько, чего* — определяет комическую интонацию).

Огорчение Савельича естественно, у него — своя *концепция* воспитания: «дитя умыт, причесан, накормлен». «Дитя» — узловое слово, характерное для барского быта эпохи (Простакова своего 18-летнего олуха частенько так именует). Савельич в дальнейшем будет употреблять уменьшительное словечко преимущественно в минуты расстройств. В первый день «усердия (Петруши. — Л. В.) к службе» под руководством ротмистра Зурина (инициация *по полной* — бильярд, выпивка, Аринушка, долг 100 рублей) он подведет малоутешительный итог: «дитя пьет и играет».

В третьем абзаце тема «мосье» детализируется. Рассказ начинается вроде бы Петруша, но тут же «подверстывается» автор: «Бопре в отечестве своим был парикмахером, потом в Пруссии солдатом, потом приехал в Россию „roug être outchitel“, не очень понимая значение этого слова». «Roug être outchitel» — голос Петруши, передразнивающего Бопре, орфография и разъяснение Пушкина (être ñ accent ñigconflexe), все вместе — смешение «французского с нижегородским».

Сравнение Бопре с Савельичем решительно не в пользу «мусье»: «К тому же не был он (по его выражению) и *врагом бутылки*, т.е. (говоря по-русски) любил хлебнуть лишнее». Французский фразеологизм (l'ennemi de la bouteille) сначала дается в переводе курсивом, но автор не удовлетворен (и русский не беден на фразеологизмы) и находит соответственный эквивалент: «т.е. (говоря по-русски) любил хлебнуть лишнее». Бопре, как помним, «выписали» «вместе с годовым запасом вина» (не мало!), но за столом «обычно»

венно и обносили», что вызвало в «мусье» некоторую утрату патриотизма: «мой Бопре очень скоро привык к русской настойке и даже стал предпочитать ее винам своего отечества, как не в пример более полезным для желудка» (объяснение Бопре, передано Петрушей, лексика, синтаксис — автора, так же как и ироническая мотивировка).

«Бутылка» — все же не главная слабость мусье, основная — «страсть к прекрасному полу». Мотив «француз и любовь», шаблонный и искоженный, в зависимости от образованности читателя включал разнообразные ассоциации от высокой литературной традиции («Карта нежности», «Езда в Остров любви»), до низкой (комедийной): «нередко за свои нежности получал он толчки, от которых охал по целым суткам». Оксюморонная антитеза («слабые создания» — «мощные толчки») — вольтеровская. Читатель «Rucelle» помнил, какими могучими толчками награждала скотница Жанна многочисленных и разнообразных охотников похитить счастье Франции. Намек на Вольтера прозрачен: и русские дворовые девушки не лыком шиты. «Мусье» все же по-своему галантен, только «охает по целым суткам», мог бы и ответить (не такой уж subtilный: обучил ведь Петрушу некоторым приемам фехтования).

Итоговая антитетичная характеристика Бопре («Он был добрый малый, но ветрен и беспутен до крайности») — типично пушкинская («Евгений Онегин»). «Свой» итог подводит и Петруша: «мы тотчас поладили, и хотя по контракту обязан он был учить меня *по-французски, по-немецки и всем наукам*, но он предпочел наскоро выучиться от меня кое-как болтать по-русски, — и потом каждый из нас занимался уже своим делом». Петруша, как видим, более умелый методист (хоть обучил и — «кое-как», но зато — «болтать»), а Бопре — более способный ученик: «Мы жили душа в душу. Другого ментора я и не желал». «Ментор» — имя нарицательное, высочайший тип воспитателя, созданный Фенелоном, по отношению к Бопре — иронический оксюморон. Петруша слова «ментор», естественно, не слышал, а автору оно знакомо так же, как образованному читателю (и особенно читательницам) эпохи. В «Недоросле», например, Софья восхищается «Телемахом», а вот Стародум роман не читал (он, правда, слышал о Фенелоне много хорошего). Абзац завершается фразой в духе сентиментального романа (ироническая стилизация): «Но вскоре судьба нас разлучила».

Четвертый абзац — своеобразная кульминация экспозиции. В нем получают завершение мотивы «любовь», «бутылка», все линии, связанные с «мусье», расшифровываются многие ранее упомянутые понятия, и все это, как любила повторять А. Ахматова, «с умопомрачительным лаконизмом». «Прекрасный пол» в микромире Бопре — это кто? «Прачка Палашка, толстая и рябая девка, и кривая коровница Акулька как-то согласились в одно время кинуться матушке в ноги, винясь в преступной слабости и с плачем жалуясь на мусье, обольстившего их неопытность». «Мусье» вроде бы только «охал по целым суткам», но, оказывается, все же преуспел, и сразу у двух. Ироническая стилизация («винясь в преступной слабости», «обольстившего их неопытность») — штампы сентиментального романа. Какими словами «красавицы» изъясняли свое негодование, читатель может вообразить сам.

«Батюшка потребовал каналью француза» — «каналья» — французское слово («la canaille»), усвоенное русским языком в том же значении. Заключаящая абзац фраза, подогревающая читательское любопытство, из словаря Петруши: «У него расправа была коротка».

Финал четвертого абзаца — завершение эпизода с «мусье», момент высшего вдохновения Петруши: он клеит бумажного змея. Атмосфера способствует творчеству: Бопре спит на диване «сном невинности» (ироническая стилизация). К своему занятию Петруша относится со всей серьезностью: «Я был занят делом», как выясняется, «разумным» использованием географической карты: «Она висела на стене безо всякого употребления и давно соблазняла меня шириною и добротою бумаги». Аллюзия на «Недоросль» прозрачна. Простакова демонстрирует Стародуму успехи Митрофана в науках именно на примере «географии». После полного провала следует бессмертный вопрос — «А извозчики на что?». Занятия географией Петруши представлены в том же ключе: «Батюшка вошел в то самое время, как я прилаживал мочальный хвост к Мысу Доброй Надежды». Петруша вряд ли слышал о мысе (карта ведь висела безо всякого толку), но инстинктивно угадывал его предназначение: чистейшее полукружие очертания юга Африки как бы самим богом было предназначено стать головой змея. А у автора Мыс Доброй Надежды, можно предположить, вызывал иные ассоциации: романтика морей, кругосветных путешествий, Магеллан, мало ли что еще? «Мыс Доброй Надежды» (все с большой буквы) звучит красиво (возможно — и с providенциальной символикой — harpu end(a) романа). Хвост, правда «мочальный», но в данном случае с задачей вполне гармонирует. «Увидев мои упражнения в географии, батюшка дернул меня за ухо, потом подбежал к Бопре, разбудил его очень неосторожно (ироническая стилизация, курсив мой. — Л. В.). Бопре в смятении хотел было привстать и не смог: несчастный француз был мертво пьян». Вот, оказывается, что такое — «сон невинности». «Тем и кончилось мое воспитание», — голоса Петруши и автора слились.

Пушкин, как известно, экспозиции произведения придавал особую значимость (об этом писал еще А. Лежнев¹⁹). Именно ирония сделала начало «Капитанской дочки» неотразимо привлекательным. Ирония будет звучать на протяжении всего романа. В последующих главах вступит в строй еще один прием, эффект обманутого ожидания, и не столько читательского (как в «Евгении Онегине»), сколько обманутого ожидания героя. Петруша проходит свои «университеты», постигает мир, «другими» оказываются полковая дружба, крепость, оружие, подвиг, смерть. Характерный пример — первые впечатления от Белогорской крепости (об этом, как уже отмечалось, писал П. Дебрецени). Можно лишь добавить, что в данном случае картина более сложная: эффект обманутого ожидания наслаивается на прием остранения.

По мере возмужания Петруши ироническая тональность звучит все слабее, автор выглядывает из-за плеча юного героя все реже; как писала М. Цветаева: «Митрофан на наших глазах, превращается в Пушкина»²⁰. Однако ирония полностью не исчезает на протяжении всего текста, а в конце романа снова как бы набирает силу. В целом она выполняет важную характерологическую и композиционную функцию. Шутливая

экспозиция — первоначальная точка отсчета в структуре образа Петруши. Благодаря иронии диалектика характера как бы приобретает стереофоничность. «Каждый штрих в характеристике Петруши, — пишет Н. Н. Петрунина в книге «Проза Пушкина», — вызывает множество бытовых, исторических, литературных ассоциаций, сообщая скучным строкам его биографии особую объемность»²¹. Как раз «объемность» во многом — заслуга той особой оптики, которую создает игра субъективными пластинами. Но Н. Петрунина не стремится заметить иронию. Литературные ассоциации очевидны, с историческими — сложнее, они подчас не лежат на поверхности. Раскрыть их (и с блеском!) удалось А. Осповату. Описывая релятивность исторических аллюзий в «Капитанской дочке», он фактически затронул и глубинные пласты иронии. Хотя ученый о них прямо не говорит, на самом деле речь идет о скрытых механизмах иронии в романе, недоступных современному исследователю без специального исторического комментария²².

Еще более существенна в романе композиционная функция иронии. Дело не в эстетической роли контраста (потрясения на фоне мирной жизни), а в более глубоком ракурсе: ирония в чем-то структурирует роман. В этой связи особую значимость приобретает концовка, краткое послесловие *Издателя*, придающее роману завершенность. Концовке уделялось на удивление мало внимания, исследователи не стремились ее детально описывать, из нее лишь черпали нужные факты и сведения. Между тем слово *Издателя* следует изучать в целостности, как важную часть общей структуры. Автор здесь впервые в романе выступает открыто, в концовке появляется *новое* время и *новый* герой.

Послесловие можно разделить на две части: в первой досказывается история Гриневых, во второй разъясняется факт появления в портфеле редакции некоей загадочной рукописи. О Гриневых сообщается: «Потомство их благоденствует в Симбирской губернии. В тридцати верстах от *** находится село, принадлежащее десятерым помещикам». Ирония в «официозном» глаголе и в «красноречивом» числительном: «*благоденствуют*» в селе, «*принадлежащем десятерым помещикам*». В подтексте — извечная горечь Пушкина по поводу неуклонного обнищания и исчезновения родовитого дворянства. Ироническая переключка с первым абзацем романа («нас было девять человек детей») создает своеобразную рамку. Она в каком-то смысле структурирует роман и маркирует одну из главных идей произведения: снова течет мирная жизнь, к которой собственно и стремились герои в пору потрясений, движутся ничем не примечательные люди, но если начнутся испытания, снова какой-нибудь Петруша выкажет свою *аутентичность*. А пока картина жизни выстроена так, чтобы реалии подтверждали достоверность рассказанной истории (как у Свифта, когда Гуливер демонстрирует португальскому капитану крохотных лилипутских овец): «в одном из барских флигелей показывают собственноручное письмо Екатерины II за стеклом и в рамке. Оно писано к отцу Петра Андреевича и содержит оправдание его сына и похвалы уму и сердцу дочери капитана Миронова».

Вторая часть послесловия решительно вводит роман в современность, в пушкинское время, точнее — в 1836 год. Мистификация Пушкина органически связана с творческой атмосферой этого времени. Хотя в биографическом отношении этот год — один из самых тяжелых для поэта, творчески он весьма плодотворен. Более того, как это ни парадоксально, этот год полон игры: розыгрышей, мистификаций, подделок. Игра идет широким фронтом, с названиями («Из Пиндемонти», первый вариант был — «Из Мюссе»), с именами (Дурова, Вольтер), с жанрами (письма, дневники, мемуары); в данном случае — с жанром романа. Такое впечатление, что тяжелым ударам судьбы поэт решил противопоставить спасительное легкое пространство игры.

Пушкин, как известно, был всерьез озабочен сохранением тайны авторства. Близкие друзья секрет знали, но вовлекать в этот круг широкую аудиторию он решительно не желал. 27/VII 1836 г. поэт писал цензору П. А. Корсакову: «Вы один у нас умели сочетать щекотливую должность цензора с чувством литератора <...> прошу Вас сохранить тайну моего имени». Через месяц в письме к нему же: «О настоящем имени автора я бы просил Вас не упоминать, а объявить, что рукопись доставлена через П. А. Плетнева, которого я уже предупредил» (пушкинское стремление к «тайне» имело много причин; как нам представляется, одна из них — воздействие заманчивой «игры с авторством» Вальтера Скотта).

Самое значительное в концовке — появление в романе нового героя, *Издателя*. Он вроде бы — alter ego Пушкина (как и поэт, он имеет свой журнал «Современник», обеспокоен горестной судьбой древних дворянских родов), но вместе с тем это — вымышленное лицо, романский герой, больше всего озабоченный доказательством полной правдивости изложенной истории, вплоть до разъяснения загадки поступления в журнал рукописи. В сложном клубке все перемешалось: автор — это и «Издатель» и не «Он». «Издатель» — вымышленное лицо, но он формирует портфель «Современника». Лукавое «мороченье» читателя завершается последней фразой, своеобразным ироническим пуантом. Его создали в дружном «соавторстве» вымышленный герой (*Издатель*) и автор романа *Пушкин* (примечательно выставленная в финале текста дата — «19 окт. 1836.»). В концовке подтверждается намерение «Современника» издать рукопись, полученную от внука некоего Петра Андреевича Гринева, участника пугачевских событий, и маркируется этическая лояльность редакции по отношению к гриневской родне.

Известно, что на юге приятели часто заставляли Пушкина, «помирающего со смеху над строфой своего романа²³». Думается, при завершении «Капитанской дочки» автор испытывал нечто подобное и, примерив к себе обе ипостаси, не без внутреннего веселья начертал последнюю фразу: «Мы решились с разрешения родственников (семантический курсив, по Тынянову; курсив мой. — Л. В.) издать ее особо, присквав к каждой главе приличный эпитаф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена».

Примечания

- 1 **Дебрещени П.** Блудная дочь: Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1996. С. 270–271.
- 2 См.: **Степанов Л. А.** «Отличительная черта в наших нравах...». К поэтике комического в «Капитанской дочке» // Болдинские чтения. Горький, 1986. С. 106–128.
- 3 **Пивоев В. М.** Ирония как феномен культуры. Петрозаводск, 2000. С. 5 (там и литература).
- 4 См.: **Маркович В.** Юмор и сатира в «Евгении Онегине» // Вопросы литературы. 1969. № 1. С. 67–88; **Соколянский М. Г.** Ирония в романе «Евгений Онегин» // И несть ему конца. Статьи о Пушкине. Одесса, 1999. С. 96–117; **Volpert L.** L'ironie romantique dans «Eugène Onéguine» et «Le Rouge et le Noir» // L'Universalité de Poushchine. Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves. Paris, 2000. T. CIV. P. 49–59; **Вольперт Л. И.** Ироническая тональность в «Евгении Онегине» // «Душа в заветной лире». Материалы конференции «Шаяпинские собрания», посвященной 200-летию со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина. М., 2000. С. 31–37; **Вольперт Л. И.** Разве я когда-либо влезал к вам в окно (ирония в романах «Евгений Онегин» и «Красное и черное») // Л. И. Вольперт. Русско-французские литературные связи конца XVIII – первой половины XIX в. Пушкин и французская литература; Лермонтов и французская литература. Электронное издание: <http://www.ruthenia.ru/volpert/intro.htm>. В дальнейшем: Вольперт. Электронное издание. Пушкин и французская литература.
- 5 См.: **Вольперт Л.** Стернианская традиция в романах «Евгений Онегин» и «Красное и черное» // Slavic almanach. University of South Africa. Pretoria. 2001. № 10. Vol. 7. P. 77–90. См. также: Вольперт. Электронное издание. Пушкин и французская литература. Раздел 2, глава 2.
- 6 **Пушкин А. С.** Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937–1959. Т. XIII. С. 34. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи; римская цифра обозначает том, арабская — страницу.
- 7 См.: **Вольперт Л. И.** Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М., 1998. С. 203–321; Вольперт. Электронное издание. Пушкин и французская литература. Раздел 2.
- 8 **Stendhal.** Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX siècle. Editions Garnier Frères. Paris, 1960. P. 506. Здесь и в дальнейшем перевод мой. В дальнейшем: Stendhal.
- 9 Первое специальное исследование «Капитанской дочки» в этом плане принадлежало чешскому слависту, талантливому теоретику, руководителю кафедры славистики Карлова университета, Мирославу Дрозде. Он был одним из ближайших друзей Юрия Михайловича и Зары Григорьевны. Оккупация Чехословакии в 1968 г. сломала его судьбу: он был изгнан с кафедры, вынужден уехать из Праги, работать не по специальности. Лотманы сильно переживали за него, часто ему писали, всячески поддерживали (как они вообще умели поддерживать друзей в несчастье). В 1981 г. Дрозда с женой смогли приехать в Тарту. Было тяжело слушать рассказы о вхождении танков в Прагу, но радостно видеть, что Мирослав остался русофилом, влюбленным в русскую культуру. В лотмановском архиве Научной библиотеки Тартуского университета хранится 90 писем Дрозды к Юрию Михайловичу. Они и с научной точки зрения, и с человеческой очень интересны. Заниматься наукой ему приходилось ночами, надо было кормить семью; Юрий Михайлович писал: «... он проявил незаурядное мужество ученого (...> неутомимо работал над все новыми и новыми научными вопросами» (Russian Literatura. Special issue Miroslav Drozda, North-Holland – Amsterdam. XXXV—III/IV. 1994. S. 278). В 1982 г. Дрозда смог опубликовать в Wiener slawistisches Almanach статью «Повествовательная структура „Капитанской дочки“». А в 1994 г., через 3 года после его смерти, в специальном выпуске «Russian literature» была издана его книга «Нарративные маски русской художественной прозы (От Пушкина до Блока)», куда вошла эта статья. К сожалению, на Дрозду редко ссылаются (сначала не рекомендовалось, позже, возможно, по инерции). Так, Н. К. Гей, издавший в 1989 г. итоговую в этой области монографию «Проза Пушкина. Поэтика повествования»,

- и автор объемной работы «Мир и слово „Капитанской дочки“» (1996) Л. П. Квашина в обширных списках монографию Дрозды не упоминают (к слову сказать, иронии все трое не касаются). Ю. М. Лотман предпослал книге Дрозды емкое предисловие «Иллюзия достоверности — достоверность иллюзии».
- 10 **Макогоненко Г. П.** Исторический роман о народной войне // Пушкин. Капитанская дочка. Л., 1974. С. 209.
 - 11 **Гей Н. К.** «Капитанская дочка» // Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989. С. 228.
 - 12 Там же. С. 221.
 - 13 Там же. С. 232.
 - 14 **Лотман Ю. М.** Эволюция построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1967. Т. 3. С. 131–173.
 - 15 **Аграновская С. З., Росовская Л. П.** Истоки жанровой структуры «Капитанской дочки» А. С. Пушкина // Содержательность формы в художественной литературе. Проблемы жанра. Куйбышев, 1990. С. 36.
 - 16 Там же.
 - 17 **Фонвизин Д. И.** Избранное. М., 1983. С. 107.
 - 18 На эту деталь, как и на некоторые другие черты русского помещичьего быта XVIII в., обратила мое внимание Е. Погосян. Я ей очень благодарна за ценные советы.
 - 19 **Лежнев А. Э.** Проза Пушкина. М., 1937. С. 117.
 - 20 **Цветаева М.** Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 506.
 - 21 **Петрунина Н. Н.** Проза Пушкина. Л., 1987. С. 267.
 - 22 **Осват А.** Исторический материал и исторические аллюзии в «Капитанской дочке» // Тыняновский сборник. М., 1998. Вып. 10. С. 40–67.
 - 23 **Зеленецкий К. П.** Записи рассказов одесских старожилов // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 394.

Тартуский университет
Кафедра русской литературы
Кафедра семиотики

Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

ЛОТМАНОВСКИЙ СБОРНИК

3

О·Г·И
Москва 2004