

## Повести Белкина

### 1

Повести Белкина — не случайный эпизод пушкинского творчества и не случайный факт общей эволюции русской литературы. В этом убеждает сопоставление их как с теоретическими высказываниями Пушкина о литературе, так и с явлениями той современной Пушкину литературы, которую он теоретически и творчески преодолевал.

Во всех, хотя бы и мельком брошенных замечаниях Пушкина о литературе, поражает, прежде всего, широта масштаба. Пушкин совершенно сознательно выступает как деятель нового, подлинно национального и вместе с тем всемирно-исторического этапа русской литературы. Он внимательно присматривается ко всем явлениям русской литературной современности, но он далек от того, чтобы мерить русскую литературу мерками европейских авторитетов.

Он все пересматривает и всё переоценивает, давая блестящий пример подлинно критического отношения к культурному наследию прошлых веков и других народов.

Так, наиболее мощное из всех прежде бывших влияний на русскую литературу — влияние французское — переоценивается им в целом. Еще в 1822 г. в заметке «О французской словесности» он констатирует «вредные последствия» этого влияния: манерность, робость, бледность. Ему ясно, что подражание усиливается в России именно тогда, когда сама французская литература «искажается». В позднейшей (1834 г.) так и не дописанной статье «О ничтожестве литературы русской» — та же мысль раскрыта: «век Александров» характеризуется «ничтожеством общим», указаны и конкретные носители этого зла — представители той буржуазно-ограниченной, «обмелевшей» словесности, которая пришлась так кстати российской реакции, запуганной последствиями «вольтерьянства». Пушкин четко противопоставляет «обмелевшую словесность» подлинным выразителям культуры французского народа, которые ответственности за это обмеление не несут.

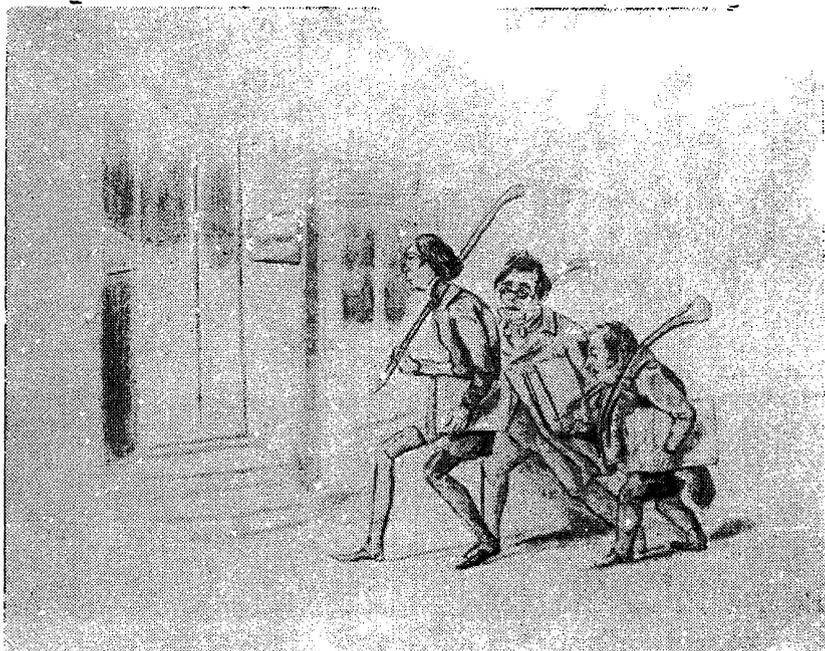
Вольтер и «Великаны» «не имеют ни одного последователя в России; но бездарные пигмеи, грибы, выросшие у корня дубов,— Дорат, Флориян, Мармонтель, Гишар, m-me Жанлис — овладевают русской словесностью».

Пушкин, конечно, хорошо знает цену и значение французской литературы. Он реабилитирует Корнеля, он учится (и очень рано) у Вольтера и «Великанов»-просветителей. Он с готовностью воспринимает те тенденции, которые кажутся ему передовыми и жизнеспособными в книгах мадам де Сталь и Бенжамена Констана. За молодыми французскими романтиками конца 20-х и начала 30-х годов он следит самым внимательным образом, одних — как Мюссе — воспринимая как союзников, в других случаях — перемежая сочувственные приговоры с суровыми и раздраженными. Но общий исторический итог в отношении французских влияний он вынужден подвести отрицательный: в тех заданиях, которые Пушкин ставит русской литературе, в тех исканиях и опытах, которые он смело начинает, — французская литература в ее ведущих и наиболее влиявших явлениях (от Расина до Руссо) — помочь не может, а явлениями второстепенными — но на русской почве как раз особенно привившимися — сентиментальным эпигонством — она этим исканиям и прямо враждебна.

Эстетические идеи Пушкина, минуя эпигонство и весь период «обмеления», опираются именно на «Великанов» века просвещения. Эстетика Пушкина чужда всякой метафизики; отношения ее к этике вполне независимы. «Поэзия выше нравственности,— пишет Пушкин на долях статьи Вяземского об Озерове,— или, по крайней мере, совсем иное дело. Господи Иисусе! Какое дело поэту до добродетели и порока? Разве их одна поэтическая сторона». Но такая эмансипация возможна лишь там, где самая нравственность выводится из человеческой природы, а не из внешних абсолютных норм.

Просветители переоценили и абсолютную категорию прекрасного: искусство стало одной из форм познания объективного мира. С этим вполне согласны и эстетические принципы Пушкина: «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» («О драме», 1830 г.); затем — простота, понимаемая и как отсутствие всего «приподнятого», «театрального» («О романах Вальтера Скотта», ок. 1830 г.) и как самодовлеющая ценность, которая должна пронизывать произведение во всех элементах его стиля. «Прелесть нагой простоты,— пишет он в 1828 г.— [так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями], поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем» (отрывок «В зрелой словесности проходит время...»). Но художественное познание мира в его «истине» и «простоте» не сводится у Пушкина к безразличному эмпиризму: оно контролируется мыслью<sup>1</sup>

<sup>1</sup> См. в заметке 1822 г.: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей...» Ср.: «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно, и объяснению оных» («Отрывки из писем, мысли и замечания».



О. Сенковский, Н. Греч и Ф. Булгарин. Карикатура Н. Степанова  
30-х годов.

и вкусом<sup>1</sup>, причем категория вкуса очевидно воспринимается Пушкиным как объективная норма. Контроль мысли и вкуса приводят к отбору материала, к его концентрации в художественных образах, к общению. Натурализм, погоня за внешним правдоподобием — решительно исключается («О драме», 1830 г.).

Эстетика Пушкина и в этих своих «просветительских» чертах, защищавших в условиях политической и идейной реакции 20-х годов искусство, свободное от метафизики, религии, морали, — искусство, верное «Музам и Разуму», — уже была исторически передовым явлением. Но к этим чертам эстетики его несводима. Она была оплодотворена идеями англо-германского романтизма — и в первую очередь наиболее прогрессивной из всех в нем заключавшихся — идеей народности.

В результате выработывалась глубоко своеобразная пушкинская эстетика «истинного романтизма», в основах своих совпадающая с появившимся еще при жизни Пушкина эстетическим и историко-литературным понятием «реальной поэзии».

Пушкин противопоставляет английскую литературу французской не

напеч. в 1828 г. (Ср. также у Баратынского в «Разборе Тавриды»: «Можно ли писать таким образом и никогда не проверять воображения рассудком».

<sup>1</sup> См. например: «Никто более Баратынского не имеет чувства в своих мыслях и вкуса в своих чувствах» («Отрывки из писем» и т. д.).

как один авторитет другому, а как возможность, по всем признакам, более плодотворную. «Думаю, что оно (т. е. английское влияние) будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной»,— пишет он Гнедичу 27 июня 1822 г. «Жеманство», возникшее в дворянских салонах, продукт вкусов «светской черни»,— вот что больше всего ненавистно Пушкину, вот в чем он видит помеху для выхода литературы на широкую дорогу всенародного искусства.

Обращение к английской литературе было, конечно, лишь одним из возможных вспомогательных средств. Выход мог быть только в наполнении литературы национальным содержанием: в народности самой литературы. «Не решу, какой словесности отдать предпочтение,— пишет он в уже цитированной ранее заметке,— но есть у нас свой язык, смелее!—обычай, история, песни, сказки и проч.». В 1826 г. он вплотную подходит к вопросу о народности, отводя ее внешнее и поверхностное понимание и провозглашая свое: «Есть образ мыслей и чувствований, есть тама обычаев, и поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу.—Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию — которая более и менее отражается в зеркале поэзии».

К 1830 г., когда пишется статья о драме, понятие народности Пушкиным еще более углублено: речь идет уже не об одном только отображении народных особенностей, а об активной борьбе с «аристократическими» привычками «малого ограниченного круга»; ставятся вопросы: «какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она (драма — В. Г.) себе созвучие».

Так намечает Пушкин постройку грандиозного здания русской литературы. В масштабе национальном это означало решительный выход за пределы узко дворянской литературы, литературы светских салонов и даже дружеских литературных обществ и борьбу за литературу народную, то есть созвучную всему народу, отражающую его исторические особенности, его «страсти»<sup>1</sup>. В масштабе международном это означало создание литературы, соизмеримой с вершинными явлениями европейских литератур. Данте, Ариосто, Лопе-де-Вега, Кальдерон, Шекспир, Корнель, Вольтер, Гете, Байрон, Вальтер Скотт — вот те нормы, по которым равняется Пушкин и соотносительно с которыми мыслит собственную свою работу и общее движение всей русской литературы.

Что же встречал при осуществлении этой грандиозной задачи Пушкин в современной ему русской литературе?

В области лирики, отчасти и лирической поэмы, Пушкин имел и предшественников и союзников. Область драмы оставалась неразработанной: здесь приходилось поощрять даже слабые опыты Погодина. И, наконец, особенно важная для новых задач литературы область повествовательной

<sup>1</sup> В понятие «народ» Пушкин включал «просвещенное» (и руководящее) сословие — дворянство. Классовая борьба воспринималась им очень остро, но не как историческая закономерность, а как факт исторической эмпирики который под влиянием «мнений правящих миром» может быть и ослаблен и устранен.



Ф. Булгарин. Рисунок К. Брюллова

прозы не была почти вовсе тронута. К ней, в первую очередь, относился приговор Пушкина: «ничтожество общее».

На вопрос: «чья проза у нас лучшая?», Пушкин отвечал: «Карамзина» и прибавлял: «это еще похвала небольшая». Притом Карамзин был для Пушкина писателем уже минувшего и законченного в сознании Пушкина «века». Набрасывая конспект литературы нового века, Пушкин отмечает: «Карамзин уединяется, дабы писать свою историю»; почти непосредственно следует: «ничтожество общее». Из всего, что было написано в прозе до него, Пушкин серьезно посчитался с одним только произведением: с «Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева: с ним он и спорил, и соглашался, и творчески состязался. «История» Карамзина была следующим большим явлением, им признанным, усвоенным и оспоренным, но она лежала в стороне от его прямых задач как художника, хотя в ответе на вопрос: «чья проза лучшая?», несомненно, и она имелась в виду.

Внимательно следил Пушкин и за молодыми новеллистами: поддержал Погорельского, похвалил «сказку» Сенковского, отметил ум и живость в повестях Бестужева-Марлинского и дал ему несколько советов, одобрил первые повести Погодина. Но все это было не на высоте задач, поставленных Пушкиным, а частью прямо им противоречило.

Между тем русская проза была завоевана Булгариным. Непосредственный агент реакции в личной борьбе с Пушкиным, он был и активным участником литературной жизни, наиболее способным из всего, что российская реакция могла противопоставить Пушкину в области идеологии. В 1830 г. вышло в свет уже второе издание собрания сочинений Булгарина в двенадцати частях (первое появилось в 1827—1828 гг.); в те же годы широко разошелся — особенно, как замечали, среди читателей «среднего состояния» — «Иван Выжигин». Борьба Пушкина с «Иваном Выжигиным» — факт общеизвестный, но и вся прочая литературная продукция Булгарина, его повести, очерки и фельетоны (так называемые «Нравы»), требовали неменьшего отпора. Дело было, конечно, не в том, что «мелкотравчатому» Булгарину Пушкин противопоставлял «культуру высшего общества»<sup>1</sup>. Сводить роль Пушкина к роли проводника культуры «высшего общества», разумеется, невозможно, но и Булгарин о чем бы он ни писал — о высшем свете или о «мелкотравчатых» героях, не был чужд той самой «чопорности и жеманности», с которой Пушкин боролся во всех ее проявлениях.

Нравоописательные очерки и романы Булгарина не давали почти ничего для движения русской литературы к реализму; это был «шаг вперед — два шага назад». «Шагом вперед» был натурализм зарисовок, иллюзия «правдоподобия», которая достигалась внесением чисто внешних, «описанных с натуры» деталей. Но тут же обнаруживалось, что эта внешне-правдоподобная действительность есть на самом деле действительность, подчиненная обязательным схемам и тем фальсифицированная. Глубоко реакционный смысл этого «сатирического дидактизма» был настолько полно раскрыт Белинским, что остается только напомнить его замечательную статью<sup>2</sup> и добавить то, о чем Белинский вынужден был умалчивать: литература эта была обильно сдобрена «положительным» — «благонамеренно» реакционным содержанием.

Пушкинская «чернь» (в идеологическом смысле, единственно верном для этой формулы) требовала, как известно, «смелых» уроков морали по заранее известным рецептам: «волнение сердец» при этом сознательно исключалось («А мы послушаем тебя!»). Эти-то моралисты-обыватели — от Бенкендорфа до рядового подписчика на сочинения Булгарина — и увенчивали Булгарина лаврами первого русского прозаика (первым поэтом за отсутствием удовлетворительного соперника вынуждены были признавать Пушкина).

В 1830 г. предметом довольно острой литературной борьбы была тема периодизации русской литературы. Статья Ив. Киреевского в «Деннице» определяла текущий литературный момент как «пушкинский

<sup>1</sup> В. Ф. Переверзев. Пушкин в борьбе с плутовским романом. «Временник Пушкинской Комиссии», I.

<sup>2</sup> «Русская литература в 1843 году».

период». Против этого решительно выступил журнал Полевого, доказывая, что Пушкин, будучи только поэтом, не имеет прав на руководящую роль в литературе. Полевай, только что вступивший в блок с Булгариным, явно имел в виду именно Булгарина как равноценное «дополнение» Пушкина в области прозы<sup>1</sup>.

Сам Булгарин и его друзья неспособны были объяснить борьбу Пушкина против него иначе, как возводя ее к личным мотивам, к литературному «соперничеству». Эта грубая инсинуация серьезного опровержения не требует. Для Пушкина дело выходило, конечно, далеко за пределы личных отношений. Нужно было спасти русскую литературу и, прежде всего, русскую прозу, которой грозила опасность зарасти сорняком «булгаринства» — лишь представителем которого, правда наиболее активным, был «Видок Фиглярин», редактор «Северной пчелы» и наперсник Бенкендорфа.

Булгаринская опасность была главной, но не единственной. Карамзинская линия в русской прозе еще была основной. «Бедная Лиза» продолжала оставаться лучшей русской повестью; между тем самые принципы карамзинской «чувствительности» были для Пушкина неприемлемы, и наследство Карамзина неминуемо должно было быть переоценено как узаконявшее лишь в более тонких (и все же обветшавших) формах «чопорность и жеманство»: схематизм характеров и психологии, ограниченную, хотя и компромиссную мораль.

Наконец, и ранние опыты романтической прозы не удовлетворяли Пушкина: избегая упрека в «жеманстве», они, в свою очередь, подчинялись условным схемам и, в свою очередь, вводили от задач объективного изображения жизни, от задач высшей простоты (не исключаящей, а требующей остроты и глубины мысли) — задач, которые стояли перед Пушкиным.

В приговоре Пушкина — «у нас литература не есть потребность народная», произнесенном в 1831 г. (в статье о Баратынском), несомненно имелись в виду все современные ему литературные течения; и этим размежеванием определялась и основная литературная позиция самого Пушкина.

Вопрос о преобразовании русской прозы становился одним из наиболее неотложных вопросов. И Пушкин, уже начинавший работу над «Арапом Петра Великого» и над «Романом в письмах», прерывает эти громоздкие замыслы, чтобы дать хотя бы образцы подлинно реалистической прозы; прозы, способной приблизить литературу к ее высоким задачам.

## 2

Приехав к началу сентября в Болдино и еще не зная, что задержится здесь на три месяца, Пушкин все же обещает в письме к Плет-

<sup>1</sup> Широко распространенное отношение к Пушкину и Булгарину, как к равноценным величинам, выразилось между прочим в одновременном избрании их членами «Общества любителей российской словесности». Пушкин воспринял это, как пощечину. См. последнее письмо его к М. П. Погодину от апреля 1834 г.

неву — наготовить «всячины»: и прозы и стихов. И в первые же дни болдинского одиночества, отрываясь от основной, казалось бы, работы, — от окончания «Евгения Онегина», Пушкин пишет повесть «Гробовщик» (помечена 9 сентября), с тем, чтобы вслед за ней непосредственно начать вторую («Стационарный смотритель», окончанный 14 сентября), а там, вперемежку с Онегиным, и третью («Барышня-крестьянка» — 20 сентября). Начало было положено: за первые же три недели болдинского сиденья Пушкина русская литература обогатилась тремя повестями, резко рвавшими с господствующей традицией русской прозы и выведившими ее на новую дорогу. Второй болдинский месяц отвлек Пушкина «Домиком в Коломне», но вслед за ним пишутся две новые повести: «Выстрел» и «Метель». Работа над непосредственной журнальной полемикой и над лирикой идет параллельно, но, только закончив свой цикл из пяти повестей, Пушкин приступает к работе над циклом трагедий. Эта последовательность и эти темпы болдинской работы Пушкина вряд ли могут быть признаны случайными. Очевидно, работе над повестями сам Пушкин придавал значение совершенно исключительное.

В «Гробовщике» Ап. Григорьев видел «зерно всей натуральной школы», не раскрыв, впрочем, этого мельком брошенного тезиса, а современный исследователь характеризовал повесть, как первую попытку «создания новеллы профессиональной, цеховой, с героем — мелким ремесленником»<sup>1</sup>. Первенство Пушкина не было впрочем безусловным: он сам, и именно в «Гробовщике», вспомнил о почтальоне Погорельского (в «Лефертовской Маковнице», 1825)<sup>2</sup>. Много раньше — в 1798 г. — в «Приятном и полезном препровождении времени» напечатан был «Извозчик» Ив. Запольского. Это была наивно-моралистическая апология добродетельного и безукоризненно честного бедняка, который не только спешит вернуть деньги, забытые седоком, но и считает за грех запросить лишнее. Этот умиляющий автора-рассказчика извозчик ставит себя сам на положение рабочего скота: «видишь, батюшка, что я ем, то и лошадь моя... Она помогает мне в работе, а я делюсь с нею тем, что заработал...» По следам сентименталиста Запольского пошел и Булгарин в рассказе «Извозчик-метафизик», изобразив человека, «который в простом звании извозчика делает психологические наблюдения над нравственною природою человека...» Но тон, взятый всей почти без исключения русской литературой в изображении героя из социальных «низов», был тон нарочитости, приподнятости, и, в конечном счете, социального морализирования. Карамзинский Флор Силин, «благодетельный человек», идеализация «богатого и трудолюбивого крестьянина» и многочисленные подражания ему либо представляли удивительные для читателей исключения — разумно мыслящих и высоконравственных крестьян и ремесленников, либо удовлетворяли тезисам всечеловеческого равенства в самом общем и потому бессодержательном виде.

<sup>1</sup> Д. Якубович, Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина». «Пушкин и его современники», вып. XXXVII.

<sup>2</sup> Повесть Погорельского — типично гофманианская: «неизменный» был здесь нужен только в качестве конкретного фона для фантастики.



Первые же попытки изобразить «простой» быт — хотя бы даже быт купечества и духовенства, без подкрашивания и без обязательного морализирования — вызывали отпор даже в таком журнале, слывшем переловым и «демократическим», как «Московский Телеграф». Так, повесть Погодина «Черная немочь» встретила самую резкую отповедь со стороны Кс. Полевого. «Очень может быть, — писал он, — что черныи народ наш говорит, думает и живет почти так, как описывает это г. Погодин. Но где же границы вкуса? Все ли существующее в природе и в обществе достойно быть переносимо в изящную словесность?» Критика шокирует «разговор протопопицы о капусте, сваха, обитательница низменной лавочки» и ряд других подробностей, «может быть и верных, но скучных, незанимательных, не дающих понятия о нашем народе». Между тем натурализм Погодина был довольно робким и сам по себе весны в литературе не делал. Подлинный демократизм пушкинской повести сказывается, прежде всего, в отсутствии всякой «нарочитости», в отсутствии лицемерной апологии представителей «низших слоев». Типы ремесленников спокойно вступают в литературу, как равноправные, не требуя никаких «оправданий».

Читая «Гробовщика» в свете всего, что выросло в литературе впоследствии из этого «зерна», можно не заметить его исключительного своеобразия. Своеобразие же это, прежде всего, в тоне трезвой простоты, в полном снятии всякой морализации. Пушкин вряд ли помнил, а может быть и вовсе не читал «Извозчиков» Запольского и Булгарина и других аналогичных рассказов, но объективно он противостоит им во всем, даже в такой детали, как «запрашиванье лишнего». Пушкинский Адриан Прохоров нисколько не затрундняется «запрашивать за свои произведения преувеличенную цену». «Нравоописателя» болгаринского типа это одно привело бы к неизбежности разоблачения и морализирования, но Пушкин равно далек от всякого дидактизма. Его герои профессионалы не «добродетельны» и не «порочны»; целая вереница ремесленников — гробовщик Адриан Прохоров, немец-сапожник Шульц, будочник Юрко, «толстый булочник» и переплетчик — проходит перед нами без обязательного для «Нравов» знака оценки. Детали быта даны верно, но скупно, никаких натуралистических излишеств, которыми «Нравы» нередко щеголяли. Такая мельком брошенная фраза, как дочери Прохорова, «без дела gazeющие в окна на прохожих», сама по себе звучала вызовом всем шаблонам бедных, но трудолюбивых девушек (ср. фразу из сна Прохорова: «Не ходят ли любовники к моим дурам? Чего доброго!»).

Одна страница «Гробовщика» наповал убивала и болгаринские «Нравы» и чувствительные повести о бедняках. Но эта победа сама по себе была бы слишком дешева для Пушкина. Ценность «Гробовщика» не столько в том, что он отменял, сколько в том, что он заключал в себе, как в зерне, для будущего. «Трезвая правда» (выражение Тургенева о другом писателе) и подлинный демократизм — это сочетание оказалось исключительно плодотворным для русской литературы, движение которой к реальному плодотворному уже в этом небольшом «физиологическом очерке». В своей борьбе за реализм Пушкин не уклоняется от творческой полемики с такими мастерами, как Шекспир и Вальтер Скотт. Пушкин



Рис. А. С. Пушкина. Н. В. Гоголь. Конец 1833 г.

иронически замечает, что оба они «представляли своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее направить наше воображение», но сам он «из уважения к истине» отказывается следовать их примеру. Это сдержанно шутливое, как и вся повесть, замечание — серьезнее, чем может показаться. Пушкин отказывается от всякого схематизма в характерах, хотя бы и оправданного примером самого Шекспира. Заодно Пушкин указал надлежащее литературное место и «страшным историям». Взятые всерьез — в «романах ужасов и т. п. литературе — истории о мертвецах почти всегда были пронизаны дидактизмом: мертвецы являлись, чтобы обличить, укорить или наставить живых. Для Пушкина страшные истории не могли быть предметом сколько-нибудь серьезной борьбы. Он готов был признать, что «приключения ловких плутов, страшные истории о разбойниках, о мертвецах и пр. всегда занимали любопытство не только детей, но и взрослых ребят» (см. «Мнение Лобанова...») и особой опасности в этом

не видит. Но он указывает одну из возможностей убедительно психологической и тем самым реалистической мотивировки сюжета о мертвецах: это сон профессионала-гробовщика о своих «клиентах». Тем самым, конечно, «страшный» колорит сюжета сводится на-нет. Все это объясняет ту прелесть не только трезвой правды, но и трезвой иронии, какой проникнута первая повесть Пушкина. Попытки увидеть в «Гробовщике» пародирование собственного сюжета «Каменного гостя» (Черняев, А. Искоз<sup>1</sup>) и даже высмеивание собственной «пламенной веры» (1), «того образа, который он так страстно лелеял, образа живой тени»<sup>2</sup>, — разумеется, должны быть отвергнуты как домыслы, прямо противоречащие общему тону и стилю повести<sup>3</sup>.

Авторы, пытавшиеся отяжелить пушкинскую фантастику каким-то дополнительным содержанием, не поняли, что в подлинно-исторической перспективе роль повести была прямо противоположная: разгрузить фантастику от того «принудительного ассортимента», без которого она не являлась в литературе: от морализма и дидактизма. Мертвецы «Гробовщика» никому не угрожают, никого ничему не поучают и даже никого не пугают: в сон пьяного Прохорова они входят естественно и правдоподобно. Эта возможность нисколько не мешала, конечно, Пушкину в других масштабах, в других жанрах строить сюжеты на образах загробных укорителей и мстителей, отказываясь однако и там от прямой дидактики.

«Зерном» натуральной школы мы вправе назвать эту пушкинскую шутку как по отрицательным, так и по положительным признакам: освободив повествовательную прозу от дидактического балласта, Пушкин в то же время дал пример изображения «низменного» быта ремесленников в качестве законного материала, не требующего ни оправданий, ни оговорок.

Он лишил эти описания той фальши, которая была характерна при изображении «низших слоев жизни» во всей допушкинской дворянской литературе; и вместе с тем не придал той снисходительной, филантропической чувствительности новой формации, которая уже после Пушкина стала характерной для значительной части «натуральной школы», — для основной литературы «физиологических» очерков 40-х годов с их гуманизмом мелкобуржуазного типа. «Гробовщик» был зерном «натуральной школы», если здесь иметь в виду не узкий смысл этого термина, а всю последующую реалистическую прозу от Гоголя до Горького и наших дней.

### 3

Если «Гробовщик» при всей новизне и свежести этой повести был все же шуткой, то «Станционный смотритель» прямо врезывался в широко

<sup>1</sup> Кстати сказать, «Каменный гость» написан почти через два месяца после «Гробовщика» (окончен 4 ноября).

<sup>2</sup> М. Гершензон, Статьи о Пушкине. ГАХН, 1926 г., стр. 91.

<sup>3</sup> Гершензонское «переосмысление» было доведено до caricatures лет десять назад одним автором при помощи пресловутой теории «переодевания»: оказалось, что Пушкин в «Гробовщике» «дал мироощущение своего класса, на миг поднявшегося до жуткого ужаса перед крахом всего своего бытия»!

*слова по поводу сего & адмирала...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...*



Рис. А. С. Пушкина. Иллюстрация к «Гробовщнику». Чаепитие, сентябрь 1830 г. Болдино

распространенную традицию. Здесь Пушкин шел по пути наибольшего сопротивления: здесь противостояли ему не какие-нибудь наивные нраво-описательные очерки о бедняках или страшные истории о мертвецах, а давняя и в свое время прогрессивная традиция семейной буржуазной повести и драмы. Конечно, разменялась на мелочи и она, но в прошлом ее была не только «Бедная Лиза» Карамзина, продолжавшая быть наиболее «классической» допушкинской повестью, но и такие вершинные явления своего времени — уже в общеевропейском масштабе — как драмы Бомарше, Лессинга, Шиллера.

Мотив оболыщения простой девушки — крестьянки или мещанки — соблазнителем из высшего класса (или в другом варианте — рядовой дворянки князем или принцем), отчаяние, самоубийство, гибель, как следствие действительного или хотя бы задуманного оболыщения, — это был мотив, сыгравший большую роль во всей европейской литературе. Мотив оболыщения был проводником идей социального протеста и бунта и в русской протестующей литературе, связанной с идеями буржуазной революции: Радищев и неизвестный автор «Путешествия критики»,

С. фон Ф. (1818 г.) изображали уже не «обольщение», а насилие барина над крепостной девушкой; как запоздалый и смягченный отклик находим мотив обольщения и в повести молодого Погодина «Нищий». В своем чистом виде ситуация насилия или обольщения при социальном неравенстве требовала резко противоположных характеров. Аристократический соблазнитель — злодей без сердца и без совести. Девушка — жертва, решительно невинная, даже если сама идет навстречу обольстителю. И прогрессивный смысл подобных сюжетов был не только в остроте протеста, не только в защите бесправных, «униженных и оскорбленных», но и в переоценке традиционной морали, в защите и оправдании права девушки свободно отдаваться любви. Эта переоценка сохраняет свое значение даже там, где сила социального протеста ослабевает, а соответственно — и неизбежно — смягчается и характеристика героя, как в «Бедной Лизе» Карамзина<sup>1</sup>.

Разменявшись на мелочи, потеряв или смягчив социальную остроту, чувствительная повесть и драма в изображении семейных и любовных трагедий не только сохраняла, но и усиливала существо основного эмоционального тона: со страдания к несчастью. Эта эмоция (решающая для всего стиля чувствительной повести и драмы) распространяется, прежде всего, на самую героиню-жертву, затем на ее близких — иногда жениха, но чаще всего отца, — одного из основных и почти необходимых персонажей «мещанской драмы»: отец же обычно является тем резонером, устами которого провозглашается самоценность и неприкосновенность домашнего очага, негодование против его нарушителя и оправдание его жертвы.

На примере «Бедной Лизы» Карамзина можно видеть, как могла эволюционировать эта тема, теряя пафос социального протеста и сглаживая все противоречия и конфликты. Авторская оценка соблазнителя Эраста заведомо смягчена («Эраст был довольно богатый дворянин с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветренным»); соответственно с этим устранен мотив обольщения; вместо него — взаимная «слабость» с иллюзией «равенства»; герой осужден только за измену; впрочем, ноты прямого авторского осуждения парализованы раскаянием героя и примирительным концом: «Теперь (т. е. за гробом. — В. Г.), может быть, они уже примирились».

«Станционный смотритель» Пушкина непонятен вне широкой историко-литературной перспективы, вне Бомарше, Лессинга, Шиллера, вне «Бедной Лизы» Карамзина, с которой в тексте его есть даже любопытные, почти буквальные совпадения<sup>2</sup>. Но счесть «Станционного смотрителя»

<sup>1</sup> Наивную попытку примирить защиту свободного чувства с традиционной моралью находим у третьестепенного карамзиниста Павла Львова в повести «София» «Она была чиста, как ангел, так могли ей быть порок известен?.. самый грех почитала, может быть, добродетелью потому, что сердце повелевало ей исполнять волю обожаемого ею губителя...»

<sup>2</sup> Ср. сцену свидания Лизы с Эрастом и сцену первого объяснения Вырина с Минским. У Карамзина. «Он побледнел, — потом, не отвечая ни слова на ее восклицания, взяв ее за руку, привлек в свой кабинет, запер дверь и сказал ей...» У Пушкина: «Минский взглянул на него быстро, вспыхнул, взял его за руку, повел в кабинет и вапер за собою дверь...»

вариантом, хотя бы усовершенствованным, сентиментальных повестей об обольщении — значит ничего не понять в пушкинской повести. Повесть Пушкина возникла не из усвоения сентиментальной повести, а из ее преодоления и отрицания.

Пушкин отзывался о приеме «противоположностей характеров», как о пошлой пружине французских трагедий<sup>1</sup>. Это эстетическое противодействие основано было на всем понимании человеческой природы у Пушкина, не вмещающемся в наивно рационалистические схемы «добра» и «зла». Уже по этому одному Пушкин не мог основать литературного сюжета на масках порочного обольстителя и добродетельной жертвы. Однако беспринципная чувствительность эпигонов руссоизма чужда ему не меньше. И Пушкин смело ломает шаблоны характеров и сюжетных ситуаций, освежая, казалось бы, избитую тему и насыщая ее новым реалистическим содержанием.

Минский — не злодей-соблазнитель, а обыкновенный повеса-гусар, отнюдь не идеализированный, но и не очерченный. Дуня — не «ангел непорочности», но и не «прекрасная грешница», не «жертва». Ситуация обольщения вообще существенно изменена. Показано простое чувство взаимного увлечения и любви, но без дальнейшего анализа глубины этого чувства. Показано обыкновенное, типическое, отнюдь не исключительное. И то, что в чувствительных сюжетах было центром, — вопрос о судьбе героини — едва намечено: известно только, что Дуня не погибла не «метет улицу вместе с голью кабацкою», как подозревал и боялся ее отец; «трое маленьких барчат с кормилицей» указывают на ее благополучие; подробностей нет; потому, конечно, что они не нужны. Гершензон досказывал фабулу: «они венчаются». Пушкин этого не говорит — стало быть, не это было для него существенным.

Повесть названа «Станционный смотритель», и именно на Вырине, а не на Дуне сосредоточено внимание автора. Защита «сословия станционных смотрителей» в начале повести не должна смущать своей слегка иронической интонацией («Сии столь оклеветанные смотрители вообще суть люди мирные»), как не должно смущать шутовское сравнение подвыпившего и прослезившегося смотрителя с Терентьем из баллады Дмитриева. Легкая шутка не нарушает общего тона искреннего сострадания, а только предохраняет этот тон от перехода в «чувствительность», показывает, что сострадание — исходный, но не окончательный и не решающий элемент отношения автора к Вырину. Во всем образе Вырина сохранена обычная для Пушкина трезвость тона, которая и проводит резкий рубеж между трагедией Вырина и бесчисленными трагедиями «отцов» в так называемых «мещанских драмах». Пушкин и здесь избежал идеализации — ненавистного для него «жеманства»: он, как автор, поднимается и над этим своим центральным героем, как поднимается над беспечной парой — Минским и Дуней.

Реалистическая характеристика Вырина, решительно преодолевающая условно-литературные схемы, особенно обнаруживается в эпизоде с деньгами. По сентиментальной схеме мы бы ожидали непоколебимого беско-

<sup>1</sup> Замечания на статью Вяземского об Озере.

рыстия (карамзинская Лиза, впрочем, берет деньги и, умирая, посылает их матери с наивным самооправданием: «Они не краденые»). У Пушкина при той же ситуации — естественная смена противоречивых чувств и побуждений.

«...Долго стоял он неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг; он вынул их и развернул несколько пятидесятирублевых смятых ассигнаций. Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их наземь, притоптал каблуком и пошел.. Отощед несколько шагов, он остановился, подумал.. и воротился... Но ассигнаций уже не было. Хорошо одетый молодой человек, увидя его, подбежал к извозчику, сел поспешно и закрычал «пошел!..» Смотритель за ним не погнался».

Конечно «слезы негодования» и отказ от погони за вором здесь основное, а минутное раздумье — не взять ли деньги — вторичное, но важно, что Пушкин не побоялся этого противоречия. Такая же реалистическая черта в словах: «Приятель его советовал ему жаловаться; но смотритель подумал, махнул рукой и решился отступиться». И здесь в интересах правдоподобия пострадала схема характера, а заодно отпала и возможность сентиментально-реакционной развязки с совместным торжеством семейных устоев и «благодетельного правительства». Вырин возвращается и умирает — притом не непосредственно «от горя», а от его последствий — от пьянства<sup>1</sup>.

Коллизия — счастье Дуни с Минским и несчастье Вырина — показана не только неразрешенной, но и неразрешимой. Минский, да и Дуня, жестоки с Выриным, но эта жестокость объяснена условиями социальной действительности. Герои Пушкина — во власти понятий и норм своего времени и своей среды. Дуня отвыкла от прежнего своего «состояния», но о том, чтобы как-нибудь могло измениться «состояние» Вырина — не возникает и мысли ни у Минского, ни у Дуни, ни у самого Вырина, мечтающего только об одном: о возвращении Дуни к нему. С полным основанием можно здесь говорить об изображении типических характеров (хотя и эскизно намеченных) в типических обстоятельствах. Если отвлечься от противоречий социальных, которые всем героям повести представляются неколебимыми и с которыми, как с конкретной данностью, считается и сам автор — остается противоречие личных эгоистических стремлений каждого из героев. Эгоистичны Минский и Дуня, эгоистичен со своей стороны и Вырин. Поднимаясь и здесь над ограниченностью этих эгоизмов, Пушкин далек от их ригористического осуждения «Мораль» в обычном смысле слова для Пушкина неприемлема. Сознательный отказ от всякого морализирования — одна из наиболее прогрессивных черт пушкинского творчества, связанная и с положительным содержанием его идеологии и, прежде всего, с идеей оправдания страстей, которая была Пушкиным усвоена вместе с основными идеями

<sup>1</sup> Любопытно, что когда через полтора десятка лет Герцен подобным же штрихом закончил свою повесть «Кто виноват», критик «Сына отечества» осуждал эту развязку как якобы неправдоподобную психологически: «Они (т. е. покинутые) или лишаются ума или невыносимое горе задумает их». Так сильно была власть литературных схем, казавшихся законами самой жизни.

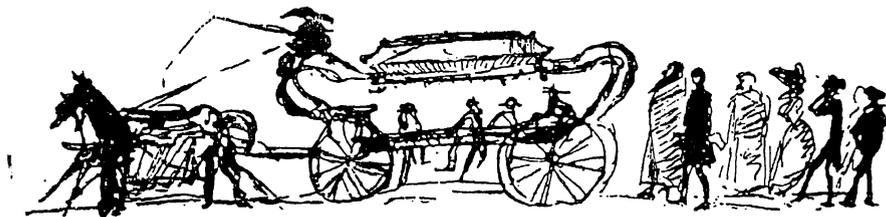


Рис. А. С. Пушкина. Иллюстрация к «Гробовщику». Похоронная процессия. сентябрь 1830 г. Болдино

просветительной философии. Но это не приводит его ни к бесстрастно-оптимистическому взгляду на жизнь, как на мирную ритмическую смену счастья и несчастья, ни к узаконению эгоизма и признанию «злой природы» человека.

Опрокидывая sentimentальные схемы, Пушкин переоценивает и самое существо основной для всей sentimentalной литературы эмоции со-страдания. В письме к П. А. Осиповой от 5 ноября 1830 г., т. е. всего через полтора месяца после окончания «Станционного смотрителя», он пишет: «Мы сочувствуем несчастным по некоторому роду эгоизма: мы видим, что в конце концов, мы не одни. Сочувствие счастье предполагает вполне благородную и вполне незаинтересованную душу».

Подобные же представления о человеке «в его высшем развитии», «каким он будет, может быть, через двести лет» (слова Гоголя о самом Пушкине) просвечивают и в повести Пушкина сквозь изображения заурядных и типических человеческих отношений. И при учете всего мировоззрения Пушкина — сложного и широкого — какой скудной и жалкой представляется переверзианская схоластика, обязывающая отождествлять автора с его героями, Пушкина — с Выриним или Минским!

Характерно, в «Бедных людях» Достоевского «Станционный смотритель» восторженно противопоставлен «Шинели» Гоголя, но сделано это в аспекте Макара Деушкина, который понял пушкинскую повесть только как повесть о страдании. «Бедные люди», а в особенности «Униженные и оскорбленные», не только повторяют ситуацию «Станционного смотрителя», но и действительно развивают с необычайным разнообразием и тонкостью многое из того, что лишь намечено у Пушкина.

Однако, чем больший нажим делала последующая литература (и тот же Достоевский) на мотиве сострадания, тем более ограниченным делается (в широких исторических масштабах) идейный смысл соответствующих сюжетов. Культ сострадания в его дальнейшем развитии легко приводил к «примирению с действительностью», а иногда и к активному оправданию этой действительности, то-есть к последствиям прямо реакционным.

Поэтому тезис Ап. Григорьева: в «Станционном смотрителе» — зерно «всех наших теперешних отношений» к низшим слоям жизни — в наше время должен быть решительно переосмыслен. Ап. Григорьев явно

понимал эти «теперешние отношения» в духе тощего умеренно-либерального гуманизма: пусть остаются незыблемы все социальные перегородки, но пусть каждому свечечку на своем шестке, каждому Вырину на своей станции будет обеспечено мирное семейное счастье и пусть не посягают на него аристократы. К тому же сводилось и размежевание, лишь внешне горделивое, «униженных и оскорбленных» от «унизивших и оскорбивших» в романе Достоевского. Пушкинская же повесть о несчастных и счастливых людях заключает в себе зерно подлинного гуманизма — той возможности счастья для каждого человека, которое недоступно ни одному из героев повести, с их исторически-неизбежною ограниченностью понятий и чувств.

4

Враги Пушкина не находили для него более унижительного эпитета, чем «мастер поэтических безделок». Для Надеждина и «Онегин» был безделкой, а «Полтава» — напрасно притязавшей на глубину автопародией. И только подробностями, а не существом дела, отличается от тупого злорадства Надеждина столь же тупой снисходительный тон Николая I, одобрявшего «Полтаву» в противовес «Онегину» (а в душе — предпочитавшего всему «Графа Нулина», воспринятого, конечно, только в его «игривых» чертах). Пушкину — автору глубочайших произведений, написанных на русском языке, не к чему было оправдываться перед подобными обвинениями. Он вовсе и не думал исключать забавное и веселое из области литературы, как и вообще не думал из великого многообразия жизни исключать хоть одну из ее сторон, делать ее запретной для искусства. И, начиная вслед за «Станционным смотрителем» третью болдинскую повесть «Барышню-крестьянку», Пушкин дает себе волю говорить в ней шутливо и легко о том, что в самом деле достойно шутки и легкого отношения. Предметом его шутки становятся как явления самой действительности, так и те литературные факты, которые требуют в его глазах не серьезного ютпора, а шутки и даже пародии.

Но Пушкин применяет при этом совершенно особый метод пародии: не прибегая к собственно литературному шаржированию, он разоблачает литературные шаблоны, сопоставляя их с той подлинной действительностью, которую авторы обходят или искажают.

Тема «Барышни-крестьянки», только навыворот тема «Крестьянки-барышни» в литературе крепостной России, была темой, не раз разрабатывавшейся совершенно всерьез. Тема эта восходит несомненно к фактам западной предреволюционной литературы. Сравним комедию Вольтера 1762 г. «Право сеньора» (*Le droit du seigneur*). В свете охранительных или даже компромиссных социальных тенденций тема эта не могла не звучать фальшиво, так как явно искажала живую жизнь в угоду господствующей классовой морали. Вот схема сюжета о крестьянке-барышне, довольно широко распространенного в повествовательной и драматической литературе конца XVIII — начала XIX веков.

Молодой дворянин пленяется прекрасной и добродетельной крестьянкой (а что и она пленяется им, — разумеется само собою). Она поражает

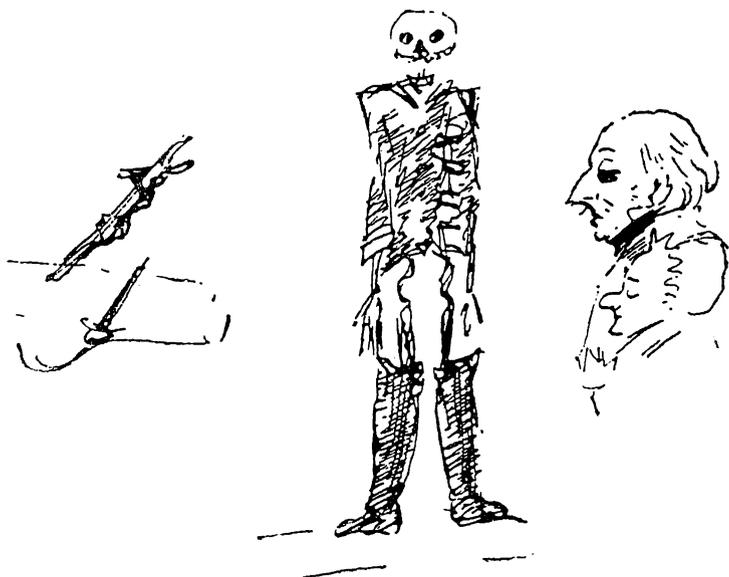


Рис. А. С. Пушкина. Наброски к «Гробовщику», сентябрь 1830 г.

его при этом своей благовоспитанностью, иногда и образованностью; это кое-как мотивируется (бывала, иногда и воспитывалась в господском доме). Герой принимает решение жениться на любимой девушке и, либо он сам, либо автор за него, произносит при этом несколько тирад о всечеловеческом равенстве. После неизбежных перипетий — преодоления препятствий (запрет родных, другая невеста или другой жених) — в тот момент, когда читатель или зрители готовы к тому, что вот-вот социальные устои поколеблются, и брак, несмотря на «неравенство состояния», произойдет — в этот самый момент обнаруживается тайна происхождения героини: она оказывается не крестьянкой, а прирожденной барышней: герои счастливы, устои незыблемы, читатели или зрители успокоены и довольны.

Приведу только самые известные и характерные примеры этого рода. Ближайший последователь Карамзина, Вл. Измайлов, еще в 1795 г. поместил в «Приятном и полезном препровождении времени» идиллическую повесть «Ростовское озеро». Героиня («казалось, что это была богиня любви во образе какой-нибудь пастушки») изумляет и пленяет героя, прежде всего, тем, что читает книгу — и какую! — «Новую Элоизу» в подлиннике! «Добрые люди могут выучить читать и писать», — скромно объясняет героиня, — «а чувствовать умеет и всякая крестьянка» (формула, надо сказать, более сильная и выразительная, чем карамзинское «ибо и крестьянки любить умеют»). Неизбежное разоблачение здесь тоже не так грубо элементарно, как в приведенной схеме: героиня оказывается дочерью крестьянки и богатого дворянина и, осиротев, решила «шутаться

трудами рук своих и пользоваться в тихом жилище невежества всеми выгодами просвещения». Затем — взаимная любовь и брак; счастье прерывается смертью героини в родах; герой — в отчаянии.

Наиболее близкой к приведенной схеме была очень популярная в начале XIX века драма Н. Ильина «Лиза или торжество благодарности». Поставленная впервые в 1802 г., она продержалась в репертуаре целых три десятка лет. В объяснении влюбленного Лиодора с Лизой, дочерью старосты, есть один момент большой, но вряд ли сознательной, социальной остроты. На слова Лиодора: «Лиза! Клянись вечно быть моею!» — Лиза, в замешательстве, отвечает: «Я и так, сударь, в а м п р и н а д л е ж у. Вы мой господин». На это следует «вольнолюбивая» отповедь: «Прочь все права господства, утвержденные на наследствах и купчих: мне надо одно право, право любви!» Фабула, готовая и без того развязаться без «потрясения основ» (Лиза соглашается выйти замуж за солдата Кремнева), все же поворачивается к благополучному концу: Лиза оказывается дочерью дворянина Прямосердова, и для брака с Лиодором нет больше препятствий, тем более, что и обиженный при этом обороте солдат добровольно возвращает Лизе данное слово.

При всей очевидной искусственности подобных развязок было бы ошибкой считать сюжеты о крестьянке-барышне явлением всецело реакционным. То, что проблема равенства и неравенства входила в литературу, и входила в форме прямой агитации против неравенства, что такое потрясение исконных законов общечеловеческого бытия, как брак дворянина с крестьянкой, все же изображался и возможным и привлекательным и даже достойным сочувствия; наконец, самая идеализация героини крестьянки — все это было в какой-то степени прогрессивными элементами в литературной эволюции; но необходимость благополучных и натянутых развязок неизбежно понижала художественную ценность и значение этих произведений.

Реакционные силы в литературе пытались во всяком случае дать отпор опасной тематике. Широко известен «Новый Стерн» Шаховского (1805 г.), где влюбленность героя в крестьянку пародирована (эта пародия вызвала интересную, разноголосую полемику).

И в этой же связи чрезвычайно любопытна повесть В. Панаева «Отеческое наказание» («Благонамеренный», 1819) — повесть, в которой переплетаются мотивы двух пушкинских повестей: «Барышни-крестьянки» и «Метели». Вот вкратце ее достаточно нелепое, но очень характерное содержание. Каллист, сын богатого помещика, зайдя случайно в церковь на крестьянскую свадьбу, так поразился красотой невесты, что стал на место жениха, и их перевенчали. Боясь отцовского гнева, он спешит уехать в полк и возвращается только через пять лет. Теперь он влюбляется в племянницу соседней помещицы. Когда дело доходит до предложения, обнаруживается, что прекрасная соседка и есть его законная жена (она же дочь кузнеца), воспитанная отцом героя за время его отсутствия. Это и было «отеческое наказание» за ветренность, о которой герой в назидание рассказывает детям. «Наказание» заключается, конечно, в том, что кузнецова дочь все-таки навязана, — хоть и хитростью — в жены ветренному дворянину.

Были, правда, попытки и иначе подойти к теме крестьянки-барышни, включив ее в поток не идиллического, а трагического изображения крепостнических коллизий — поток, ведущий начало от Радищева. Радищевскому крепостному интеллигенту из «Городни», соответствует крестьянка, воспитанная, как барышня, в очерке Жуковского «Печальное происшествие» (1808 г.). Здесь любовь барской воспитанницы Лизы к дворянину кончается трагически: по проискам интригана-соблазнителя она отдана в его полную власть. Но Жуковский, затронув такую живую и острую тему, в авторских выводах своих поворачивает в сторону, противоположную от Радищева: раз нельзя дать свободы, не нужно давать и понятия о ней.

Что же делает Пушкин с этой темой — острой в основе, но безнадежно притупившейся в литературном обиходе? Он идет и здесь по пути наибольшего сопротивления, подставляя под стертые шаблоны живую действительность и тем разоблачая эти шаблоны.

Вы хотите, чтобы крестьянка оказалась барышней? — как бы говорит он: — извольте. Вот прекрасная Акулина, ничем не уступающая вашим Лизам (Лизой ее, кстати, и зовут). Вот «случайная встреча» молодого дворянина с ней, вот любовь, вот совместное чтение если не «Новой Элоизы», то «Наташи, боярской дочери». Подробности сближения опускаются с характерной мотивировкой: «Эти подробности вообще должны казаться приторными, и так я пропущу их, сказав вкратце, что не прошло еще и двух месяцев, а мой Алексей был уже влюблен без памяти, и Лиза была не равнодушнее, хотя и молчаливее его». Читатель, переносясь в психологию Алексея Берестова, ждет уж от него «романтической мысли» жениться на крестьянке и жить своим трудом» («читатель ждет уж рифмы розь») — и эта мысль появляется. Но здесь Пушкин говорит: довольно. Алексей Берестов должен узнать то, что знают давно читатели. В действительной жизни женятся, за малыми исключениями, на ровнях, а литературные крестьянки-барышни — только манекены барышень, одетые в крестьянский маскарадный костюм. Но если маскарад — пусть будет откровенный маскарад: пусть барышня шьет себе крестьянское платье, примеряет его перед зеркалом, заказывает лапти и репетирует свою роль («низко кланяется... говорит на крестьянском наречии... смеется, закрываясь рукавом»). Разучивая свою роль, Лиза то щеголяет «крестьянским наречием» во-всю («И одет-то не так, и баишь иначе, и собаку-то кличешь не по нашему»), то вдруг выходит из роли («Если вы хотите, чтобы мы были вперед приятелями, то не извольте забываться»), но сколько таких перебоев, а то и бесперебойно-выглаженного языка было в прототипах повести?

Маскарад оказывается наиболее убедительным, реалистическим оправданием для темы барышни-крестьянки, по крайней мере, в ее легкой форме, не трогающей глубоких социальных основ. И подлинным литературным образцом Пушкина оказываются не сентиментальные повести и драмы с тем или другим нравоучительным содержанием (похвала трудолюбию, скромности, благодарности и прочим добродетелям; порицание легкомыслия), а веселые комедии и водевили с переодеванием,

где чувствительное содержание ослаблено и скато, а дидактическое — вовсе исключено<sup>1</sup>.

Здесь в первую очередь должна быть названа комедия Марииво 1730 г. «Игра любви и случая» (*Le jeu de l'amour et du hasard*): сходство этой комедии с «Барышней-крестьянкой» было замечено из современников Пушкина Катениным, который, однако, явно преувеличивал, говоря, что комедия Марииво Пушкиным «так же переделана в рассказ, как Шекспирова драма в «Анджело»<sup>2</sup>.

Героиня Марииво, барышня Сильвия, переодевается з служанку, чтобы лучше узнать заочно сосватанного жениха. Сюжет осложняется здесь целой кадрилией переодеваний (в тайну которой посвящены отец и брат (Сильвии): жених Дорант и слуга его, Арлекин, также меняются ролями; служанка Лиза разыгрывает роль Сильвии; обе пары — господ и слуг — влюбляются друг в друга и после ряда взаимных недоразумений и огорчений счастливо соединяются. Этой «нормальной» развязке комедии предшествуют, однако, моменты, когда социальным устоям грозит та же опасность со стороны свободного чувства, как и во всех подобных сюжетах.

Дорант, еще считая Сильвию служанкой, готов жениться на ней: «Отец простит меня как только увидит вас; моего состояния хватит на двоих, а достоинства значат не меньше, чем происхождение» и т. п.

Комедия Марииво не лишена чувствительного содержания, а с ним и того легкого налета гуманизма и социального свободомыслия, который свойственен большинству сюжетов этого рода. Но маскарадная завязка, секрет которой зрителю открыт, делает пьесу комической. Пушкин так же, как и Марииво, открывает свои карты читателю. Маскарадная интрига поэтому мирно уживается с неприятельной бытовой повестью о женитьбе соседа на соседке<sup>3</sup>. «Маскарад» снимается с повести как дополнительный слой, имеющий функцию литературной пародии. Но пародия Пушкина принципиально отличается от пародийной пьесы Шаховского. Она смеется над литературной фальшью и приторностью Измайловых и Ильиных, но не над самым существом идеи социального равенства. Над Алексеем Берестовым Пушкин смеется не тогда, когда тот увлекается «Акулиной», а тогда, когда он надевает на себя маску байронического разочарования, вывезенную из столицы, — «Дело в том, что, Алексей, несмотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную разочарованность, был добрый и пылкий мальчик и имел сердце чистое, способное чувствовать наслаждения невинности». Лиза тоже гримируется — уже буквально — под городскую жеманницу, но лишь там, где она сознательно играет роль; напротив,

<sup>1</sup> Из параллелей к сюжету барышни-крестьянки в пушкинской литературе чисто случайным образом было обращено внимание на одну: именно на повесть Монтолье — «Урок любви» (был и русский перевод); но повесть Монтолье — один из многих «нравоучительных и чинных» вариантов этого сюжета — к пушкинской повести никакого прямого отношения не имеет.

<sup>2</sup> «Литературное наследство», 16—18, стр. 642.

<sup>3</sup> Попутно Пушкин посмеялся над традиционным мотивом семейной вражды, вероятно ближайшим образом имея в виду интриги, основанные на семейной вражде в романах Вальтера Скотта.

ее переодевание в Акулину и легкая «игра» не меняют ее общего облика, а, наоборот, как бы обнаруживают ее природную безыскусственную прелесть. И здесь литературно-пародийный слой оборачивается к нам своей серьезной и как бы интимной для Пушкина стороной: Пушкин играет милой ему иллюзией — иллюзией беспечного счастья двух детей природы, не знающих никаких социальных преград. Скрытыми и тонкими нитями «Барышня-крестьянка» связана с мотивами южных поэм, с той пушкинской Музой, которая одичала «в глуши Молдавии печальной» и «вдруг... явилась барышней уездной», сохранив и в этом облике свою первоначальную «степную» прелесть.

## 5

Противодействие Пушкина современной ему прозе, было бы неполным и односторонним, если бы он преодолел только чувствительную, уже осужденную, хотя и живучую традицию. Чувствительная «жеманность» и чувствительная мораль в их конкретных формах были выражением буржуазной ограниченности; тем легче эти формы усваивались на русской почве самыми широкими кругами: от «светской черни» до полуграмотного мещанства. Одной из форм идеологического протеста против этой ограниченности был индивидуалистический бунт, приводивший к переоценке старых ценностей, но во имя новой индивидуалистической ограниченности.

— Друзья мои, что ж толку в этом? —

иронически замечал Пушкин в третьей главе «Евгения Онегина», сопоставляя два враждебных направления — чувствительный морализм и романтический аморализм. То и другое искажает подлинную картину, жизненной простоты и сложности. Идеализация эгоизма — та же лишь вывернутая наизнанку односторонность сентиментализма, а Пушкин стремится к свободному и многостороннему отражению жизни. Вот почему, готовясь «унизиться до смиренной прозы», он обещает изобразить

Не муки тайные злодейства,

а жизнь в ее нормальных и типических проявлениях:

Любви пленительные сны,  
Да нравы нашей старины.

Но «муки тайные злодейства», сильные страсти, эгоистические характеры тоже реально существуют и нельзя их выбросить из искусства, как нельзя выбросить из искусства ни «чувствительных» ситуаций, ни даже фантастики кладбищенских ужасов, раз человеческое изображение способно ее создавать, хотя бы в пьяном сне. И здесь, как и всегда, Пушкин выбирает путь наибольшего сопротивления. И «задумчивый Вампир», и «Мельмот бродяга мрачный» и герои повестей Марлинского являются отражением каких-то подлинных реальностей — пусть преувеличенных, пусть «облеченных в унылый романтизм».

Повести Бестужева-Марлинского были в русской литературе 20-х годов заметным и передовым явлением. Их относительную прогрессивность наиболее верно оценил Белинский в статье «О русской повести и повестях Гоголя»: «Повести Марлинского, не прибавивши ничего к сумме русской поэзии, доставили много пользы русской литературе, были для нее большим шагом вперед. Тогда в нашей литературе было еще полное владычество XVIII века, русского XVIII века; тогда еще все повести и романы оканчивались счастливо, тогда нашу публику могли занять похождения какого-нибудь выходца из собачьей конуры» (т. е. болгаринского Выжигина)... «В повестях Марлинского была новейшая манера и характер, везде был виден ум, образованность, встречались отдельные прекрасные мысли...» К этому можно было бы прибавить, что повести Марлинского были проникнуты вольнолюбивым, «декабристским» пафосом негодования против деспотизма, борьбы за достоинство человека. Марлинский идеализирует страстность, храбрость, самоотверженность, но не «безнадежный эгоизм». Но в повестях Марлинского «не было истины действительности, следовательно не было и истины русской жизни» (Белинский). Марлинский остается в плену характерологических схем и сюжетных «пружин»; характеров в его повестях почти нет; вместо них — маски: один — рыцарь без страха и упрека и образец всех совершенств, другой — негодяй и злодей (так не только в легендарно-исторических, но и в бытовых повестях, хотя бы в том самом «Вечере на бивуаке», из которого взят эпиграф к «Выстрелу») и заимствована исходная ситуация, — выстрел, оставшийся по праву дуэли). Психология минимальна и элементарна («знойные страсти... «бешенство и месть... «я неистовствовал...»), а самые «страсти» героев сводятся, в основном, к страсти любовной.

Этому схематизму характеров, ситуаций, сюжетов Пушкин, как и всегда, противопоставляет живое многообразие действительности. Столкнувшись с Марлинским и на таком частном мотиве, как прегрванная дуэль, и на таком более общем, как страстный характер, Пушкин создает повесть не только преодолевающую, но и отменяющую Марлинского — подобно тому, как «Станционный смотритель» преодолел (и отменил) допушкинскую чувствительную «слезную» повесть, «Барышня-крестьянка» — чувствительно-идиллическую, а «Гробовщик» — нравоописательный очерк.

Сильвио страстен, но страстность эта особого рода, сводящаяся, в сущности, к мании властолюбия и мстительности. Любовные мотивы устранены почти демонстративно — достаточно вспомнить рассказ Сильвио о вызове на дуэль.

«Наконец, однажды на бале у польского помещика, видя его предметом внимания всех дам и особенно самой хозяйки, бывшей с мною в связи, я сказал ему на ухо какую-то плоскую грубость».

Этот лаконизм и нарочито-грубая простота имеют очевидную цель — переключить содержание с любовных переживаний на другие, — всем хорошо известные в действительной жизни, но в литературе заглушенные или прямо для нее запретные. Впоследствии Гоголь, уже имея за собой опыт и пушкинского и собственного творчества, говорил об

этом прямо словами «второго любителя искусств», возражая против вечной любовной интриги: «Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть, затмить, во что бы то ни стало, другого, отместить за преисбрененье, за насмешку...» («Театральный разъезд»). В «Выстреле» Пушкин уже шел по этому пути.

«Муки тайные», показанные в Сильвио, отнюдь не связаны со схемой характера «злодея». «Муки» Сильвио объясняются определенной, вполне правдоподобной страстью самолюбия — «привычкой первенствовать». По условиям и нравам своего времени и среды он не убийца, а партнер в законной дуэли, и выстрел его, с точки зрения общественного мнения, законен. Изображая «безнадежный эгоизм», Пушкин, однако, не счит возможным следовать романтической схеме, которая в его глазах не имела никаких преимуществ перед сентиментальной, — схеме, согласно которой герой должен быть прямолинейно беспощаден. При своем обычном и весьма принципиальном лаконизме, Пушкин не пояснил противоречивости в характере Сильвио, не дал ни прямой, ни косвенной оценки ни его «привычке первенствовать», ни его зависти к «человеку богатой и знатной фамилии... счастливицу столь блистательному». И только краткое замечание рассказчика — «Я слушал его неподвижно; странные, противоположные чувства волновали меня» — намекает на то, что Пушкин предполагает возможным противоречие отношение к основной страсти своего героя; предполагает возможность признать в этой борьбе личности против баловней счастья какие-то элементы правды. Было бы неосторожным утверждать большее: но дальнейшее развитие повести подтверждает противоречивость самого характера Сильвио: при ведущей черте — обостренном личном чувстве — он внутренне сопротивляется формальному праву убий безоружного; самая мстительность его не нуждается в уничтожении противника, и он удовлетворяется более тонкой, нравственной мезтью. Вот почему на ложном пути все те, кто видят в «Выстреле» «обычное противопоставление двух взаимно-противоположных натур»<sup>1</sup>. «Противоположности характеров», «пошлой пружины французских трагедий», нет здесь потому, что Сильвио — в сущности единственный характер повести, а «повеса»-граф так же как офицер-рассказчик — лишь эскизы.

Проблема характера вообще не стояла еще перед Пушкиным в той остроте, в какой стояла в последующей литературе и, прежде всего, у Гоголя. Но, создав образ Сильвио, и намечая рядом с ним отличный от него образ графа, Пушкин не пустил в ход осужденных им «пошлых пружин». Смысл характера Сильвио не в его противоположности характеру графа, а в его внутренней противоречивости, в намеченной в нем диалектике личной страсти.

В понимании «Выстрела» не прав был ни Ап. Григорьев, приписавший Пушкину, будто бы «запуганному страшным призраком Сильвио», вывод: «Нет уж лучше пойду я к людям попроще», ни Черняев с его

<sup>1</sup> См. например: А. Искоз, Повести Белкина. Соч. Пушкина под ред. С. А. Венгерова, т. IV, стр. 188.

преувеличенным стремлением реабилитировать Сильвио и дорисовкой — опять-таки за Пушкина — «характера» графа отрицательными чертами («тушость сердца, соединенная с наивным эгоизмом и легкомыслием»). И если позволить себе досказывать за Пушкина мысли, им певысказанные, хотя, быть может, и скрытые в основе его образа, они должны привести нас не к растительному идеалу «непосредственной жизни», а к идее свободы человеческого духа. Современные Пушкину исторические условия были враждебны всем проявлениям этой идеи: одним из ее извращений были характеры, подобные Сильвио. Что соображения эти не беспочвенны, показывает финал повести.

«Сказывают, что Сильвио во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов, и был убит в сражении под Скулянами».

«Возмущение Александра Ипсиланти» было событием, которое в свое время Пушкин глубоко пережил, хотя в равное время относился к нему, неодинаково<sup>1</sup>, но об участниках сражения под Скулянами он и значительно позже (в «Кирджали», напечатанном в 1834 г.) говорил с недвусмысленным сочувствием («Сражение под Скулянами кажется мне не описано в его трогательной истине»). Слова «предводительствовал отрядом» — говорят о неслучайности факта и для героя. Очевидно, концовка «Выстрела» должна быть осмыслена не как разоблачение в Сильвио лишнего человека, а как указание на те возможности, которые в нем были скрыты и, может быть, искажены. Сила воли, энергия и страстная потребность в личной свободе могли разрастись в «безнадежный эгоизм»; «привычка первенствовать» могла разрешиться пустым бреттерством, но те же исходные качества могли перерасти и в страсть борца за общественную свободу. Вспомним еще, что проиически отзываясь в третьей главе «Онегина» о теории эгоизма, как о вывернутом наизнанку сентиментальном морализме, и упомянув при этом ряд литературных явлений, Пушкин сделал наиболее ответственным за новый поворот «умов» Байрона:

Лорд Байрон прихотью удачной  
Облек в унылый романтизм  
И безнадежный эгоизм.

Но именно Байрон был примером перерастания индивидуального свободолюбия в общественное, и Сильвио, погибший в борьбе за свободу Греции, отчасти повторяет личную судьбу самого Байрона.

## 6

Последняя болдинская повесть — «Метель» — не раз давала повод к самым натянутым, самым фантастическим истолкованиям: старое пушкиноведение как бы соглашалось «признать» повесть с тем лишь условием, чтобы она оказалась достаточно солидной аллегорией, по возможности и с моралью. В наиболее наивной форме это выразил

<sup>1</sup> См. статью Н. Г. Свирина, Пушкин и греческое восстание. «Знамя», 1935, кн. II.

Н. Черняев, в истолкованиях которого «Метель» оказалась благочестивым нравоучительным рассказом, внушающим не только «веру в провидение», но и уважение к святости законного брака<sup>1</sup>.

М. Гершензон, обладая, видимо, чувством юмора в несколько большей степени, об идее законного брака умолчал, но первую часть черняевского толкования он, по существу, повторил; разница в том, что лубочная мораль Черняева была Гершензоном чуть-чуть — и то больше литературно, чем по существу — утончена. («Но Власть гмуший следил за милой, простодушной Марьей Гавриловной. Его слуга — жизнь-метель... Может быть, писав этот рассказ, Пушкин думал: жизнь-метель редко бывает так добра, но бывает...»)

Так доосмысливался и переосмысливался Пушкин, прочитанный в контексте «Снежной маски» Блока и «Кубка метелей» Белого. Еще один шаг — или, скорее, прыжок на том же месте — и окажется, что «трактовка М. Гершензоном «Метели» как отражения душевного состояния Пушкина в Болдине... должна быть расширена до отражения смятения всей социальной группы, к которой принадлежал Пушкин»<sup>2</sup>.

Все эти домыслы характерны, часто курьезны, но вряд ли стоит заниматься их опровержением, настолько явно противостоят они всему мировоззрению и художественному стилю Пушкина в целом, а в белкинском цикле тем более. Между тем бесспорна ближайшая связь «Метели» с другими болдинскими повестями, и с «Барышней-крестьянкой» в первую очередь.

Как в «Барышней-крестьянке», и здесь Пушкин дает волю своим вполне реальным героям разыгрывать в жизни некий литературный сюжет. Разница только в том, что в «Барышней-крестьянке» самый сюжет был веселым и идиллическим и тем предрасполагал к «игре», затем из двух участников игры один (Лиза) играет сознательно, а другой (Алексей) втянут в игру неволью. И, наконец, с обеих сторон игра не исключает искреннего чувства, наоборот, живая жизнь и живые чувства торжествуют над литературными схемами и сводят их на нет.

В «Метели» Пушкин попробовал «примерить» к той же реальной действительности — к обыденному усадебно-дворянскому быту — литературный шаблон другого рода, тоже чувствительный, но не идиллически-веселый, а трогательный и, в своих возможностях, даже трагический. любовь с препятствиями, замысел похищения девушки из родительского дома — сюжет «Наташи, боярской дочери» Карамзина, «Романа и Ольги» Марлинского, в их начальных эпизодах. Общий тон этих чувствительных сюжетов требует от героев и специфической чувствительной пси-

<sup>1</sup> Концы с концами, впрочем, не сошлись, с одной стороны, сам же автор вынужден был оговориться, что «с канонической и богословской точки зрения» можно было бы оспаривать действительность такого «брака», с другой — сверхканонические хранители устоев, Бурмин и Мария Гавриловна, оказались, при дальнейшем психологическом анализе, первый — вариацией Хлестакова, вторая — «плохенькой пародией» на Татьяну (в отношении как раз «нравственного достоинства»).

<sup>2</sup> «Русский язык в советской школе», 1927 г., № 6.

хологии. Но сентиментальная литература, «чопорная и жеманная», и там, где она претендует на серьезность, на соответствие жизни, остается по отношению к жизни инородным слоем.

Реальная основа намеренно проста и незатейлива. Гостеприимные ненарадовские помещики, их дочь — богатая невеста; сосед их — бедный армейский прапорщик. Между ними «взаимная склонность» (действительная или, может быть, расчет с его стороны или, наконец, то и другое вместе — все это не раскрыто); сначала — запрет со стороны родителей, потом — после недолгого обсуждения — согласие на брак; если бы повесть этим ограничилась, то, как в «Барышне-крестьянке», «обязанность описывать развязку» была бы излишней.

Но дело осложняется влиянием и наслоениями чувствительной литературы, во власти которой всецело оказываются новые пушкинские герои. Несоответствие литературности и реальной действительности подчеркнуто в повести иронически и демонстративно.

«Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и следственно была влюблена... Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстию... они (что весьма естественно) дошли до следующего рассуждения: если мы друг без друга дышать не можем, а воля жестоких родителей препятствует нашему благополучию, то нельзя ли нам как-нибудь обойтись без нее?» Владимир в своих письмах предвидит и счастливую развязку — по тем же романическим шаблонам: родители «конечно будут тронуты... и скажут им непременно: Дети! придите в наши объятия». Насмешка над литературными шаблонами заключается здесь в том, что родителей — как выяснилось — можно было склонить к согласию на брак и без побега. Но побег осуществляется, притом со всеми предусмотренными в соответственной традиции деталями как быговыми, так и психологическими (чувствительные письма перед отъездом, запечатанные печатью с двумя пылающими сердцами, «ужасные мечтания», прерывавшие сон, и «печальные предзнаменования»).

Здесь движение повести обрывается: все возвращается в исходное положение; надуманного, «литературного» сюжета как не бывало.

«Но возвратимся к добрым ненарадовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается.

А ничего.»

Это замечательное «а ничего» — означает торжество реалистической правды над искусственными сюжетными схемами. Рядовой разоблачитель сентиментализма может быть этим удовлетворился бы и в заключение заставил бы Марью Гавриловну «исправиться» и излечиться от своих книжных фантазий. Но Пушкин оставался реалистом и тогда, когда заставлял своих героев двигаться по искусственным, литературным колеям. Для него «литературность» вообще и книжная сентиментальность, в частности, были явлениями не только литературы, но и самой жизни. Побег придуман по книжным образцам, чувствительная психология Марьи Гавриловны привнесена из романов, но уездные барышни, живущие и чувствующие по книгам, — существуют в действительности. И вот Пушкин показывает свою героиню еще раз через три года,

когда в жизни ее разыгрывается новый роман и, как и в первый раз, именно «разыгрывается»: роли героев имеют определенный литературный источник, на этот раз даже названный:

«Бурмин нашел Марью Гавриловну у пруда под ивою, с книгою в руках и в белом платье, настоящей героинею романа...» Бурмин объясняется в любви по «Новой Элоизе» Руссо; Марья Гавриловна это замечает («Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St Preux»), но и это в порядке вещей: чувства и психология берутся в готовом виде из книг, в то время, как «соседи говорили о свадьбе, как о деле уже конченном, а добрая Прасковья Петровна радовалась, что дочь ее наконец нашла себе достойного жениха».

С тем, что было серьезного в сентиментальной литературе, Пушкин серьезно боролся в «Станционном смотрителе», противопоставляя свой гуманизм, свой подход к трагическим темам, свой повествовательный стиль — сентиментальным. Над неправдоподобными, чувствительными сюжетами Пушкин весело посмеялся в «Барышне-крестьянке», подставив на их место совершенно правдоподобные, реальные эквиваленты. Оставалось расчитаться с тем налетом сентиментальной психологии — а зачастую только фразеологии, — который лежал на поверхности дворянского быта, точнее, быта известной части дворянской молодежи первой четверти XIX века. Здесь достаточно было легкой иронии, и в «Метели» эта ирония ощутима от начала до конца.

Но это только одна сторона литературно-poleмического содержания «Метели». Другая заключается в прямом пародировании авантюрных сюжетов, авантюрного «стечения случайностей», немотивированного и неправдоподобного. Два эпизода из жизни уездной барышни Марьи Гавриловны, разделенные тремя годами, и, казалось бы, ничем не связанные — неудачный побег с Владимиром и встреча с незнакомым раньше Бурминым — сходятся точка в точку. Для этого совпадения понадобился, правда, целый ряд совершенно очевидных натяжек, которые всерьез пытался «разоблачить» рецензент «Северной пчелы» в 1834 г. своими «вопросами» автору: «Кто согласится жениться мимоездом, не зная, на ком? Как невеста могла не разглядеть своего жениха под венцом? Как свидетели его не узнали? Как священник ошибся?» Но таких как можно поставить тысячи при чтении «Метели».

Действительно, если безучастие невесты — до самого поцелуя — мотивировано ее недавним обмороком, то поведение служанки, свидетелей, священника, которые сами заговаривают с Бурминым, вряд ли может быть удовлетворительно объяснено тем, что церковь была «слабо освещена двумя или тремя свечами»: удастся же Бурмину разглядеть даже в темном углу, что «девушка недурна». Для запутыванья узла понадобилось еще, чтобы Владимир поручил самое «похищение» кучеру, а сам, выгадывая время, поехал один<sup>1</sup>.

Пародийность всей этой путаницы и нескладницы вряд ли нуждается в доказательстве: иронию Пушкина трудно не почувствовать. Она

<sup>1</sup> Это дало повод Черняеву — тоже совершенно всерьез — констатировать черты «беспечности и вялости» в характере Владимира.

с совершенной уже ясностью обнаруживается в том единственном случае, когда Пушкин сам предвидит одно (но только одно!) из возможных *как*, а именно — как никто не проболтался? — и тут же дает «исчерпывающий» ответ: «Священник, отставной корнет, усатый землемер и маленький улан были скромны и не даром. Терешка кучер никогда ничего лишнего не высказывал, даже и в хмелю. Таким образом, тайна была сохранена более чем полудюжиною заговорщиков».

Что Бурмин оказался «тем самым» — конечно, такая же нарочитая натяжка, как и все прочие, но в литературе авантюрных сюжетов вполне узаконенная. Мы уже приводили выше рассказ В. Панаева «Отческое наказание», где такой же случайно перевенчаный ветреник через несколько лет влюбляется в собственную жену. Это совпадение в деталях — редкое и, вероятно, случайное. Но сколько таких же «круглых» развязок, сколько всевозможных появлений «тех самых» было у таких больших мастеров сюжета, как Фильдинг и Вальтер Скотт, не говоря уже об эпигонах и подражателях!

«Метель» начата как повесть мрачная с трагическими возможностями, но едва ощутимая, тонкая авторская ирония сопровождает рассказ даже в таких эпизодах, как болезнь Марьи Гавриловны, две недели находившейся «у края гроба», даже в эпизоде известия о смерти Владимира («она упала в обморок, и боялись, чтоб горячка ее не возвратилась. Однако, слава богу, обморок не имел последствий»). Последовательный иронический тон пронизывает вторую часть повести и придает неожиданной развязке комедийно-водевильный налет. «Жених своей жены» — мотив не чуждый водевильной традиции<sup>1</sup>. Как и в «Барышне-крестьянке», Пушкин указывает «чувствительным» мотивам и их литературно-традиционным, но жизненно невероятным комбинациям единственно законное жанровое место — веселую комедию и водевиль.

Эпиграфом к «Повестям Белкина» Пушкин предполагал взять «пословицу святогорского игумена»: «А вот то будет, что и ничего не будет»<sup>2</sup>. Этот загадочный, на первый взгляд, эпиграф, думается, связан с разоблачением литературных шаблонов как с одним из основных заданий повестей (ср. «А ничего» — в «Метели»). Ничего не будет — из всего, чего, как «рифмы розь», ждет читатель. Не будет ни страшной смерти гробовщика, задушенного мертвецами; ни самоубийства несчастной жертвы своего заблуждения; ни трагедии молодого барина, влюбившегося в крестьянку; ни жестокой мести по праву дуэли, отложенной до времени, когда противник будет счастлив; ни тайного брака двух влюбленных; ни отчаяния героини, разлученной с возлюбленным. «Будет» — только живая жизнь. За осмеянием и отрицанием литературных схем, обедняющих жизнь, в «Повестях Белкина», как и во всем пушкинском творчестве, нельзя не почувствовать острой мысли, требующей от

<sup>1</sup> Ср., например, водевиль Ленского 1832 г. «Муж и жена» (перевод с французского): двое супругов, расставшихся из-за ложного подозрения, случайно встречаются в гостинице и снова сходятся.

<sup>2</sup> Соч. Пушкина, том 4, Гослитиздат, 1936 г., стр. 618.

искусства не схемы жизни, а отражений подлинной жизни, многообразной, противоречивой и уж, конечно, не покрывающейся плоской прописной моралью.

## 7

Говоря о «Повестях Белкина» в порядке их создания, мы только на последнем месте можем упомянуть то предисловие «от издателя», которое было предпослано повестям и в котором в аспекте добродушного, «но ограниченного ненарядовского помещика доведен до читателя еще один образ — Ивана Петровича Белкина, человека слабого, мягкосердечного и бесхозяйственного, но «кроткого и честного», усердного домохозяйственного сочинителя, автора не только повестей, но и многих других рукописей, частью употребленных ключницей на домашние потребности. Простое сравнение с «Историей села Горюхина», начатой тогда же в Болдине и прерванной, показывает, что Пушкин перенес из «Истории» в «предисловие» не только самую фамилию Белкина, но и ряд подробностей, даже фраз. Кто такой Белкин, помещик села Горюхина, хорошо нам известно, — это юмористический образ ограниченного, скудоумного обывателя, неспособного выжать из себя ни одной мысли и благоговящего перед «сочинителем Б.» (т. е. конечно, Булгариным) только потому, что он сочинитель. Весь замечательный сатирический замысел «Истории села Горюхина» связан с тем что объективная горькая действительность должна быть показана сквозь восприятие невозмутимого дурака. В этом Белкине искать что-нибудь «пушкинское» было бы просто смешно. С Белкиным «предисловия» дело обстоит несколько сложнее. Перевозя фигуру Белкина из никому неизвестной рукописи в предисловие к «Повестям», Пушкин не был связан той, прежней характеристикой Белкина. Новый Белкин с ним и не совпадает. Это, по замыслу Пушкина, человек другой и высшей культуры, чем ненарядовский обыватель («ни привычками, ни образами мыслей, ни нравом мы большего частью друг с другом не сходствовали»), способный прослыть автором уже не мнимого-глубокомысленной летописи собственного села, а и пяти пушкинских повестей. Но воссоздавать «характер» этого Белкина по двум-трем случайно брошенным чертам, невозможно. весь смысл предисловия сводится к ироническому сопоставлению двух контрастных фигур: подлинного представителя своего класса, трезвого блюстителя помещичьих интересов, знатока хозяйства — ненарядовского помещика — с одной стороны, и чудака-«сочинителя», храпящего за разбором собственных дел — с другой.

На этом можно было бы и прекратить разговоры о Белкине, если бы почти через тридцать лет после появления «Повестей» не была сделана попытка именно в образе Белкина найти ключ к пушкинскому циклу, смущавшему многих (начиная с Белинского) своей кажущейся незначительностью и несоответствием всему тому, что с именем Пушкина привыкли связывать. Такое именно толкование образа Белкина выдвинул Ап. Григорьев в статье 1859 г. «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» и затем в ряде позднейших статей.

Ап. Григорьев увидел в Белкине не только фиктивного издателя, не только образ, легкими штрихами намеченный в предисловии, но центральный образ всего цикла, сквозь призму которого будто бы ведется рассказ. Белкин, по Ап. Григорьеву, — «простой здравый толк и здоровое чувство, кроткое и смиренное». Что Пушкин несводим к Белкину, признавал и Григорьев, но он считал будто Пушкин сознательно «умалил себя» до образа Белкина. Запуганный страшным призраком Сильвио, Пушкин, в толковании Григорьева, как бы говорил: «Нет уж лучше пойду я к людям попроще». Словом, в воображаемом Белкине Ап. Григорьев видел опору своим известным идеям о «кротком» русском типе, призванном восторжествовать над хищным. Смысл этих идей в условиях классовой борьбы 60-х годов очевиден: они были отрицанием всего революционно-демократического движения, как якобы чуждого «истинному» русскому «типу». Идеи эти направлены были против Чернышевской и околославянофильской литературы (тютчевское «Край родной долготерпенья!»), но в особенности, конечно, соответственные мотивы творчества Достоевского).

Ап. Григорьев вынужден сам был делать оговорки, признавать, что Пушкин не останавливается на «Белкине», не исчерпывается им; он признавал, даже, явно запутавшись между Пушкиньим и Белкинским, что «белкинское» начало, предоставленное самому себе, перейдет «в застой, в мертвящую лень, в хамство Фамусова и добродушное взяточничество Юсова». Но так или иначе григорьевское осмысление Белкина прочно вошло в литературу. Оно вскоре было поддержано Достоевским и обратилось в похвалу народности Пушкина в славянофильском понимании: «Он, барич, Пугачева угадал... Он, аристократ, Белкина в своей душе заключал!»<sup>1</sup> Миф о Белкине (трудно назвать его иначе) был подхвачен и всем почти литературоведением XIX века. Поливанов, Овсяннико-Куликовский, Н. Котляревский, с отличиями в оттенках, стояли на почве григорьевского понимания пушкинского цикла. Отклики его — конечно, уже с другим акцентом — встречаются и в советских работах о Пушкине.

Попытки преодолеть григорьевское понимание «Повестей» были немногочисленны и успеха не имели. Пытался сделать это Н. Черняев в статье «Есть ли что-нибудь белкинское в «Повестях Белкина»<sup>2</sup>. Черняев дал отрицательный ответ, исходя из анализа самих повестей; к сожалению, этот анализ был испорчен весьма наивными приемами: сливая в одно Белкина «Истории» с Белкинским «предисловия», автор исходит из мнимой характеристики единого образа Белкина и с этим фантастическим образом серьезно сопоставлял пушкинские повести. Без особой аргументации, но довольно решительно отмежевываясь от Ап. Григорьева и А. Искос.

Григорьевская гипотеза в свое время была пущена в ход без всякого обоснования, как нечто будто бы само собой разумеющееся, и если в свое время была вызвана определенными идеологическими требованиями, то держалась и держится по преимуществу в силу инерции.

<sup>1</sup> «Зимние заметки о летних впечатлениях».

<sup>2</sup> В названной выше книге.

Простая справка о последовательности пушкинской работы над «Повестями» делает сознательную гриммировку Пушкина под Белкина невероятной. Закончив 20 октября 1830 г. работу над последней повестью («Метель»), Пушкин после некоторого перерыва работает над «Историей села Горюхина» (даты на рукописи 31 октября и 1 ноября), где Белкин — пародия на глупого и неудачливого сочинителя<sup>1</sup>, и, очевидно, не связывает образа Белкина с только что написанными повестями. Но и забросив «Горюхино», Пушкин приходит к новому Белкину, Белкину «предисловия», далеко не сразу: еще 9 декабря 1830 г. Пушкин пишет Плетневу, что собирается напечатать повести анонимно.

Можно, конечно, понимать Ал. Григорьева и иначе: пусть образ Белкина — только литературная фикция, но в самих повестях объективно заключено нечто «белкинское», то-есть намеренно упрощенный взгляд на жизнь, маска простоватого обывателя. Но чтобы так понять пушкинские повести, нужно не только отвлечься от всего литературного фона повестей и не заметить их полемического содержания, нужно вообще не заметить пушкинской иронии, пронизывающей каждую повесть, нужно наивно отождествить Пушкина (или его двойника — Белкина) с «людьми попроще», смешав при этом в одно самые разнообразные, различным образом окрашенные (а зачастую и весьма случайные) образы повестей. Формула «простой здравый толк и здоровое чувство, крохотное и смиренное» — формула, изготовленная по славянофильскому рецепту, навязана Пушкину Григорьевым, особенно во второй своей части. Мораль «кротости и смирения», извлеченная, очевидно, из «Станционного зрителя», отчасти и «Выстрела», — тенденциозно и неверно толкует и обедняет содержание этих повестей. Какую «кротость и смирение» увидел Григорьев в двух усадебных повестях Пушкина и «Гробовщике» — остается неизвестным («благочестивая» трактовка «Метели» придумана не им). Что же касается «здрoвого толка и здравого чувства», то Пушкин от этой части формулы, вероятно, не отказался бы, но, конечно, без обедняющего эпитета «простой», который впрочем сам же Григорьев вынужден был в дальнейшем взять под подозрение («Но Иван Петрович Белкин человек себе на уме, несмотря на свою кажущуюся простоту»).

Решительно отказываясь видеть в пушкинских повестях какие-нибудь следы григорьевского Белкина с его славянофильски-тенденциозной характеристикой, мы не можем, конечно, отрицать в повестях образов «рассказчиков». Образы эти иногда обнажены: в «Выстреле» и отчасти в «Станционном зрителе» рассказчики наделены даже некоторой, хотя и эскизной, но самостоятельной характеристикой. Образ и проза рассказчика — с виду простодушного, а по существу иронического — ощутимы и в трех остальных повестях<sup>2</sup>. Но в этом литературном приеме напрасно было бы видеть какую-либо идеологическую маскировку.

<sup>1</sup> В работе над «Историей села Горюхина» Пушкин использовал свой более ранний (1827) неоконченный памфлет на наивного поклонника «российской словесности» и журналистики. См. соч. Пушкина, изд. «Academia» (юбилейное), т. IV, 1936, стр. 727.

<sup>2</sup> Те «рассказчики», о которых упомянуто в «предисловии, как о собеседниках Белкина, — конечно, такая же фикция, как и сам Белкин; повести

Мнимые собеседники Белкина, мнимый передатчик повестей — ненарядовский помещик, наконец скрывшийся под инициалами «издатель А. П.» — такова была сложная «упаковка», в которой пять булдинских повестей были донесены до читателя. Что этот прием литературной маскировки был широко распространен в русской и западной литературе той поры и имеет ближайшим источником приемы Вальтер Скотта, — достаточно убедительно установлено Д. П. Якубовичем<sup>1</sup>. Непосредственную причину, которая вызвала необходимость маскировки при издании повестей, объяснил сам Пушкин в письме к Плетневу, когда предполагал еще издать повести анонимно: «Под моим именем нельзя будет, ибо Булгарин заругает».

Булгарин, с его злобным и мелким самолюбием, конечно, воспринял бы дебюты Пушкина в прозе как личное покушение на его — булгаринские — лавры «первого русского прозаика». В напряженной атмосфере, создавшейся в 1830 г. вокруг «Литературной газеты» и Пушкина лично, это могло быть и опасно. Вероятно и по существу дела Пушкину хотелось, чтобы такой исторический поступок, как издание «Повестей Белкина», не был осложнен никакими личными примесями. Мистификация была, впрочем, непродолжительна: через три года (в 1834 г.) «Повести Белкина» вошли уже в состав «Повестей, изданных Александром Пушкиным».

## 8

При своем появлении «Повести Белкина» были встречены довольно бесодержательными похвалами воейковских «Литературных прибавлений» к «Русскому инвалиду», двусмысленным отзывом «Северной пчелы» и суровым отпором со стороны «Московского телеграфа». В рецензии «Телеграфа» только два замечания заслуживают внимания: наблюдение над литературно-экспериментальным характером повестей («Кажется сочинителю хотелось испытать: можно ли увлечь внимание читателя рассказами, в которых не было бы никаких фигурных украшений и никакого романтизма») и сравнение с повестями Ваш. Ирвинга, которые впрочем были предпочтены пушкинским. После всего сказанного нет надобности повторять, что «экспериментаторство» Пушкина не исключало серьезного идейного направления повестей, и что интерес и популярному американскому новеллисту, автору многих рассказов о «необыкновенных случаях», фантаста и бытовика, не исключают значительно большей сложности литературных притяжений и отталкиваний в пушкинских повестях<sup>2</sup>.

Холодно встреченные в 1831 г., «Повести Белкина» не привлекли к себе внимания и в 1834 г., когда были переизданы уже как пушкинские.

писались без всякого расчета на них, а ссылка появилась вместе с предисловием. Повести распределены по рассказчикам, очевидно, по признаку социального и бытового содержания каждой повести.

<sup>1</sup> Д. Якубович, Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта. «Пушкин в мировой литературе». Гиз, 1926 г.

<sup>2</sup> Вопрос о положительных литературных воздействиях на «Повести Белкина» — вопрос особый и, думается, не первоочередной. В этой связи подлежит пересмотру и полемика о влиянии Ваш. Ирвинга на Пушкина, завязавшаяся в 1831 г. между «Московским телеграфом» и «Литературными прибавлениями», решительно отрицавшими это влияние.

Но в эти бурные годы русской литературы «Повести Белкина» вряд ли и могли быть оценены иначе. Это были годы «Вечеров на хуторе» Гоголя, «Пестрых сказок» Одоевского, «Литературных мечтаний» Белинского. Самое восторженное отношение к прежнему Пушкину, к его «вершинным», наиболее проблемным произведениям, могло в эти годы сочетаться, как это и было у Белинского, с представлением о конце или упадке пушкинского таланта («он умер или, может быть, только обмер на время»). Белинский не мог знать, что ряд новых пушкинских замыслов, а частью уже и достижений, столь же вершинных и проблемных, от читателя скрыт и раскроется только после смерти Пушкина; новые же его искания и опыты — сказки, «Подражания древним», «Анджело», вся проза, включая «Пиковую даму» — в свете требований идеалистической философской критики 30-х годов не осмысливались как закономерные элементы единого творчества Пушкина. Теперь особенно от Пушкина ждали не того. «Где теперь, — спрашивал Белинский в «Литературных мечтаниях», — эти звуки, в коих слышалось бывало то удалое разгулье, то сердечная тоска, где эти вспышки пламенного и глубокого чувства, потрясавшего сердца, сжимавшего и волновавшего грудь, эти вспышки остроумия тонкого и язвительного, этой иронии вместе злой и тоскливой, которые поражали ум своею игрою; где теперь эти картины жизни и природы, перед которыми была бледна жизнь и природа?»

Тем же разочарованием проникнут и первый (1834 г.) отзыв Белинского о «Повестях»: «Вот передо мною лежат Повести, изданные Пушкиным: неужели Пушкиным же и написанные? Пушкиным, творцом Кавказского пленника, Бахчисарайского фонтана, Цыган, Полтавы, Онегина и Бориса Годунова? Правда, эти повести занимательны, их нельзя читать без удовольствия; это происходит от прелестного слога, от искусства рассказывать (*contier*); но они не художественные создания, а просто сказки и побасенки: их с удовольствием и даже с наслаждением прочтет семья, собравшаяся в скучный и длинный вечер у камина; но от них не закипит кровь пылкого юноши... и т. д. Только «Выстрел» Белинский признал «достойным имени Пушкина». Белинский требовал в эти годы от искусства изображения жизни в ее отношении «к идее всеобщей жизни»; изображения жизни «во всем ее ужасающем безобразии и во всей ее торжественной красоте». В частности, повесть должна быть (так еще в «Литературных мечтаниях») «кратким эпизодом из бесконечной поэмы судеб человеческих». «Повестям Белкина» Белинский не нашел места даже в историческом очерке истории русской повести, который дал в следующем — 1835 — году в статье «О русской повести и повестях Гоголя». Пушкин упомянут здесь как поэт, сочетавший принципы идеальной и реальной поэзии, но как поэт, уже «свершивший труд своей художественной деятельности», и упомянут безотносительно к повестям. Не менее симптоматично, что и Гоголь в то же самое время в статье «Несколько слов о Пушкине» (в «Арабесках», 1835 г.) — статье апологетической по отношению к Пушкину; и, в частности, защищающей один из основных принципов эстетики Пушкина: поэзию «обыкновенного» (в чем Белинский тогда же Гоголя поддержал) — ни одним словом о повестях Пушкина не обмолвился.

Белинский менял свои оценки других прозаических произведений Пушкина, но холодное отношение к «Повестям Белкина» сохранил навсегда. В 1845 г. в рецензии на роман Шишкиной «Прокопий Ляпунов» он дает уже на историческом расстоянии суммарную оценку всей русской до-гоголевской прозе: «в ней виден порыв к чему-то лучшему против прежнего, к чему-то положительному, но — только один порыв без достижения. Из этого не исключаются и Повести Белкина Пушкина, изданные в это же время. В то же время среди всех этих более или менее однородных явлений возникала совершенно новая романтическая литература, которая не имела ничего общего с первою и впоследствии окончательно убила ее, дав всей русской литературе совершенно новое направление».

Еще более сурово отнесся Белинский к «Повестям Белкина» в следующем 1846 г. — в статьях о Пушкине; особенно осудил он «Барышню-крестьянку», как «неправдоподобную, водевильную, изображающую помещичью жизнь с идиллической точки зрения». Так воспринималась «Барышня-крестьянка», острием своим обращенная к литературно-общественному прошлому, в свете новых литературных и общественных условий и задач — уже после «Мертвых душ» и «Кто виноват», в годы создания «Записок охотника», в разгар решающих боев со стародворянской, крепостнической Россией.

Эти оценки и недооценки исторически объяснимы. Несомненно и то, что петербургские повести Гоголя более непосредственно связаны с дальнейшими путями русской прозы, чем «Повести Белкина». Но, всматриваясь через столетие в болдинские повести Пушкина, мы не можем отделить их резким рубезом ни от остального пушкинского творчества, ни от последующего развития русской литературы; не можем принять и замечания Белинского, что они «были ниже своего времени». В «Повестях Белкина» — тот же Пушкин, которого мы знаем в «Евгении Онегине», «Графе Нулине», «Домике в Коломне», в его дружеских посланиях, эпиграммах, критических статьях, — иронический наблюдатель жизни и вместе — активный борец за новые формы отражения жизни, за новую эстетику, неумолимый отрицатель всего условного и фальшивого в жизни и искусстве. Это — не весь Пушкин, это один лишь из «профилей» его; мы не найдем здесь «жизни человеческой, представленной... в самые торжественнейшие свои проявления, в самые лирические свои минуты» («О русской повести»), но общий итог Белинского о поэзии Пушкина применим к «Повестям Белкина» в полной мере: «К особенным свойствам его поэзии принадлежит ее способность развивать в людях чувство изящного и чувство гуманности, разумея под этим словом бесконечное уважение к достоинству человека как человека».

Вместе с тем на историческом расстоянии яснее становится связь «Повестей Белкина» с последующей русской реалистической литературой. Гоголь, при всем своем своеобразии, конечно не антагонист Пушкина-прозаика, а ученик его и в какой-то мере продолжатель. На частном примере эта тема была очень остро поставлена в «Бедных людях». Достоевский заставил своего Девушкина восхищаться «Станционным смотрителем» и возмущаться «Шинелью»: автор, сам возводивший свою литературную генеалогию к гоголевской «Шинели», не отождествляется,

конечно, со своим героем; сама же по себе линия литературного развития (пусть противоречивого) — от «Станционного смотрителя» через «Шинель» к «Бедным людям» а, стало быть, и к позднему Достоевскому — бесспорна. Не проверены до сих пор историко-литературным исследованием замечания Ап. Григорьева о «Гробовщике», как «зерне всей натуральной школы», о пушкинском Сильвио как прототипе героев Льва Толстого. Не изучено влияние художественного метода пушкинских повестей и на прозу Толстого (который оценивал «Повести Белкина» исключительно высоко) и на прозу Чехова, стремившегося — по собственным его признаниям — к объективности, «компактности» и «грации» — как к «затрате наименьшего количества движения».

Всё это детали более общей темы — историко-литературного значения Пушкина (и, в частности, пушкинской прозы). Несомненно одно: решая и даже ставя эту тему в целом или деталях, нужно освободить наше понимание «Повестей Белкина» от балласта григорьевских домыслов («умаление Пушкина до Белкина») и, с другой стороны, дополнить это понимание представлением о литературном фоне повестей и их полемическом смысле.

# ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Е Ж Е М Е С Я Ч Н Ы Й  
Ж У Р Н А Л  
ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ  
КРИТИКИ  
И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

К Н И Г А  
В Т О Р А Я



Г О С Л И Т И З Д А Т

---

1 9 • Ф Е В Р А Л Ь • 3 7