

о переезде на новую квартиру, что произошло только в начале декабря. 2 декабря он сообщал П. В. Нащокину, что в две недели написал «первый том Островского» («Дубровского»), но из-за болей был вынужден оставить работу и две следующие недели «не брался за перо и не мог связать две мысли в голове». Из помет в рукописи «Дубровского» известно, что роман был начат 21 октября и писался до 11 ноября, после чего наступил перерыв до декабря месяца¹⁸.

Итак, вряд ли работа над стихотворением была начата ранее декабря.

Судя по сохранившимся черновым рукописям, она шла трудно. Тем временем резко ухудшилось здоровье Гнедича. Еще 8 декабря Плетнев обнадеживал Жуковского: Гнедич, — сообщал он, — очень поправился, «пользовавшись целое лето козьим молоком»¹⁹. Одновременно Плетнев уведомлял о выходе «Стихотворений Николая Гнедича». Выздоровление, однако, было иллюзией; к концу месяца Н. И. Греч, посетивший Гнедича в день его и своих именин (24 декабря), замечает, что улучшение мнимо; на следующий день с ним делается «ужаснейший припадок». «Он угас через несколько недель, — замечает Греч. — Я едва застал его в живых...»²⁰. Смерть Гнедича последовала 3 февраля 1833 года; 6 февраля Пушкин вместе с Вяземским, Крыловым и другими принимал участие в выносе тела и похородах.

Есть все основания думать, что именно смерть Гнедича надолго прервала работу над стихотворением, для публикации которого нужны были теперь особые условия: послание лишалось своего функционального смысла, хотя сохраняло смысл принципиальный — литературно-эстетический и общественный. Это обстоятельство и могло побудить Пушкина продолжать над ним работу еще в 1834 году. Но и не будучи опубликовано самим поэтом, оно не теряет своего значения литературной декларацией — одной из важнейших в поздней пушкинской лирике.

Впервые: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 14. Л., 1991. Для настоящего издания переработано.

¹ Отечественные записки. 1843. № 10. Отд. V. С. 82; 1844. № 2. Отд. V. С. 81; Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 255—256, 355.

- ² Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 345, 354; Русская старина. 1875. № 12. С. 661.
- ³ Каллаш Вл. Загадочное стихотворение Пушкина//Пушкин и его современники. Вып. 12. СПб., 1909. С. 48—59.
- ⁴ См. об этом подробнее: Вацуро В. Пушкин в сознании современников//А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 1. С. 34—36.
- ⁵ Бельчиков Н. Ф. Пушкин и Гнедич: История послания 1832 года//Пушкин/Ред. Н. К. Пиксанова//Сб. I. М., 1924. С. 170—213.
- ⁶ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. 15. С. 49. Далее цитаты из Пушкина по этому изданию — том, страница.
- ⁷ Соловьева О. С. Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1937 года: Краткое описание. М.; Л., 1964. С. 25 (№№ 951, 952), 91.
- ⁸ Пушкин. Т. 15. № 758.
- ⁹ Стихотворения Николая Гнедича. СПб., 1832. С. 2—3.
- ¹⁰ Пушкин. Письма последних лет: 1834—1837. Л., 1969. С. 134, 305.
- ¹¹ Стихотворения Николая Гнедича. С. 178.
- ¹² Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 2. С. 735 (прим. Т. Г. Цявловской). «Подражание Горацию» Гнедича см.: Санкт-петербургский вестник. 1812. Ч. III. № 8. С. 263. Ср.: Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 98.
- ¹³ Словарь языка Пушкина. М., 1956. Т. III. С. 343—344.
- ¹⁴ Ср. чрезвычайно существенные замечания Н. В. Фридмана в его статье «Образ поэта-пророка в лирике Пушкина»: Ученые записки МГУ. Вып. 118. М., 1946. Труды кафедры русской литературы. Кн. 2. С. 102—104. Наша трактовка стихотворения несколько отличается от предложенной Н. В. Фридманом, который искал в послании «<Гнедичу>» скорее черт сходства со всей группой пушкинских стихов о «пророке» и, отмечая отличия, не придавал им решающего значения.
- ¹⁵ Пушкин. Т. II. С. 57.
- ¹⁶ Там же. С. 88.
- ¹⁷ РГИА, ф. 777, п. 1, № 1155, л. 54 об.
- ¹⁸ См. письмо Е. А. Энгельгардта Ф. Ф. Матюшкину от 23 октября 1832 года (с упоминанием об участии Пушкина в праздновании лицейской годовщины 19 октября): Пушкин и его современники, Вып. 13. СПб., 1910. С. 52; Пушкин. Т. 15. С. 36—37; Т. 8 (2). С. 832.
- ¹⁹ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 3. С. 521.
- ²⁰ Греч Н. И. Сочинения. СПб., 1855. Т. 3. С. 363—364.

Повести покойного Ивана Петровича Белкина

1

9 декабря 1830 г., вернувшись в Москву из Болдина, где он провел три месяца, окруженный карантинными, Пушкин сообщал П. А. Плетневу: «Скажу тебе (за тайну), что я в Болдине писал, как давно уже не писал.

Вот что я привез сюда: 2 последние главы Онегина, 8-ую и 9-ую, совсем готовые в печать. Повесть писанную октавами (стихов 400), которую выдадим Анопуте. Нескольким драматических сцен, или маленьких трагедий, имянно: *Скупой Рыцарь, Моцарт и Салиери, Пир во время чумы и Д<он> Жуан*. Сверх того написал около 30 мелких стихотворений. Хорошо? Еще не все: (Весьма секретное) <под строкой: для тебя единого>. Написал я прозу 5 повестей, от которых Баратынский ржет и бьется — и которые напечатаем также Анопуте. Под моим именем нельзя будет, ибо Булгарин заругает»¹.

В этом первом письменном свидетельстве о «Повестях Белкина» важны акценты. Судьбой своих прозаических повестей Пушкин озабочен, по-видимому, более всего. Он не без гордости наблюдает за восторгом Баратынского, — судьи весьма взыскательного, — и, кажется, с нетерпением ожидает последствий своего эксперимента. Он предугадывает реакцию Булгарина, претендующего на звание первого прозаика, и стремится оградить свое детище от критических атак. Он требует от Плетнева совершенной секретности, — даже большей, нежели в отношении полемического «Домика в Коломне». Таких мер предосторожности он обычно не принимал — и не последней причиной здесь было то обстоятельство, что с «Повестями Белкина» Пушкин впервые выступал как прозаик. Говорим «впервые», потому что «Арап Петра Великого» не был закончен и напечатанные главы не давали полного представления о тех принципах повествования, которые стремился утвердить Пушкин. «Повести Белкина» должны были взять на себя эту роль. Когда лицеист П. И. Миллер в 1831 г. увидел у Пушкина уже отпечатанную книжку «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.» и осведомился об авторе, Пушкин ответил: «Кто бы он там ни был, а писать повести надо вот этак: просто, коротко и ясно».

Существует предположение, что самый замысел повестей возник несколько раньше 1830 г. Писались они необыкновенно быстро: 9 сентября 1830 г. закончен «Гробовщик», 14 сентября — «Станционный смотритель» и предисловие «От Издателя», 20 сентября — «Барышня-крестьянка», 14 октября — «Выстрел», 20 октября — «Метель». Такая интенсивность работы становится возможной лишь в том случае, если у писателя уже сложились известные формы повествования и определи-

лись хотя бы первоначальные контуры замысла. Между тем к 1831 г. русская проза обладала не слишком большим опытом; еще в 1825 г. Пушкин жаловался на «необработанность» языка прозы, на необходимость «создавать обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных», на отсутствие «метафизического языка», то есть языка философии, политики, психологии². Этот язык Пушкину теперь предстояло создавать в своем собственном творчестве и использовать его в повествовании новеллистического типа. Здесь возникали дополнительные трудности. Художественный мир новеллы очень уплотнен по сравнению с романом и требует особых композиционно-стилистических форм, очень строгих и точных. И хотя новеллистической формой русская литература овладела раньше, чем романной, — все же традиция новеллы была не настолько длительной, чтобы подсказать писателю достаточно широкий репертуар художественных моделей, из которых он мог бы выбирать и переосмысливать. И наконец, едва ли не самое важное: Пушкину предстояло создать ряд человеческих характеров, раскрывающихся в разных ситуациях, а как раз к началу 1830-х гг. он приходит к мысли о необходимости нового подхода к изображению человека.

Подобные же задачи Пушкин решал и в «Маленьких трагедиях». Два своеобразных цикла — драматический и прозаический — создаются почти одновременно и во многом сходны по художественной проблематике, — сходны и в своих глубинных основах, и даже внешне. Едва ли не самая существенная черта этого сходства — единое понимание характеров в их отношении к ситуации. Через месяц после окончания «Повестей Белкина» Пушкин начинает набрасывать статью «О народной драме и драме „Марфа Посадница“», где замечает: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»³.

Позднее он разовьет эту мысль, сравнивая драматические характеры у Мольера и Шекспира: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры»⁴. И еще: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив»⁵. Эти замечания, как бы оброненные попутно, были плодом углуб-

ленного анализа и частичной переоценки литературной традиции, которые Пушкин предпринял в своих «опытах драматических изучений» характеров и ситуаций. «Скупой рыцарь» не скуп: он властолюбив и умен; он понимает, что в «железный век» всеобщего владычества денег сундук, наполненный сокровищами, есть единственная гарантия господства и силы. Салбери — не завистник в общепринятом, тривиальном понимании: в его «зависти» к Моцарту заключена целая жизненная философия, включающая, между прочим, и преданность подлинному искусству. Дон Гуан, имя которого стало нарицательным обозначением обольстителя, погибает как идеальный герой, с любовью в душе и именем возлюбленной на устах. «Многосторонность» человеческого характера оказывается почти парадоксальной, когда «обстоятельства» вынуждают его раскрыться.

Но именно поэтому Пушкину были необходимы традиционные характеры и ситуации: ставшие каноническими типы «скупого», «завистника», «обольстителя» должны были «ожить», раскрыв читателю (и зрителю) свою подлинную природу. И Пушкин иной раз даже подчеркивает «неоригинальность» исходной ситуации, указывая, например, несуществующий источник «Скупого рыцаря»: ему важно, чтобы оригинальная разработка возникла на фоне устойчивой традиции, чтобы читатель соотносил тип «общепринятый» и «пушкинский», отмечая различия.

Этот своеобразный литературный «традиционализм», не только не исключавший новаторства, но становившийся как бы его условием, — очень характерная черта пушкинского творчества начала 1830-х гг. В «Домике в Коломне», той самой повести в октавах, которую Пушкин намеревался вместе с «Повестями Белкина» «выдать Анопуге», он утверждает в заостренно-полемической форме. Четырехстопный ямб — «надоел», потому что «им пишет всякий»; возвеличенный усилиями самого Пушкина, он стал автоматически воспроизводиться. В черновой редакции поэмы Пушкин противопоставляет ему забытый, осмеянный и, казалось бы, изгнанный александрийский стих:

До наших мод, благодаря судьбе,
Мне дела нет: беру его себе.

Пушкин действительно «берет его себе» — в послании «К вельможе», того же 1830 г.; в наброске полеми-

ческого послания-сатиры «Французских рифмачей суровый судья...». Он активизирует ценности предшествующих веков, отнюдь не идеализируя их, но, в сопоставлении с ценностями современными, находя в них некоторые преимущества. Перед ним разворачивалась панорама новой романтической литературы, в полемическом ажиотаже ниспровергавшей традицию, — «неистовая школа» во Франции, Полевой в России, — и он присматривался к новому с интересом, но критически, далеко не все в нем принимая. В 1830—1831 гг. он с особой резкостью выступает против попыток Полевого подвергнуть ревизии предшествующую культурную традицию.

Все эти особенности литературного сознания Пушкина в начале 1830-х гг. имели непосредственное отношение к проблематике и поэтике «Повестей Белкина».

2

В 1829 г. Пушкин начинал работу над «Романом в письмах» — произведением важным и своеобразным, включившим в себя темы исторические и социологические и тесно связанным с пушкинской публицистикой этого периода. Самая форма «романа в письмах», характерного для XVIII в. и почти исчезнувшего к 1820-м гг., была выражением того же литературного традиционализма, о котором уже шла речь. В пятом письме этого романа мы находим вложенное в уста героини рассуждение, несомненно выражающее мысль самого Пушкина. «Ты не можешь вообразить, как странно читать в 1829 г. роман, написанный в 775-м. Кажется, будто вдруг из своей гостиной входим мы в старинную залу, обитую штофом, садимся в атласные пуховые кресла, видим около себя странные платья, однако ж знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодевшими. Большею частью эти романы не имеют другого достоинства. Происшествие занимательно, положение хорошо запутано, но Белькур говорит косо, но Шарлотта отвечает криво. Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман. Скажи это от меня моему неблагодарному Р*. Полно ему тратить ум в разговорах с англ<ичанками>! Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в

маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает»⁶. Латинское «P*» — инициал самого Пушкина, который иногда подписывал им свои публицистические статьи, — и цитата представляет собою нечто вроде программы. Она была реализована в «Повестях Белкина».

Уже первые критики «Повестей Белкина», решительно не понявшие пушкинского замысла, упрекали их в неоригинальности. Ф. Булгарин, «заругавший»-таки вышедшую книгу, определял пушкинские новеллы как «несколько анекдотов (из коих некоторые давно известны)» и, в соответствии с нормативной поэтикой, отрицал в них наличие главного условия дарования — «вымысла». Но как раз отсутствие «вымысла», узнаваемость, привычность общей сюжетной схемы, как мы пытались показать выше, входила в литературный замысел Пушкина. Когда «Повести Белкина» стали предметом научного изучения, был собран репертуар произведений, с которыми сюжетно соприкасались отдельные новеллы, — и по сей день обнаруживаются все новые и новые аналогии. Нам необходимо остановиться на них, потому что они проясняют собственно «пушкинское» в «Повестях Белкина».

В 1819 г. в журнале «Благонамеренный» была напечатана повесть В. И. Панаева «Отеческое наказание. (Истинное происшествие)». Калист, сын богатого помещика, случайно заходит в церковь во время свадьбы и, прельщенный красотой невесты-крестьянки, занимает место жениха. Его венчают, и он, опасаясь последствий шутки, уезжает в полк, отсутствует пять лет. Вернувшись, он влюбляется в Ейлалию, племянницу соседки-помещицы. Отец заявляет ему, однако, что брак невозможен, ибо он, Калист, женат. Молодой человек в отчаянии: он был уверен, что жена его умерла. Калист наказан за преступную проказу; однако повесть оканчивается счастливо: Ейлалия и была его женой, которую отец за время отсутствия сына воспитал как барышню.

В комедии Лашоссе «Ложная антипатия» (1733) депотическая воля родителей соединяет двух молодых людей, почти незнакомых и чуждых друг другу; супруги видятся в церкви — и затем надолго расстаются. Они знакомятся заново как чужие люди и влюбляются друг в друга; герой медлит с объяснением и вынужден признаться, что женат. В последний момент супруги узна-

ют друг друга. Мы вновь замечаем сходство с «Метелью» — на этот раз в сюжете комедии. Еще более пространенной была комедия Мариво «Игра любви и случая» (1730), и П. А. Катенин сразу же вспомнил ее, прочитав «Барышню-крестьянку». По образцу, данному Мариво, строились затем повести о любви молодого дворянина к переодетой крестьянской барышне; в пушкиноведении называлась повесть г-жи Монтолье «Урок любви» как еще один сюжетный аналог.

К сентиментальной повести ведет нас и сюжет «Станционного смотрителя» — обольщение крестьянской девушки ветренником-дворянином — сюжет и проблематика «Бедной Лизы» Карамзина. Прямые сюжетные соответствия «Станционному смотрителю» находят в повести Мармонтеля «Лоретта»: дочь деревенского фермера-одногодворца Базиля красавица Лоретта влюбляется в графа де Люзи; соблазнитель притворяется больным и преодолевает сопротивление девушки. Лоретта уезжает с ним, оставляя отца; несчастный Базиль отправляется на поиски — и находит дочь живущей в роскоши и веселье. Ему удается увести ее, но граф разыскивает свою любовницу и предлагает ей брак. Развязка благополучна, но Базиль, «старый солдат» (как и Самсон Вырин), до конца дней своих не может простить зятю оскорбления семейной чести.

Сюжет «Выстрела» иногда связывали с устными рассказами И. П. Липранди, кишиневского приятеля Пушкина, известного в свое время бретера. В предисловии «От издателя» указывается, что эту новеллу рассказал Белкину «подполковник И. Л. П.» (переставленные инициалы Липранди). Однако этот сюжет есть и в литературе. В № 9 того же «Благонамеренного» за 1821 г. помещен переведенный с немецкого «истинный анекдот» о виртуозе-стрелке, вызвавшем на дуэль наглеца офицера Подобно Сильвио, он заставляет противника выстрелить в него дважды, а сам лишь показывает ему свое искусство, попав в брошенную вверх сливу («Убедительный урок»). Пятью годами позже О. Сомов печатает в том же «Благонамеренном» (1826, № 7) другой рассказ о знаменитом дуэлисте, отказавшемся от своего выстрела и подставившем голову под пулю; отложенный выстрел позволяет ему наставить на истинный путь своего противника, бывшего некогда его другом («Станный поединок»). Этот рассказ был перепечатан в 1830 г. в альманахе «Подснежник».

Итак, определяется круг произведений и сюжетов, послуживших основой или отправной точкой для «Повестей Белкина». Они принадлежат комедии, нравоучительной и сентиментальной повести, наконец, особому жанровому образованию, существовавшему с XVIII в. и сохранявшемуся в русских журналах еще в начале 1820-х гг. — «справедливой» или «полусправедливой» повести. В 1820-е гг. так обозначался анекдот, достоверность которого специально оговаривалась, — именно потому, что по интриге и происшествиям он был совершенно недостоверен, даже невероятен. Все это были литературные образцы, уже давно сошедшие со сцены и для читателя 1830-х гг. безнадежно устаревшие. Встречающееся иногда в литературе мнение, что Пушкин своими повестями стремился вскрыть надуманность их сюжетных ситуаций и наивность их характеров, — уже по одному этому следует отвергнуть. Не было никакой надобности в 1830 г. полемизировать с литературой, уже не существовавшей для образованного читателя и знакомой лишь провинциальному помещику, почитывающему от скуки журналы и книги прошедшего столетия. Полемическое задание у Пушкина было, — но оно, как мы видели, заключалось в ином: в намерении воскресить эту «низовую» литературу, отбросив в ней все устаревшее и активизировав ее художественные возможности.

Мы вправе предположить, что для этой цели был вызван из небытия Иван Петрович Белкин.

3

Вопрос о том, какую роль играет в «Повестях Белкина» сам Белкин, до сего времени остается спорным. Некоторые исследователи склонны были видеть в нем реального «повествователя» и стремились в самом тексте повестей выделить черты его стиля и сознания; другие смотрели на него как на фигуру чисто условную, призванную лишь мотивировать циклическое построение сборника. Дело осложнялось тем, что, согласно замыслу Пушкина, Белкин не «придумал» свои повести, а лишь услышал и записал, исключив, таким образом, всякое свое вмешательство. «Выстрел» рассказал ему «подполковник И. Л. П.», «Станционного смотрителя» — «титularный советник А. Г. Н.», «Гробовщика» —

«приказчик Б. В.», «Метель» и «Барышню-крестьянку» — «девица К. И. Т.». Итак, для каждой повести определялся и второй «рассказчик», который должен был наложить на повествование свою печать, — и в самом деле иногда его интонация явно ощутима, как, например, во второй части «Выстрела». Впрочем, речевую манеру этих рассказчиков, как мы убедимся далее, Пушкин также не собирался имитировать: они нужны скорее для того, чтобы окончательно свести на нет авторскую роль Белкина. Робкий и «девически стыдливый» молодой человек, страдавший к тому же недостатком воображения, не мог почерпнуть все эти истории из собственного жизненного опыта или из своей творческой фантазии, — и профессиональный военный рассказывает ему армейский анекдот, «девица» — романтические приключения влюбленных, приказчик — историю из быта петербургских ремесленников. «...Он еще сызмала к историям охотник», — гласит относящийся к Белкину иронический эпитафия из «Недоросля», определяя круг читательских ассоциаций, в котором возникает фигура «автора повестей». Но Пушкин не останавливается на этом прозрачном намеке — он считает нужным дать Белкину биографию. Некий «почтенный муж», ненарадовский помещик, приятель покойник, сообщает, что Иван Петрович «получил первоначальное образование от деревенского дьячка», которому и был, «кажется, обязан охотою к чтению и занятиям по части русской словесности», что он отличался скромностью и честностью, хотя и пагубным нерадением в делах, касающихся хозяйства, что вышеупомянутые повести были, кажется, первым опытом его в словесности, прочие же рукописи были частью употреблены «на разные домашние потребности».

В «Истории села Горюхина», написанной уже от имени самого Белкина, литературное воспитание автора «Повестей» развернуто в еще более выразительной картине. «Письмовник» Курганова был его литературным евангелием; юнкером он углубляется в критические статьи «Благонамеренного» и мечтает о знакомстве с сочинителем «Б.» — г. е. Ф. Булгариним. Он переписывает в свои тетрадки «Опасного соседа», «Критику на Московский бульвар», «на «Пресненские пруды» и трудится над эпической поэмой, из которой получается лишь надпись к портрету. Все это пародийно очерчивает нам облик низового, «мелкотравчатого» литератора-

любителя, — почти все его литературные образцы были к 1830 г. достоянием провинциальных грамотеев.

Такой-то грамотей, простодушный, незлобивый, без образования, но с детским благоговением перед сочинителями и сочинительством, должен был с буквальной точностью переписывать в свои тетрадки старинные и наивные истории, уже два с лишком десятилетия кочующие по журнальным страницам и перешедшие в устный анекдот. Эта фигура возникла в сознании Пушкина еще в 1829 г., когда он писал «Роман в письмах», рассуждая о пользе чтения старинных романов. В те же дни Пушкин начинает набрасывать биографию будущего Белкина. Он создавал литературную маску ординарного рассказчика ординарных повестей, прибегая к распространеннейшему приему литературной мистификации, чтобы тут же эту мистификацию разрушить и на ее основе создать иную, уже более высокого порядка, непосредственно подводящую искушенного читателя к глубинам авторского замысла.

«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 страстью и что родители его любезной, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать, а его принимали хуже, нежели отставного заседателя».

Это — отрывок экспозиции «Метели», рассказанной «девицею К. И. Т.» Ивану Петровичу Белкину. Он весь пронизан тонкой иронией, очень сложной по своим функциям и оттенкам. Ни Белкин, ни его собеседница не могут быть носителями этой иронии: они не могут ясно осознавать, что типовой сентиментальный роман, где девица должна быть влюблена, и непременно в бедного офицера, уже создал в самой жизни свои стереотипы поведения и даже стереотипы чувств. Пушкин понимает не только это, но и вещи куда более тонкие: что самые эти стереотипы могут быть предметом иронии лишь до определенной степени, ибо они суть лишь исторически и социально обусловленные формы, в которых протекает подлинная человеческая жизнь. Потому-то столь гибкими и изменчивыми оказываются самые интонации рассказа, где ирония сменяется сдержанным лиризмом и напряженным драматизмом концовки. В полном соответствии с традиционным сюжетом в конце рассказа

падают препятствия к соединению влюбленных, которые оказываются мужем и женой; однако вряд ли найдется счастливый конец, который в такой мере был бы окрашен тревожными интонациями:

«— Боже мой, боже мой! — сказала Марья Гавриловна, схватив его руку, — так это были вы! И вы не узнаете меня?»

Бурмин побледнел... и бросился к ее ногам...».

Эта внезапная бледность героя, жест смятения и раскаяния, прерывистая, оборванная авторская ремарка, — что это, как не знак возникающей спонтанно новой, неожиданной психологической коллизии? Автор психологических элегий и «опытов драматических изучений», Пушкин уже давно пришел к выводу, что самая счастливая любовь таит в себе возможности диссонансов и взаимных непониманий. За месяц до «Метели» он оканчивает восьмую главу «Онегина», где вкладывает в уста Татьяны резкие и несправедливые слова:

Тогда — не правда ли? в пустыне,
Вдали от суетной Молвы,
Я вам не нравилась... Что ж ныне
Меня преследуете вы?
Зачем у вас я на примете?
Не потому ль, что в высшем свете
Теперь являться я должна, —
и т. д.

Здесь говорит «истина страсти, правдоподобие чувств» любящей женщины, Татьяна не может простить Онегину своей безответной любви и на мгновение поддается соблазну мести.

Что скрывается за краткими репликами и скупыми жестами концовки «Метели»? Пережитая драма женщины, обреченной на одиночество, виновник ее несчастья, случаем вернувшийся и случаем влюбившийся, добившийся ответного чувства — и в решительный момент ожидаемого узнавания не узнавший в возлюбленной жертву своей «преступной проказы»... В противоположность всем канонам повесть оканчивается не мотивом любовного соединения, а мотивом вины; концовка сводит в один фокус все драматические сюжетные линии, развернутые в повести.

Эта концовка занимает двадцать шесть слов, и доминирует в ней жест и интонация. Стиль такой насыщенности и лаконизма не мог принадлежать ни Белкину, ни «девице К. И. Т.».

В этом, надо полагать, и заключалась мистификация «второго порядка», — она создавалась контрастом между полупародийным обликом «автора» и подлинным, лишенным всякой стилизации, повествовательным стилем Пушкина, который лукаво возлагал на Белкина и его приятелей ответственность за выбор сюжетов.

Этот контраст создавал в читательском восприятии постоянный эффект обманутого ожидания. Совершенно такой же контраст возникал между традиционной, привычной разработкой знакомых сюжетов и той, которую постоянно предлагал Пушкин.

Этот-то замысел и почувствовал тонкий и изощренный ценитель Баратынский, который «ржал и бился» от эстетического наслаждения.

4

Исследователи «Повестей Белкина» неоднократно говорили об ироническом начале в пушкинских новеллах, и это, конечно, правильно. Мы ощущаем иронию уже в цитированной выше экспозиции «Метели», где Марья Гавриловна аттестуется как «стройная, бледная и семнадцатилетняя девица». Пародийным началом проникнут «Гробовщик» — от каламбурной реплики «живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет» и до сцены появления у Адриана Прохорова в высшей степени «живой» «честной компании» мертвецов, откликнувшихся на его приглашение совершенно так же, как Командор на приглашение Дон-Гуана. Последняя аналогия — совершенно реальная — иногда толковалась как автопародия, — но в этом случае трудно объяснить удовлетворительно ее смысл и цель.

Функции иронии в «Повестях Белкина» проясняются, однако, если мы рассмотрим ее в ряду иных художественных средств. Тогда она явится перед нами как особого рода форма переосмысления традиционных ситуаций — того переосмысления, которое было для Пушкина одним из основных литературных заданий цикла. Мы видели, например, что концовка «Метели» подчеркнута и намеренно «серьезна», — и это, в том месте, где мы вправе были ожидать как раз иронического обыгрывания «штампа». Если угодно, мы имеем здесь дело с «антииронией» — еще более сильным и парадоксальным средством авторского осмысления ситуации. В концов-

ке «Барышни-крестьянки» «комическое» и «серьезное» нераздельно сплелись в крошечной сцене, где парадокс доведен до головокружительного эффекта. Вся традиционная ситуация взорвана, все социальные барьеры рухнули: молодой помещик пишет своей возлюбленной-крестьянке письмо «самым четким почерком и самым бешеным слогом», объявляя «о грозящей им гибели» и предлагая немедленно свою руку, — и едет к предполагаемой невесте — дочери помещика-соседа для решительного объяснения. Традиционное условие счастливого разрешения ситуации — чтобы крестьянка оказалась дворянкой; в пушкинской ситуации как раз это условие безразлично, но когда Алексей видит на месте Лизы свою возлюбленную Акулину, его охватывает радостное смятение. «Лиза вздрогнула, подняла голову и хотела убежать. Он бросился ее удерживать. «Акулина, Акулина!..» Лиза старалась от него освободиться... «*Mais laissez-moi donc, monsieur; mais êtes-vous fou*», — повторяла она, отворачиваясь. «Акулина! друг мой, Акулина!» — повторял он, целуя ее руки». Травестированная ситуация (барышня, переодетая в крестьянку) травестируется вторично: Алексей ведет себя с Акулиной как с «барышней», а она отвечает ему французской фразой. Все это почти пародийно, — и вместе с тем серьезно, потому что здесь говорит социально привычный язык подлинных чувств.

Этот метод парадоксов-переосмыслений сказывается не только на уровне стиля — он явственно ощутим и в этической и социальной проблематике пушкинских повестей. Явственные примеры тому «Выстрел» и «Станционный смотритель».

5

В литературную раму «Выстрела» вместились многообразные жизненные впечатления самого Пушкина — вплоть до автобиографических реалий.

В «подполковнике И. Л. П.» узнают Ивана Петровича Липранди, знакомого Пушкина по югу, близкого в ту пору к тайным обществам, политика, историка и бретера. Его инициалы (переставленные) отданы рассказчику; черты его психологического облика — Сильвио. Эпизод с черешнями, которые хладнокровный дуэлянт поедает под дулом пистолета, — по рассказам, воспро-

изводит поведение самого Пушкина во время одного из поединков.

Впрочем, отделить друг от друга ассоциации жизненные и литературные трудно; как мы уже замечали, анекдоты о великих стрелках были широко распространены. В эпиграфе к «Выстрелу» Пушкин отсылал читателя к «Вечеру на бивуаке» Марлинского, где содержится мотив «отсроченного выстрела».

Пушкинский сюжет даже вернулся из литературы в быт: в 1840-е гг. А. И. Якубович рассказывал о своей знаменитой дуэли с Грибоедовым буквально по сюжетной схеме пушкинской повести. Может быть, он делал это бессознательно: самая схема воспринималась как типовая.

Пушкин предполагал вначале закончить рассказ там, где оканчивается его нынешняя первая часть. Затем он присоединил к нему вторую часть — второй рассказ, композиционно почти повторяющий первый. Обе части построены по технике «таинственной новеллы». Тайной обלечено происхождение Сильвио, его прошлая жизнь; загадочным предстает и поведение главного героя — виртуоза-бретера, не ответившего выстрелом на оскорбление и запятого в глазах товарищей. Эта тайна разъясняется в рассказе Сильвио, но вместе с тем сразу же создается другая, более высокого порядка, так как обрывается основная сюжетная линия. Мы знаем, что Сильвио уехал вершить свою месть, — но сделал ли он это, и как, — мы не знаем.

Вторая часть, подобно первой, начинается с экспозиции и введения новых действующих лиц — графа и его жены. Внимание читателя задерживается — но он ждет разрешения тайны, и это ожидание увеличивает напряжение и «занимательность» рассказа. Предощущение связи между графом и Сильвио — двумя людьми, столь удаленными друг от друга и пространственно и социально, придает деталям второго рассказа некий смутно угадываемый дополнительный смысл: как говорят иногда, рассказ становится «суггестивным». Окончательное разрешение тайны происходит во вставном рассказе графа. Композиция крошечной новеллы оказывается чрезвычайно сложной: два автономных эпизода, разделенных сюжетной лакуной; внутри каждого из них — дополнительный рассказ (Сильвио и графа), содержащий предысторию, причем вторая из них служит продолжением первой. Такое построение позволяет расши-

рить временные и пространственные границы действия и создать неослабевающее сюжетное напряжение. Близкие формы композиционной организации («вершинную композицию») практиковала «байроническая поэма».

Пушкин высоко ценил искусство композиции. Математически рассчитанный план «Ада» Данте он считал «плодом высокого гения»⁷. Виртуозное построение «Выстрела» было, однако, не только способом организации фабульного материала, оно с разных сторон раскрывало облик героя, раскрывало и прямо (в его «исповеди»), и опосредованно: через юношески бескомпромиссное и несколько наивное восприятие будущего, «подполковника И. Л. П.» и через отмеченное сословно-аристократическими представлениями, воспитанием и гуманностью восприятие графа Б^{xxx}. «Выстрел», где число героев сведено к минимуму, кажется очень «населенным», потому что в нем говорят разные голоса и разные социальные миры. На этом фоне резко и контрастно вычерчивается сумрачная фигура Сильвио.

Страстная и эгоцентрическая, даже с чертами маниакальности, натура Сильвио несет в себе черты социального характера. 1810-е гг. — время дуэлей и бретеров. Здесь были свои герои и свои легенды — Лунин, Липранди, Ф. Ф. Уваров, А. И. Якубович... Дуэль была не только актом личной храбрости — она постоянно воспринималась как акт социального поведения, где принципы сословной чести утверждались в противовес официальным запретам и официальной иерархии. В поединке восстанавливалось равенство двух дворян перед законом несправедливого государства. Безродный и бедный армейский офицер Сильвио, стоя у барьера, уравнен в правах с «молодым человеком знатной и богатой фамилии», более того, он может взять над ним верх.

Но здесь-то и начинается основной конфликт повести. Сильвио ищет полной победы; он откладывает свою месть и шесть лет ждет своего часа. Он превращается в маньяка, в раба «неподвижной идеи» (так переводил Пушкин французское выражение «*idée fixe*»), он подчиняет ей всю свою жизнь. В этом отношении он разительно напоминает другого пушкинского героя — Сальери, семнадцать лет вынашивающего мысль об убийстве или самоубийстве и ожидающего минуты своей гибели или своего торжества. Здесь общий психологический рисунок — и едва ли случайны и близость итальянских фа-

милий героев, и даже то обстоятельство, что «Моцарт и Сальери», задуманный несколькими годами ранее, окончен всего через 12 дней после «Выстрела» — 26 октября 1830 г. Близость двух исповедей — Сальери и Сильвио — довершает сходство. «Отроду не встречал счастливого, — признавался Сильвио. — Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета...». И далее: «Я его возненавидел». Это зависть, такая же, как у Сальери, — не к положению, не к богатству, но к тому, что несправедливо и своенравно распределяет природу, — к уму, одаренности и успеху.

Подобно Сальери Сильвио должен довести идею до логического конца — физического уничтожения своего врага. Но здесь наступает новый поворот сюжета. Исследователи «Выстрела» пронизательно заметили, что за шесть лет ожидания Сильвио успел измениться. Уже его исповедь произносится устами человека, который судит себя самого суровее и беспощаднее, нежели своего оскорбителя. Он понимает совершенно ясно, что, убив противника физически, он убьет себя нравственно, — и на этот раз навсегда, — а ему нужна не жизнь графа, а моральное торжество над ним. И он избирает единственно возможную форму мщения — он заставляет врага унизиться, пренебречь законом чести, — и во имя спасения собственной жизни и благополучия семьи воспользоваться выстрелом, ему не принадлежащим. Роли поменялись: жертва готова стать убийцей, убийца преднамеренно приносит себя в жертву. Графа поражает выстрел, которого Сильвио не сделал.

Месть Сильвио иногда считали актом гуманности. Это верно — но только наполовину. Сильвио подарил жизнь противнику, но осуществил свою месть — и месть страшную. То, что собственная его жизнь оборвалась в войне за освобождение греков, конечно, бросает на его фигуру дополнительный героический свет, — но ведь жизнь его ему более и не нужна. Он осуществил свою маниакальную идею мести и в ней себя исчерпал.

Так вскрывается глубинный смысл «парадоксов» в «Повестях Белкина» — внутренний сюжет постоянно просматривается за внешней фабулой и в акцентных местах выходит на поверхность, иногда в резком противоречии с тривиальным сознанием. Если в «Выстреле» социальный смысл этого внутреннего сюжета не является все

же доминантой, то иначе обстоит дело в другой повести цикла, получившей едва ли не наибольшую известность, — в «Станционном смотрителе».

Уже самый выбор сюжета — о молодом повесе-гусаре, обольстившем девушку из «простого звания», предопределял конфликт и систему ценностей новеллы. Центр тяжести лежал в области личных и социальных взаимоотношений соблазнителя и обольщенной; и в литературе, и в быту они рисовались так, как представлял это себе Самсон Вырин: «Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да в бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою». Эти мотивы составляли устойчивый комплекс, центральный для новеллы, — и уже в пределах его шло психологическое углубление конфликта, как это было в «Бедной Лизе», где Карамзин впервые в русской литературе сделал шаг в сторону от прямолинейной трактовки характеров и ситуации. Тем не менее и «Бедная Лиза» оставалась историей «виновника» и «жертвы».

Первое, что делает Пушкин, — меняет иерархию героев и ситуаций. На авансцене рассказа Самсон Вырин и его история; то же, что составляло центральную коллизию близких по типу повестей, составляет второй глубинный план «Станционного смотрителя». История Минского и Дуни дана отраженно, дискретно, в нескольких эпизодах и занимает явно подчиненное положение.

Самсону Вырину безраздельно отдано авторское и читательское сочувствие. Его крошечный идиллический мир, с бальзаминами на окнах и пестрыми занавесками, мир, где царит устойчивая патриархальная этика, в силу которой блудный сын должен непременно вернуться в отчий дом, — оказывается потрясенным и рухнувшим. В своем стремлении спасти его он готов на все — на унижение, разорение, даже на то, чтобы взять обратно обесчещенную дочь. Этот мир — его жизнь, и равнодушное «спился» пивоваровой жены обозначает конец человеческой трагедии.

В гибели Вырина виноват другой мир — огромный и холодный, начинающийся за околицей села Н., — мир трехэтажных домов и щегольских дрожек, мир обольстителей и обольщенных, где от оскорбленных отцов откупаются пяти- и десятирублевыми ассигнациями, которые крадут потом хорошо одетые молодые люди, ез-

дящие на извозчиках. Этот конфликт и этого героя Пушкин как бы заново открывает для русской литературы, — и его подхватит затем «натуральная школа». Однако Пушкин сумеет дальше нее заглянуть в социальную жизнь.

Парадокс «Станционного зрителя» заключался в том, что обольщенная и обольститель оказались счастливы друг с другом. Похищение обернулось не трагедией, а идиллией. Мир, погубивший Самсона Вырина, принес счастье его дочери.

К близкой ситуации обращался, как мы помним, Мармонтель и привел повествование к благополучному концу. В «Станционном зрителе» благополучного конца быть не может. Великолепная сцена разговора Минского с Выриным — сцена, прямо превосходящая Достоевского, — очень наглядно показывает трагическую непреодолимость конфликта. «Что сделано, того не воротишь, — сказал молодой человек в крайнем замешательстве; — виноват перед тобою и рад просить у тебя прощения; но не думай, чтоб я Дуню мог покинуть: она будет счастлива, даю тебе честное слово. Зачем тебе ее? Она меня любит; она отвыкла от прежнего своего состояния. Ни ты, ни она — вы не забудете того, что случилось». Социальная бездна разделяет теперь не только Минского и Вырина, но и Дуню и Вырина; дочь уже не может вернуться к отцу и жить по его законам, — да и отец, как бы он ни принуждал себя, не сможет простить ей позора. Вырин прав, конечно, а Минский виноват, да только для Дуни восстановление справедливости означает несчастье до конца жизни, — а Вырин не может ни понять этого, ни в это поверить. И теперь Минский вынужден защищать не только себя, но и Дуню, и порядочный и даже благородный человек в растерянности и замешательстве прибегает к убийственно оскорбительным и жестоким автоматическим жестам социального поведения: он пытается откупиться деньгами, а потом выбрасывает на лестницу оскорбленного им старика. Минский думает, что тем самым он разрубил гордиев узел все более запутывающегося конфликта, но в философии пушкинских сюжетов причинно-следственным связям принадлежит совершенно особая роль, и нет, вероятно, ни одного действия, которое бы не вызвало к жизни сложную и не всегда предугадываемую цепь последствий. «Вы не забудете того, что случилось», — пророчески говорит Минский, — и мог бы об-

ратить эту формулу к себе самому, рассчитав, что Дуня отныне будет постоянно чувствовать свою виновность в унижениях и смерти отца. Заключительная сцена «Станционного зрителя» символична: «прекрасная барыня», оставя карету в шесть лошадей и «трех маленьких барчат» вместе с кормилицей, приходит пешком на могилу спившегося зрителя. «Она легла здесь и лежала долго», а «потом призвала попа, дала ему денег и поехала»... Как и другие пушкинские концовки, эта сцена — сложный и очень емкий «литературный жест», как бы сводящий в единый фокус контрасты и конфликты повести: богатство и нищета, счастливая семья и одинокая смерть, затерянная могила и проезжающая мимо нее «барыня», мучимая чувством вины, — все это неразрывные звенья единой цепи жестких и жестоких социальных закономерностей, управляющих современным Пушкину обществом.

В «Станционном зрителе» «анекдот», «парадокс» перерастал почти в социальное и историческое исследование. Тем же методом Пушкин будет пользоваться в «Пиковой даме» и «Медном всаднике». Но это стало видно лишь тогда, когда «болдинские побасенки» вписались в общий контекст пушкинского творчества. И в литературной судьбе «Повестей Белкина», не понятых и не оцененных при жизни автора, есть своя закономерность, также принявшая форму исторического парадокса.

У них не было последователей и почти не было ценителей, — но вплоть до нашего времени — в течение ста пятидесяти лет — они оказывают мощное воздействие на литературное сознание читающих и пишущих поколений.

Впервые: Пушкин А. С. Повести Белкина: 1830/1831. М., «Книга». 1981. [Миниатюрная серия.]

Литература о «Повестях Белкина» обширна. Обзор основных работ, вышедших до конца 1970-х годов, см. в наших примечаниях в указ. кн.: Пушкин А. С. Повести Белкина: 1830/1831. С. 325—373; ср. также: Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига. 1973. С. 38—85. Из работ, вышедших позднее, указываем лишь наиболее значительные, преимущественно монографические: Петрунина Н. Н. Проза Пушкина. Л., 1987; Гей Н. К. Проза Пушкина. М., 1989. Специально «Повестям Белкина» посвящены книги: Хализев В. Е., Шешунова С. В. Цикл Пушкина «Повести Белкина»; [Учебное пособие для вузов]. М., 1989; Шварцбанд С. М. История «Повестей Белкина». Иерусалим, 1993; Schmid Wolf. *Puškins Prosa in poetischen Lektüre: Die Erzählungen Belkins*. München, 1991. См.

также статью: Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст//Пушкин. Исследов. и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 67—87.

¹ Пушкин. Т. 14. С. 133.

² Там же. Т. 11. С. 34.

³ Там же. Т. 11. С. 178.

⁴ Там же. Т. 12. С. 160.

⁵ Там же. Т. 12. С. 157.

⁶ Там же. Т. 8. С. 50.

⁷ Там же. Т. 11. С. 42.

Кто был пушкинский «друг стихотворец»!

1

В № 13 московского журнала «Вестник Европы» за 1814 год было напечатано послание «К другу стихотворцу», подписанное «Александр Н. к. ш. п.».

Послание было первым выступлением в печати Александра Пушкина, и по сей день остается одним из самых ранних известных нам его стихотворений. Оно было получено в редакции, видимо, в начале апреля 1814 года; 18 апреля издатель журнала В. В. Измайлов напечатал следующее объявление: «Просим сочинителя присланной в «Вестник Европы» пьесы под названием «К другу стихотворцу», как и всех других сочинителей, объявить нам свое имя, ибо мы поставили себе законом: не печатать тех сочинений, которых авторы не сообщили нам своего имени и адреса. Но смеем уверить, что мы не употребим во зло право издателя и не откроем тайны имени, когда автору угодно скрыть его от публики»¹. Итак, «пьеса» была написана не позднее марта; почерк дошедшего до нас автографа также позволяет отнести стихотворение к январю — марту 1814 года.

Четырнадцатилетний поэт обращался к некоему «другу», названному им условным литературным именем «Арист». Друг избрал для себя литературное поприще, и автор послания живописует опасности, подстерегающие его на этом пути. Пусть Арист страшится пополнить собою ряды «бессмысленных певцов», обреченных на забвение. Юный Пушкин называет этих «певцов», чьи творения «гниют» нераспроданные в книжной лавке Глазунова: «Рифматов», «Графов», «Бибрус» (Ширинский-Шихматов, Хвостов, Бобров), — члены или, как

С. С. Бобров, предшественники «Беседы любителей русского слова», «архаисты», с которыми ведут борьбу его, Пушкина, литературные учителя — Жуковский, Вяземский, Дашков, дядюшка Василий Львович. Если «Арист» бесталанен, он может войти в когорту «отверженных Фебом»; но если талантлив, его ждут труды, горести и бедность, погубившие Камознса, Жана Батиста Руссо, Ермила Кострова. Итак, лучше наслаждаться мирной безвестностью.

Лукавая ирония пронизывает эти благоразумные советы, исходящие от юного поэта, который уже бесповоротно определил свой собственный путь. И Пушкин рассказывает «Аристу» притчу о деревенском священнике, призывавшем мирян к трезвости; нарушив однажды обет воздержания, он сказал недоумевающим прихожанам, чтобы они не подражали ему, а жили по словам его проповеди.

К кому же была обращена поэтическая проповедь Пушкина?

Этот вопрос занимал уже первых комментаторов стихотворения и остается дискуссионным по сей день.

2

Совершенно естественно, что «друга стихотворца» искали среди лицейских поэтов. Кандидатами на роль «Ариста» могли быть Дельвиг, Илличевский, Кюхельбекер.

П. И. Бартнев, первый биограф Пушкина, полагал, что «Арист» — Дельвиг. Он обращал внимание на то, что ода последнего на взятие Парижа была напечатана в «Вестнике Европы» как раз накануне стихотворения Пушкина; послание Пушкина рассматривалось Бартневым как предупреждение другу об «опасностях того поприща, на которое он выступил»². Догадка, впрочем, не была принята; уже Я. К. Грот отверг ее, заметив, что Пушкин «с самого начала высоко ценил талант» Дельвига, — «в рассматриваемом же послании он советует отказаться от стихотворства»³. С Гротом согласился Л. Н. Майков, выдвинувший предположение, что «Арист» — Кюхельбекер, «не имевший поэтического таланта» и служивший в Лицее предметом шуток⁴.

Такая расшифровка получила поддержку, когда Ю. Г. Оксман обратил внимание на список произведений,