

Вольф Шмид

# ПРОЗА ПУШКИНА В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ



«ПОВЕСТИ БЕЛКИНА»  
и «ПИКОВАЯ ДАМА»



Вольф Шмид

ПРОЗА ПУШКИНА В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ

«ПОВЕСТИ БЕЛКИНА» И «ПИКОВАЯ ДАМА»

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Вольф Шмид

ПРОЗА ПУШКИНА  
В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ

«ПОВЕСТИ БЕЛКИНА»  
и «ПИКОВАЯ ДАМА»

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ,  
ИСПРАВЛЕННОЕ И ДОПОЛНЕННОЕ



Шмид В.

Ш73 Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» и «Пиковая дама» / пер. с нем. А.И.Жеребина (I и II части); 2-е изд., исправ. и доп. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2013. — 356 с.  
ISBN 978-5-288-05383-2

Одно из самых необычных поэтических прочтений творчества А.С. Пушкина в подобной редакции издается впервые. Настоящая публикация объединила второе издание книги «Проза Пушкина в поэтическом прочтении» и переработанную версию статьи «„Пиковая дама“ как метатекстуальная новелла». Наследие Пушкина предстанет перед нами в новых неожиданных ракурсах. Как в теоретической, так и в аналитической части данной работы учитываются критические замечания, появившиеся в печати в связи с принципами, методами и результатами ранее публиковавшихся автором изысканий.

Это сравнительно-историческое литературоведческое исследование будет интересно филологам-русистам, литературоведам, искусствоведам и всем тем, кого занимают «тайны и чудеса» пушкинской прозы.

ББК 83.3(2Рус=Рос)1

© W. Shmid, 1991

© В. Шмид, 1-е рус. изд., 1996

© В. Шмид, 2013

© Издательство Санкт-Петербургского университета, 2013



## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	9
<i>Часть первая. Поэзия и проза</i>	
Глава I. «Простота» Пушкина .....	13
1. «Мысли» как предмет художественной прозы .....	13
2. Новая поэтика пушкинской прозы в свете истории ее восприятия .....	16
3. Простота как принцип отбора нарративного материала .....	25
4. Психология <i>in absentia</i> .....	29
Глава II. Смешение стихий .....	33
1. Прозаическое и поэтическое прочтение .....	33
2. Прозаизация поэзии .....	37
3. Поэтизация прозы .....	41
Глава III. Структуры повествовательного текста .....	46
1. Точка зрения .....	46
а. «Автор» Белкин и «издатель» А. П. ....	46
б. Нарраторы .....	55
в. Персонажи .....	61
2. Нарративная и конструктивная логика историй .....	63
Глава IV. Поэтические приемы в прозаической наррации .....	68
1. Интратекстуальная эквивалентность .....	68
2. Аллюзия на «чужие» тексты .....	74
3. Реализация и развертывание речевых клише и семантических фигур .....	86
<i>Часть вторая. «Повести Белкина» — анализ приемов</i>	
Глава I. «Станционный смотритель» .....	93
1. Социальные и психологические мотивы .....	93
2. Его высокоблагородие волк, заблудшая овечка и слепой смотритель — сюжетные формулы и эквивалентности .....	97
3. Интертекстуальные аллюзии .....	108
а. Бедный смотритель и «Бедная Лиза» .....	108

б. Пушкин и Карлгоф — два станционных смотрителя и «сердечная склонность» .....	115
г. Блудный сын и блудный отец .....	119
д. Пропажа овечки и пропажа драхмы .....	125
е. Добрый пастырь как вор и разбойник .....	126
ж. Вина зрячих .....	128
и. Безутешный отец и утешающий себя супруг .....	129
к. Русский Самсон .....	131
л. Наездница на ручке кресла — речевые клише, аналогии и «Физиология брака» Бальзака .....	132
м. Полифония и гармония аллюзий .....	137
4. Одежда и деньги .....	139
5. Пролог .....	143
<b>Глава II. «Выстрел» .....</b>	<b>150</b>
1. Мечь Сильвио и загадка повести .....	150
2. Четыре эпизода — сходства и контрасты .....	160
а. Динамика и статика характеров .....	160
б. Повествуемое «я» и дуэлянты .....	164
в. Образы дьявола .....	166
3. Сильвио и его прототипы .....	168
а. Обращенный байронист Баратынского .....	168
б. Остановленный мститель Бестужева и таинственный венгерец .....	170
в. Закаленный в пьянстве гусар Дениса Давыдова .....	172
г. Выстрел в яблоко и выстрел в грушу .....	173
д. Две «истинные» повести о нравственном стрелке .....	174
е. Ужасный герцог де Сильва Виктора Гюго .....	175
ж. Лорд Байрон .....	177
4. Отказ от выстрелов — сходства и контрасты .....	179
5. Мухобой .....	182
6. В кого метит Пушкин? .....	185
7. Сильвио и «подполье» .....	189
<b>Глава III. «Метель» .....</b>	<b>193</b>
1. Смена сюжетов .....	193
а. Неудачное похищение — контрафактура к Карамзину и Бестужеву .....	193

б. Сновидения — психология и предвестия .....	197
в. Умиравший жених в произведениях Бюргера, Жуковского, Ирвинга и Пушкина .....	198
г. Развертывающиеся речевые клише .....	201
2. Невезучий жених и ветреные суженые.....	204
а. Похититель-педант.....	204
б. Бур-мин.....	207
в. Марья Гавриловна — жестокий стратег любви .....	209
 Экскурс	
Судьба и характер — развертывание речевых клише в «Капитанской дочке» .....	216
 Глава IV. «Барышня-крестьянка».....	
1. Новелла-водевиль.....	225
2. Дворянин и девушка из народа.....	228
а. Четыре сюжетных клише .....	228
б. Маска у Мариво и Пушкина.....	232
3. Снятие противоречий.....	236
а. Ссора и примирение отцов – реплики на Скотта и Шекспира.....	236
б. Смуглая барышня у Пушкина и зачерненная «Душенька» у Богдановича .....	241
 Глава V. «Гробовщик» .....	
1. От парадокса к абсурду .....	245
а. Жить смертью.....	245
б. Починка гробов и сдача их напрокат .....	249
в. Бесчувственные гробовщики Шекспира и Скотта .....	253
г. Мертвецы живы и долг красен — две поговорки .....	256
2. Смерть и воскресение .....	259
а. От безрадостности к радости .....	259
б. Дом-гроб.....	264
в. Веселый и расстроенный гробовщик или гроб-дом .....	266
г. Юрко — московский Гермес.....	269
д. За работой и в царстве скелетов .....	271
е. Новая жизнь.....	277
 Заключение .....	
	280

*Часть третья. «Пиковая дама» как метатекстуальная новелла*

1. Фантастика и психология .....	287
а. Герменевтический вызов .....	287
б. Метатекстуальность .....	289
2. Текст и его дискурсы .....	290
а. Карточная игра, нумерология и литература ужасов .....	290
б. Оживание символов, овеществление людей и другие метаморфозы .....	293
в. Сентиментальная литература, дискурсы любви и азартной игры ..	295
г. Эротический и религиозный дискурсы .....	297
д. Эпиграфы .....	298
3. Сюжетная роль жанров .....	300
а. Анекдот Томского и три верные карты.....	300
б. Между Венерой и Фортуной .....	303
в. Анекдот, шутка и тайна .....	307
г. Германн и жанры светской коммуникации .....	310
д. Восприятие времени.....	313
е. Метатекстуальная гибель.....	315
Приложение	
Сен-Жермен, Казанова, Томский, Пушкин — маги рассказывания ...	316
Литература.....	325
Указатель имен и названий произведений .....	345

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая публикация объединяет второе издание книги «Проза Пушкина в поэтическом прочтении»<sup>1</sup> и переработанную версию статьи «„Пиковая дама“ как метатекстуальная новелла»<sup>2</sup>.

В работе о «Повестях Белкина» предпринимается попытка найти подход к прочтению, которое я называю поэтическим. Понятие поэтического прочтения предполагает, что в фактуру прозаического произведения входят приемы, характерные для текста собственно поэтического, и что осмысление повествуемой истории требует более или менее сознательного восприятия этих приемов. Следствием поэтического прочтения является то, что «Повести Белкина» предстают перед нами в новых, неожиданных ракурсах. Более того, поэтическое прочтение пяти новелл позволяет читателю осмыслить их «прозаичность», заключенную в них «прозу» души человеческой. Поэтизация повествования, сочетание поэтических и прозаических приемов и теоретические проблемы поэтического чтения составляют содержание первой части книги. Вторая часть посвящена анализу приемов.

Для того чтобы прояснить, как поэтическая фактура в ходе создания текстов себя утверждала, анализ систематически основан на учете рукописных вариантов.

Как в теоретической, так и в аналитической части данной работы учитываются и появившиеся в печати критические замечания в связи с принципами, методами или результатами моих ранее публиковавшихся анализов «Повестей Белкина». Такого рода полемика способствует разработке герменевтической проблематики, которую проза А. С. Пушкина ставит перед нами.

В третьей части данной книги анализ сосредоточен на метатекстуальности прозы Пушкина, которая в наибольшей степени присутствует в «Пиковой даме». Если в «Повестях Белкина» доминируют *интертекстуальные* связи, т. е. аллюзии на отдельные подтексты и сюжетные модели, то в «Пиковой даме» ведущую роль играют *межжанровые* и *интердискурсивные*

1 Нем. издание «Puškins Prosa in poetischer Lektüre» вышло в 1991 г. в Мюнхене, первое русское издание — в 1996 г. в переводе А. И. Жербенина в Санкт-Петербурге. В 1999 г. вышло в Сремски Карловци и Нови Саде сербское издание «Поетско читање пушкинове прозе» в переводе Томислава Бекича.

2 Первый вариант статьи был опубликован под заглавием «„Пиковая дама“ А. С. Пушкина: Проблемы поэтики» в журнале «Русская литература» 1997 г., № 3. Переработанная версия с приложением «Сен-Жермен, Казанова, Томский, Пушкин — маги рассказывания» вошла во второе издание моей книги «Проза как поэзия. Пушкин — Достоевский — Чехов — авангард» (СПб., 1998).

связи. Они рассматриваются в трех планах, т. е. в повествовательном тексте, в эпиграфах и в повествуемой истории.

\*

В сокращенных ссылках указание года относится, как правило, к дате первого издания. Обозначаются том (римской цифрой) и страница (арабской) указанного в литературе издания.

Все цитаты из произведений и писем Пушкина приводятся по изданию 1937—1959 гг. Прозаические произведения и их варианты цитируются по VIII-му тому этого издания. Если несколько цитат подряд относятся к одной и той же странице, она указывается, как правило, только в первой ссылке.

\*

Благодарю Алексея Жеребина за перевод I и II-ой частей настоящей книги с немецкого оригинала «*Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*» (München, 1991).

III-ья часть была написана автором по-русски и отредактирована его женой Ириной. Ответственность за сохранившиеся ошибки и стилистические неловкости остается, однако, за автором.

\*

Эту книгу я посвящаю моей жене Ирине, с которой мы состоим в постоянной беседе о тайнах и чудесах пушкинской прозы.

Гамбург, май 2012 г.

В. Ш.

Часть первая

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА  
В «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА»





## Глава I

### «ПРОСТОТА» ПУШКИНА

#### 1. «Мысли» как предмет художественной прозы

В «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина» (1830), своем первом законченном произведении в прозе, Пушкин дал образец той «точности», «краткости» и «благородной простоты», которые он предписал русской прозе как средство от господствующего риторизма.<sup>1</sup> Новые требования не ограничивались реформой стиля, преодолением «растянутости», «напыщенности», «сбивчивости» и «темноты», за которые Пушкин бранил русскую прозу своего времени<sup>2</sup>, но затрагивали также и тематику: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое...» (XI, 9).<sup>3</sup>

- 1 Ср. литературно-критические фрагменты «О прозе» (1822) [XI, 18—19] и «О поэтическом слоге» (1828) [XI, 73].
- 2 См. «О поэтическом слоге» (о напыщенности русской прозы); «Заметки на полях статьи П. А. Вяземского „О жизни и сочинениях В. А. Озерова“» [XII, 213—242] (на с. 218, 242 — о «сбивчивости» статьи Вяземского); опубликованный в 1830 г. критический разбор «Истории русского народа» Н. А. Полевого («История русского народа, соч. Николая Полевого» [XI, 119—124], на с. 120, 122 — о «сбивчивости» и «темноте» Полевого) и письмо И. В. Киреевскому от 4 февраля 1832 г. [XV, 9—10] (о «растянутости» одной критической статьи Е. А. Баратынского).
- 3 В этих часто цитируемых словах из фрагмента «О прозе» мы находим влияние взглядов Н. Ф. Кошанского, профессора царскосельского лицея в период между 1811 и 1814 гг., создавшего на основе своих лекций чрезвычайно популярный в то время учебник по «общей» и «частной» риторике. (Ср.: [Михайлова 1978, 65—66]; а также [Петрунина 1987, 6—8]). В школьной тетради А. М. Горчакова, лицейского товарища Пушкина, имеется следующий отрывок из лекций Кошанского: «Слог имеет два достоинства, т. е. ясность и украшение. [...] Украшение затемняет ясность слога; итак, украшение должно ограничиваться ясностью. [...] Ясность соблюдается четырьмя способами: 1) твердым знанием предмета, 2) внутреннею связью мыслей, 3) естественным порядком слов, 4) точностию слов и выражений» (цит. по: [Петрунина 1989, 316—317, 323]). Взгляды Кошанского превосходят также пушкинское разграничение стихов и прозы по их функции. Поэзию Пушкин связывает с «вдохновением» (напр.: [XI, 54; XIII, 310, 334], «воображением» [XI, 34] и «вымыслом» [VI, 408; XI, 175; XV, 197], тогда как «ясный, точный язык прозы» он провозглашает «языком мыслей» [XIII, 187]. В своей «Частной риторике» Кошанский дает следующее определение: «Поэзия действует на воображение и чувства, прозаическое красноречие на разум и волю» (Частная риторика. 3-е изд. СПб., 1836 (1832). С. 2). Как

Что вкладывал Пушкин в понятие «мысли», все снова и снова провозглашая их специфическим предметом художественной прозы? Едва ли речь шла об авторских рассуждениях или о каких-либо отвлеченных идеях, содержащихся в произведении. Известно, как чужда оставалась Пушкину философская поэзия и насколько пренебрежительно он отзывался о поэтах-современниках, предававшихся в своих стихах философским размышлениям в духе немецкой поэзии.<sup>4</sup> Требуя для прозы «мыслей», он стремился, скорее всего, направить внимание писателей-прозаиков своего времени не столько на красоту слога, сколько на самое содержание. Слово «мысли» относится здесь, таким образом, к обозначаемому, к референту текста. Проза определяется тем самым как литературный жанр, в котором преобладает интерес к изображаемому предмету и центр тяжести которого лежит в тематическом плане.

Пушкинское высказывание 1822 г. можно рассматривать как объявление войны современной поэтической прозе. В начале 1820-х гг. в русской литературе все чаще раздаются жалобы на то, что красота выражений для отечественных писателей важнее, чем ясность мыслей и логика. Так, А. А. Бестужев-Марлинский в 1823 г. пишет: «Слог прозы требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума» [1981, II, 390]. А сам Пушкин в 1827 г. жалуется: «У нас употребляют прозу как стихотворство: не из необходимости житейской, не для выражения нужной мысли, а токмо для приятного проявления форм» [XI, 60]. Годом позже он замечает: «Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность» [XI, 73]. В одном из вариантов этого высказывания читаем: «Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями» [XI, 344].

Хорошо понимая особенности эстетического воздействия прозы, в отличие от стихов, Пушкин сознавал, что писателю, который хочет придать своему рассказу значение эстетического факта, недостаточно лишь избавиться от риторических украшений в языке; он должен совершенно по-новому оценить смысл и задачи своей творческой деятельности. В новой иерархии художественных задач на первом месте должна стоять разработка тематического

---

это будет позднее и у Пушкина, уже «Общая риторика» Кошанского провозглашает «простоту» высшим достоинством прозы: «Всякое лишнее слово в [изящной] прозе есть бремя для читателя» — «Простота рассказа состоит в краткости, ясности и правдоподобию» (Общая риторика. 3-е изд. СПб., 1834 (1829). С. 39, 53. Цит. по [Петрунина 1987, 7] и [Михайлова 1978, 65]. С этими идеями Пушкин был знаком с двенадцати лет.

4 Ср. письмо к Дельвигу от 2 марта 1827 г.: «Ты пеняешь мне за „Московский вестник“ [т. е. за сотрудничество в органе „Общества любомудрия“] — В. Ш.] — и за немецкую метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее» [XIII, 320].

плана. Если ранее творческая энергия художника вся уходила на акт называния вещи, то теперь, с упрощением отношения между словом и вещью, она (энергия) высвобождается для того, чтобы переключиться на более тщательное оформление самих вещей.<sup>5</sup> Можно полагать, что требование *мысли* означало для Пушкина выдвигание логики и убедительности как «первых достоинств» художественной прозы.

Убедительным воплощением взглядов Пушкина на прозу явились «Повести Белкина».<sup>6</sup> В них Пушкину удалось установить взаимосвязь между «достоинствами» прозаической формы и содержания. Ведь именно «точность», «краткость» и «простота» служат условиями для того богатства «мыслей», которое мы находим в пушкинском цикле. И не только потому, что стилистически более простое, более точно обозначающее суть дела выражение отчетливее выявляет предмет. Важнее другое: именно три выше упомянутые «достоинства» и раскрывают прежде всего ту самую «истину жизни», которую, по убеждению Пушкина, должна изображать проза. Дело в том, что «точность», «краткость» и «простота» являются не только «достоинствами» стиля, обнаруживают себя не только через крайнюю редукцию словесного оформления, но и существенно организуют самый материал повествования, сводя изображаемую историю к немногочисленным внешним событиям и исключая какую-либо эксплицитную психологическую и идейную мотивировку. Такое радикальное ограничение фабулы голым каркасом внешних поступков придает пушкинским новеллам видимость непритязательных вещей анекдотического характера, как они и были восприняты большинством современников писателя.

Прежде чем продолжить анализ проблемы взаимоотношения между богатством «мыслей» и «простотой» фабулы, обратимся к некоторым репрезентативным суждениям литературной критики о «Повестях Белкина». Ибо уже их рецепция в состоянии дать известное представление о своеобразии пушкинской «простоты».

- 
- 5 В высказываниях Пушкина о прозе все явственнее утверждается убеждение, что простота выражений способствует достижению аутентичности изображаемого, той «истины жизни» [XI, 175], которая и есть главная задача жанра. Об этом см. письмо В. А. Дурову от 16 июня 1835 г.: «Что касается до слога, то, чем он проще, тем будет лучше. Главное: истина, искренность. Предмет сам по себе так занимателен, что никаких украшений не требует. Они даже повредили бы ему» [XVI, 35].
- 6 Очевидно, что Пушкин и сам рассматривал этот цикл как полнейшую реализацию своих воззрений на стиль. По свидетельству современника, на вопрос, кто такой Белкин, он отвечал: «Кто бы он ни был, повести надобно писать именно так: просто, коротко и ясно» [Миллер 1902, 234].

## 2. Новая поэтика пушкинской прозы в свете истории ее восприятия

Первое прозаическое произведение поэта<sup>7</sup> натолкнулось на непонимание со стороны большинства русских критиков, и не только в 1830-е гг., но и в последующие десятилетия.<sup>8</sup> Уже в 1846 г. Н. В. Гоголь имел основание констатировать, что Пушкин настолько «упростил» прозу, что в его первых повестях «не нашли никакого достоинства».<sup>9</sup>

Цикл повестей Пушкина был подвергнут острой критике на страницах газеты «Северная пчела», которую издавал Ф. В. Булгарин. Общим лейтмотивом рецензий, которые все вышли, вероятнее всего, из-под пера самого издателя, является, при всех похвалах по поводу занимательности, жалоба на бедность содержания.

«Повести Белкина» появились в конце октября 1831 г. без указания имени автора. 10 ноября газета Булгарина [№ 255] опубликовала первый анонимный критический разбор, в котором уже слышались отрицательные нотки в связи с сообщением о реакции читателей. «Повести Белкина» содержат, по словам рецензента, «анекдоты, приключения, странные случаи», рассказанные «быстро, живо, пламенно, пленительно». Но читатели жалуются якобы на то, что содержание их слишком просто и, прочитав, задают вопрос: «Только-то?».

Открытая критическая оценка появляется несколько позже в подписанных инициалами Булгарина рассуждениях от 18 декабря 1831 г.:

- 
- 7 До появления «Повестей Белкина» были опубликованы лишь фрагменты неоконченного романа «Арап Петра Великого», появившиеся в 1828 и 1830 гг.
- 8 Этим объясняется крайне незначительное внимание к прозе в пушкиноведении XIX в. В сборнике Зелинского, содержащем более 1600 страниц литературно-критических суждений о Пушкине, на прозу приходится не более 15 страниц. В науке XX в. изучение цикла повестей Пушкина, как и его прозы в целом, шло замедленными темпами. См. об этом критический обзор научной литературы Якубовича [1936], который, однако, в соответствии с духом своего времени, несправедливо преуменьшает значение работ формалистического толка.
- 9 «Выбранные места из переписки с друзьями» [Гоголь 1937—1952, VIII, 384]. В статье «Несколько слов о Пушкине» (1834) Гоголь сам, защищая своего друга-поэта от участвовавшей в начале 30-х гг. критики в его адрес, с похвалой отзываясь о его лаконизме в столь часто цитируемых словах: «Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства» [Гоголь 1937—1952, VIII, 55]. Эта похвала пушкинской простоте относится, правда, к его поэзии (о характерной для нее «недосказанности» см. также: [Благой 1977]). «Повести Белкина» в статье Гоголя «Несколько слов о Пушкине» не упоминаются, также и в «Выбранных местах» Гоголь, говоря о мастерских пробах романов, называет лишь «Капитанскую дочку», «Историю села Горюхина», «Арапа Петра Великого» и «Дубровского».

«Читали Вы повести Ивана Петровича Белкина? — прочтите: это *chef-d'œuvre*, совершенство, прелесть, чудо!» Вот что говорили мне *некоторые* литераторы, по возвращении моем в столицу. Прочел в один вечер и не нашел ни чуда, но совершенства, ни *chef-d'œuvre*, но несколько анекдотцев (из коих некоторые давно известны), рассказанных весьма приятно, языком правильным и слогом, во многих местах чрезвычайно живым [...]. Для сердца очень мало в этих повестях, и я думаю, что ни одна чувствительная дама не выронила и полслезинки. Но вместе очень мило, хотя, по моему мнению, эти рассказы не определяют еще степени дарования, ибо в них нет главного — *вымысла*. Приятно рассказывать и писать гладко обязан, по должности *ex professo*, каждый, кто имеет притязание на звание литератора, ибо это азбука в литературе. Но вымысел, цель, философия — другое дело! Основной идеи нет в повестях Ивана Петровича Белкина. Прочтешь точно так, как съешь конфет — и забыл! А повести Бальзака, например, хватают за сердце и приводят в движение мыслящую силу («Северная пчела». 1831. № 255).

Сходным суждением завершается и подробная рецензия на второе издание повестей:

Ни в одной из повестей Белкина — нет идеи. Читаешь, — мило, гладко, плавно; прочтешь — все забыто, в памяти нет ничего, кроме приключений. Повести Белкина читаются легко, ибо они не заставляют думать («Северная пчела». 1834. № 192).<sup>10</sup>

Полемику Булгарина можно было бы не учитывать как недостаточно репрезентативную, поскольку он мог сводить счеты со своим личным и литературным противником. Дело в том, что издатель «Северной пчелы» не только находился в состоянии непрерывной журнальной войны с Пушкиным как с поэтом, на которого он доносил, и как с участником конкурирующей «Литературной газеты», но претендовал — после блестящего коммерческого успеха, выпавшего на долю его романа «Иван Выжигин», — на славу ведущего русского прозаика. Примечательно, однако, что рецензии критиков, принадлежавших к другим литературным и политическим лагерям, обнаруживают поразительное сходство с воззрениями Булгарина.

То обстоятельство, что принцип простоты распространяется у Пушкина на все уровни произведения, отметил — с отрицательной оценкой — анонимный критик «Московского телеграфа» [1831. Т. 42. № 22. С. 254—256].<sup>11</sup> По его мнению, «сочинителю хотелось испытать: можно ли увлечь внимание читателя рассказами, в которых не было никаких фигурных украшений ни в подробностях рассказа, ни в слоге, и никакого романизма в содержании». И. П. Белкину, говорит далее критик, «явно хотелось попасть в колею» Вашингтона Ирвинга, который умеет обходиться без «риторических фигур, нечаянностей и блесков». «Но в этом отсутствии шумихи содержания и слога заключается высокое искусство». Однако эта «мнимая простота» требует от

10 Статья подписана буквами Р. М., что, по мнению И. Ф. Масанова [1956—1960, IV, 11] может указывать как на Ф. Б. Булгарина, так и на В. М. Строева.

11 По Трубачеву [1889, 275] автором этой статьи был Н. Полевой.

писателя такого «дарования огромного», каким автор русских повестей явно не обладает: «Как „Евгений Онегин“ далек от „Дон Жуана“, так „Повести Белкина“ далеки от созданий В. Ирвинга». Если в «Станционном смотрителе» еще встречаются места, показывающие «знание человеческого сердца», а «Гробовщик» может сойти за «забавную шутку», то в остальных повестях «нет даже никакой вероятности, ни поэтической, ни романической»: «Это фарсы, затянутые в корсете простоты, без всякого милосердия».

Немногим благосклоннее отзывается о содержании пушкинских повестей В. К. Кюхельбекер. Еще в 1833 г., находясь в сибирской ссылке, он одобрительно записывает в дневнике, что «Повести Белкина» заставили его «от доброго сердца смеяться»<sup>12</sup> и он желал бы, чтобы автор их когда-нибудь узнал, что «произведения его игривого воображения иногда рассеивали хандру его несчастного друга» [1979, 250; запись от 20 мая 1833 г.]. Однако в письме 1839 г. Кюхельбекер весьма резко характеризует «Повести Белкина», за исключением «Станционного смотрителя» и «забавной сказки» «Гробовщик», как «вздор и недостойные Пушкина».<sup>13</sup>

Даже высказывания В. Г. Белинского, высшего литературного авторитета 30-х и 40-х гг., основателя социально-утилитарной критики, совпадают неожиданным образом с выражениями Булгарина, его политического антипода.

12 Способность повестей возбуждать аффекты одобрительно отмечена также и в выдержанной, что касается всего остального, в критическом тоне рецензии анонимного автора, напечатанной в умеренно прогрессивном журнале «Телескоп». Возможно, рецензия принадлежит самому издателю журнала Н. И. Надеждину, который также был литературным противником Пушкина. Критик считает, что, хотя господин Белкин ведет свой рассказ столь же бесстрастно, как господин Булгарин, как будто не принимая ни малейшего участия в своих героях, ему удастся все же многое подметить в человеческом сердце, и он «умеет при случае взволновать читателей, возбуждать и щекотать любопытство». За чтением его повестей «иногда задумаешься, иногда рассмеешься, и сии движения бывают тем приятнее, что причины их всегда неожиданны, хотя и естественны» («Телескоп». 1831. Т. 6. № 21. С. 118).

13 Цит. по: [Королева, Рак 1979, 637]. В исследованиях советского периода мнение Кюхельбекера нередко истолковывали в преувеличенно положительном смысле, как, например, у Я. С. Сидякова [1960, 194]. Любили подчеркивать особенный резонанс «Повестей Белкина» в среде декабристов, ссылаясь на, действительно, несомненно положительный отзыв княгини Марии Волконской, последовавшей за своим мужем в сибирскую ссылку: «[...] Les contes de Pouschkin [sic!] Belkin font événement ici, rien n'est plus gracieux, plus harmonieux que cette prose, tout est tableau. Il a ouvert une nouvelle carrière à nos littérateurs» («[...] Повести Пушкина, так называемого Белкина, являются здесь настоящим событием. Нет ничего привлекательнее и гармоничнее этой прозы. Все в ней картина. Он открыл новые пути нашим писателям» (цит. по: [Султан-Шах 1956, 266—267]).

В статье 1835 г., посвященной вышедшим годом раньше «Повестям, изданным Александром Пушкиным»<sup>14</sup>, Белинский, хотя и признает, что повести «занимательны» и, что, благодаря «прелестному слогу» и «искусству рассказывать», читаются не без «удовольствия», все же не соглашается признать их «художественными созданиями», считая, что это лишь «сказки и побасенки».<sup>15</sup> Если бы речь шла о творениях Булгарина, их автора можно было бы счесть гением, но как произведения Пушкина — это лишь «осень, холодная, дождливая осень после прекрасной, роскошной, благоуханной весны» [Белинский 1953—1959, I, 139—140].<sup>16</sup>

Одно из своих высказываний того же года, где имя Пушкина не названо среди лучших современных прозаиков, Белинский оправдывает тем, что Пушкин «уже свершил круг своей художественной деятельности» [I, 284].

Если в 1838 г. Белинский, находясь под очевидным влиянием трагической гибели Пушкина, несколько смягчает свое прежнее отрицательное отношение к пушкинской прозе, особенно по отношению к «Капитанской дочке» [II, 348], то в 1840 г. он вновь повторяет, что «Повести Белкина» относятся исключительно к области беллетристики; для Белинского и его времени это означает — не относятся к области искусства [IV, 198].

Белинский, который во многих случаях был способен менять свое мнение, продолжал и в дальнейшем отстаивать свой отрицательный взгляд на содержание белкинского цикла. Еще в 1846 г. он называет повести «не достойными ни таланта, ни имени Пушкина». Они якобы «что-то вроде повестей Карамзина»; но в то время как проза Карамзина имела для своего времени великое значение, повести Пушкина были «ниже своего времени» [VII, 577].

Вердикт, вышедший из-под пера родоначальника так называемой революционно-демократической критики, должен был повлиять фатальным образом на позднейшую рецепцию «Повестей Белкина» прогрессивно настроенными читателями и критиками.

Однако и консервативная критика долгое время муссировала упрек в бессодержательности. Еще в 1856 г. М. Н. Катков отвергает в своей большой статье «Сочинения Пушкина» «Повести Белкина» за то, что они «вялы и

---

14 Наряду с «Повестями Белкина» в книгу входили также «Две главы из исторического романа» (т. е. «Арапа Петра Великого») и «Пиковая дама».

15 Слово *сказка* наряду с новым, лишь постепенно утверждающимся значением, еще сохраняет в первой трети XIX в. свой изначальный смысл: вымышленный рассказ (см.: [Даль 1880—1882] — слово *сказывать* и «Словарь языка Пушкина», слово *сказка*). О трансформации значений терминов, обозначающих эпические жанры, на протяжении XVIII—XIX вв. см.: [Бранг 1960, 36—52].

16 Все последующие цитаты из статей Белинского приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы.

бесцветны» и представляют собой «лишь простые рассказы, не отличающиеся даже и внешнею занимательностью» (цит по: [Зелинский 1888, 105—175]). На первый взгляд, его статья лишь повторяет знакомые упреки. Между тем она заслуживает более пристального внимания, поскольку она ближе, чем другие, приведенные до сих пор мнения, подводит к сути пушкинской «простоты». Особенно показательно суждение о «Пиковой даме», где критик высказывает точку зрения, которая, хотя и кажется нам сегодня странной, очень характерна для рецепции произведений Пушкина в то время. Сюжет этой повести, которая «выше» «Повестей Белкина», но все же не имеет особенного достоинства, во многом выиграл бы, — говорит Катков, — если бы автор изложил его не в прозе, а в стихах:

Только в мерной речи наш художник умел творчески выражать самые живые особенности чувств; только увлекаясь мерным движением слова, мысль его выражалась откровенно, только в стихе освобождалась она от какой-то стыдливости, от какой-то сжатости и холодности (цит. по: [Зелинский 1888, 155]).

«Стыдливость», «сжатость» и «холодность», с которыми Катков связывает неуспех Пушкина в якобы чужом ему жанре, есть, по существу, не что иное, как переведенные в отрицательный план «достоинства» простоты, краткости и ясности. Именно эти три недостатка и приводят к той композиционной ошибке, которую Катков обнаруживает во всех повествовательных произведениях Пушкина, как поэтических, так и прозаических: к распадению произведения на «отдельные положения», не скрепленные «последовательным развитием»:

Либо целое распадается на эпизоды, и повествование служит нитью, на которой нанизывается великолепный ряд картин, очерков, образов, лирических мест. [...] Либо поэт, замыслив целое, остается при начале или при каком-нибудь отрывке из замышленного повествования (цит. по: [Зелинский 1888, 154]).

Такую же тенденцию к эпизодичности без последовательного развертывания сюжета Катков находит и в «Капитанской дочке». Выделяя эту вещь из всех произведений Пушкина как «блистательное исключение», он тем не менее видит в нем те же слабости, обусловленные характером пушкинского дарования. По его мнению, «Капитанская дочка», «изобильная прекрасными частностями, не составляет определенного и сильно организованного целого»:

В рассказе нельзя не заметить той же самой сухости, которую страдают все прозаические опыты Пушкина. Изображения либо слишком мелки, либо слишком суммарны, слишком общи. И здесь также мы не замечаем тех сильных очертаний, которые дают вам живого человека, или озражают многосложную связь явлений жизни и быта (цит. по: [Зелинский 1888, 157]).

«Сухость» выступает при этом, как явствует из последнего предложения, не столько чертой стиля, сколько свойством сюжета. В словах Каткова мы ви-



дим первые указания на изменчивую плотность тематических мотивов, изложенных то слишком сжато («суммарно»), то слишком широко («мелко»). Из контекста статьи Каткова видно, что упреки в «стыдливости», «сжатости» и «холодности» следует понимать в смысле ограниченности сюжета внешним действием, как сжатие действия, лишенного психологических мотивировок и вытесняющего изображение эмоций и характеров. Что же касается жалоб на непоследовательность в развитии действия, то они свидетельствуют лишь о том, что Катков не мог понять, почему Пушкин при максимальной концентрированности длинных пассажей так подробно детализировал отдельные эпизоды.

Однако история восприятия «Повестей Белкина» знает и совершенно иные оценки, связанные с осознанием того, что бедный тематический материал повестей аккумулирует в себе мощную смысловую энергию и что каждый отдельный элемент повествования, будь то даже самая незначительная деталь, обнаруживает у Пушкина небывалую семантическую насыщенность. По мере того, как читателями осознавался эффект сочетания простоты со сложностью и многомерностью смысла, цикл повестей Пушкина оценивался как первый шедевр русской повествовательной прозы.

Характерный пример такого переосмысления ранних оценок дают суждения Льва Толстого, раскрывающие своеобразие пушкинской простоты.

В 1853 г. начинающий писатель, опубликовавший лишь «Детство» и занятый работой над «Отрочеством», делает в своем дневнике следующее весьма существенное замечание:

Я читал «Капитанскую дочку» и увы! Должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара — не слогом, но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самих событий. Повести Пушкина голы как-то (Запись от 1 ноября [Толстой 1936—1964, XLVI, 187—188]).

Занимаясь в 60-е гг. школой в Ясной Поляне, Толстой заметил, что ученикам не дается пересказ повести «Гробовщик», которая кажется им растянутой и скучной. Тогда Толстой вообще исключает из программы повести Пушкина, казавшиеся ему прежде «самыми правильно построенными, простыми». В частности, по словам Толстого, школьников сбивала с толку у Пушкина «недосказанность» его повестей, т. е. отсутствие эксплицитного развертывания всех мотивов (запись от ноября/декабря 1862 г. [Толстой 1936—1964, VIII, 59]).

Однако когда в марте 1873 г. Толстой, надолго отказавшийся перед тем от художественного творчества, внезапно принимается за новый роман, будущую «Анну Каренину», источником вдохновения служат для него случайно найденные (по свидетельству его жены) «Повести Белкина», и, как утверждает Софья Андреевна, роман он начинает писать «под влиянием Пушкина»

[Толстая 1978, I, 500—501]. Прочитав Пушкина, Толстой называет его своим отцом, у которого он многому учится и чью школу надо пройти (см.: [Толстая 1978, I, 500]), и, согласно другому свидетельству, высоко оценивает первый абзац фрагмента «Гости съезжались на дачу» как образец введения *medias in res*: «Вот прелестно! — Вот как надо писать. Пушкин приступает прямо к делу». А в письме от 30 марта 1873 г. он признается, что «с восторгом» читал «Повести Белкина» в седьмой раз в своей жизни. «Писателю надо не переставать изучать это сокровище».<sup>17</sup>

В письме от 9 или 10 апреля 1873 Толстой [1936—1964, LXII, 22] снова говорит о своем впечатлении от «Повестей Белкина» и рекомендует всем писателям «изучать и изучать»<sup>18</sup> пушкинские повести. Почему это так важно? В поэзии, область которой так же бесконечна, как сама жизнь, «все предметы предвечно распределены по известной иерархии». У Пушкина же «гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства»:

Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается. Чтение даровитых, но не гармонических писателей (то же музыка, живопись) раздражает и как будто поощряет к работе и расширяет область; но это ошибочно; а чтение Гомера, Пушкина сжимает область и, если возбуждает к работе, то безошибочно.

Это высказывание, затрагивающее даже область философии искусства, часто цитировалась, но до сих пор не получило убедительного истолкования. В дальнейшем мы пытаемся ответить на вопрос, что означают загадочные слова «сжимает область» и о чем идет речь, когда Толстой говорит о «распределении предметов». Здесь же лишь заметим, что приведенное высказывание Толстого можно рассматривать в связи с его известным, не менее часто цитируемым письмом Николаю Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г., согласно которому смысл «Анны Карениной» — «то, что я имел в виду выразить романом» — следует искать не в отдельных «мыслях», а в их «сцеплении» [Толстой 1936—1964, XLII, 268—269] (ср.: [Шмид 1977, 22—24]).

В глубокой старости Толстой называл прозу лучшим из всего, что написал Пушкин. Особенно это относилось к циклу повестей Белкина («как это все хорошо — повести Белкина») и к «Пиковой даме» («это chef-d'œuvre»)<sup>19</sup>

17 См.: [Булгаков 1899, 86]. Цит. по: [Эйхенбаум 1937, 89]. См. также интересный тезис Эйхенбаума об «историческом родстве» обоих авторов и его указание на пушкинский след в истории создания романа. Ср. об этом также: [Гулзий 1939, 577—578].

18 Сергей Толстой вспоминает, что в годы его юности, т. е. в семидесятые годы, отец рекомендовал ему читать из произведений Пушкина прежде всего «Повести Белкина». В прозе Пушкина отец выше всего ценил «язык, слог и форму» [Толстой С. Л. 1978, 216].

19 Ср. заметки Н. Н. Гусева [1973, 176] от 8 июня 1908 г. и А. В. Гольденвейзера [1959, I, 221] от 5 июня 1908 г.

В своем последнем высказывании о Пушкине (1 октября 1910 г., после чтения «Метели») Толстой признает за «Повестями Белкина» те самые качества, которые уже на 90 лет раньше их автор провозгласил своим идеалом: самое важное у него — «простота» и «сжатость» изложения. «Никогда ничего лишнего» (цит. по: [Гольденвейзер 1959, II, 305]).

И в зарубежных странах значение прозы Пушкина было осмыслено лишь во второй половине XIX в. Статистика переводов, составленная В. Нейштадтом [1938, 243—247], показывает, что прижизненные переводы прозаических произведений поэта очень немногочисленны.<sup>20</sup> До 1837 г. были переведены лишь отрывки из «Арапа Петра Великого» (Франция, 1833), «Выстрел» (Франция, 1834) и «Кирджали» (Германия, 1835).<sup>21</sup> В общем перечне переводов, вышедших до 1932 г., картина заметно меняется<sup>22</sup>, что, впрочем, не только свидетельствует о возрастающем интересе к прозе, но, несомненно, объясняется также и тем, что она легче поддается переводу.

В работах, посвященных Пушкину на Западе, проза еще и во второй половине XIX столетия или не упоминается вообще, или о ней пишут лишь вскользь. Фарнхаген фон Энзе [1838], отметивший в своей большой статье о Пушкине «стремительную краткость» и «свежую сжатую образность» его поэтического стиля, о прозе не говорит ни одного слова. Впрочем, проза не была включена в трехтомник Пушкина (СПб., 1838), явившийся поводом к написанию статьи.

Проспер Мериме, специально изучавший русский язык, чтобы читать Пушкина в оригинале, с похвалой отзывается в своей обзорной статье «Александр Пушкин» [1868] о лаконичности («concision») и простоте («sim-

20 Нейштадт [1938, 235] объясняет это упрощенно — интригам! Булгарина, который, не желая допустить конкуренции в области прозы, оказал влияние на деятельность переводчиков за границей.

21 Примечательно, что первое собрание сочинений Пушкина на немецком языке (Пушкин 1840) не содержало его прозаических произведений.

22 Согласно Нейштадту, из всех произведений Пушкина, не относящихся к лирическому жанру, наибольшее количество переводов (П) и изданий (И) приходится на долю следующих. В Германии: «Пиковая дама» (12 П, 13 И), «Капитанская дочка» (12 П, 14 И), «Дубровский» (12 П, 13 И), а также четыре из пяти повестей Белкина (по 10—11 П, 10—13 И). Во Франции, вслед за занимающим первое место «Бахчисарайским фонтаном» (13 П, 16 И), идут «Метель» (11 П, 19 И) и «Выстрел» (10 П, 17 И); странно, что «Станционный смотритель» стоит лишь на семнадцатом месте (3 П, 8 И). В Чехословакии «Повести Белкина», особенно «Барышня-крестьянка» (11 П, 11 И), занимают одно из первых мест наряду с «Пиковой дамой» и «Капитанской дочкой». Сходным образом обстоит дело с прозой в Англии, и только в Италии список переводов возглавляют «Борис Годунов» и «Евгений Онегин».

placit ) поэмы «Цыганы».<sup>23</sup> Однако, говоря о прозе дорогого ему русского поэта, он, несмотря на свои переводы «Пиковой дамы» (1849, 1852) и «Выстрела» (1856), ограничивается лишь лапидарным замечанием: «Пушкину принадлежит также несколько прозаических сочинений, повестей, большинство из которых очень хороши, как, например, „Капитанская дочка“ и „Пиковая дама“» [Мериме 1868, 411].

Во Франции эпохи романтизма простота пушкинского прозаического слога казалась недостаточно современной. Об этом свидетельствуют, в частности, слова Мериме из его письма А. С. Соболевскому от 31 августа 1849 г. В связи со своим переводом «Пиковой дамы» Мериме писал: «Я нахожу, что пушкинская фраза совершенно французская, я имею в виду французский слог XVIII века, ибо сегодня так просто уже не пишут». Впрочем, в своих собственных новеллах Мериме стремился к той самой ясности, краткости и простоте, образцами которых представляются нам сегодня «Повести Белкина».

---

23 «Je ne connais pas d'ouvrage plus *tendu*, si l'on peut se servir de cette expression comme d'un éloge; pas un vers, pas un mot ne s'en pourrait retrancher; chacun a sa place, chacun a sa destination, et cependant en apparence tout cela est simple, naturel, et l'art ne se révèle pas que par l'absence complète de tout ornement inutile. [...] Simplicité de la fable, choix habile des détails, merveilleuse sobriété de l'exécution. Il est impossible de donner en français une idée de la concision de ses vers» (цит. по: [Кирнозе (ред.) 1987, 408—409]. Курсив в оригинале.) («Я не знаю произведения более *сжатого*, если только этим выражением можно воспользоваться для похвалы; из этой поэмы нельзя выкинуть ни одного стиха и ни одного слова; каждое из них имеет свое место и свое назначение; и тем не менее все дышит совершенной простотой и естественностью; искусство проявляется в полном отсутствии бесполезных украшений. [...] Эту поэму отличают простота фабулы, умелый выбор подробностей, чудесная сдержанность исполнения. На французском языке нельзя передать сжатость пушкинского стиха» (Мериме П. Собр. соч.: В. 6 т. Т. 5. М., 1963. С. 256—257. Курсив в оригинале.)

### 3. Простота как принцип отбора нарративного материала

Итак, не столько простота стиля, сколько простота сюжета, его «обнаженность», «стыдливость» и «сухость» расценивались современниками Пушкина как недостаток. С этим недостатком связано, однако, то самое богатство «мыслей», которое находили в «Повестях Белкина» последующие поколения читателей. Мы попытаемся прояснить взаимосвязь простоты и смысловой насыщенности с помощью нарратологических понятий «происшествия» и «история» (ср. Шмид 2003). Под происшествиями мы понимаем целиком аморфную, поддающуюся бесконечному пространственному расширению, бесконечному временному прослеживанию в прошлое, бесконечному расчленению и бесконечно высокой конкретизации совокупность персонажей, ситуаций и действий, содержащихся в повествовательном произведении, т. е. как изображаемых эксплицитно, так и подразумеваемых имплицитно или логически. История же есть результат отбора нарративного материала. Она создается посредством двух отборочных операций, в ходе которых бесконечность происшествий преобразуется в ограниченное смысловое пространство: отбор определенных элементов происшествий (ситуации, персонажи, действия) и отбор определенных признаков из бесконечного множества качеств, присущих каждому соответствующему элементу происшествий.

Теперь мы можем определить краткость и простоту повествования в пушкинской прозе как высокую степень селективности истории по отношению к лежащим в ее основе происшествиям. Из элементов происшествий в историю вводится лишь очень немногое, и к тому же с минимальной конкретизацией. Если воспользоваться образом, с помощью которого Гоголь характеризовал лаконизм пушкинской поэзии, отобранные элементы и признаки имеют вокруг столько «пространства», что смысловая линия, проложенная через происшествия и обозначающая те элементы<sup>24</sup>, которые относятся к данной истории, кажется прерывной и непоследовательной.

Отбор — необходимый акт повествования. Как показал Роман Ингарден [1931; 1968], «предметный слой» литературного произведения с необходимостью предполагает наличие в своем составе бесчисленных «лакун» и «неопределенных мест», обусловленных «бесконечным многообразием определенностей». Таким образом, «неопределенность» как таковая еще не является художественным приемом, она лишь сопутствующее явление всякого словесного изображения. Обязательная неполнота рассказываемой истории, как

---

24 Понятие «смысловая линия» восходит к «идеальной линии» Георга Зиммеля [1916, 165], которую мы должны «проложить» через бесконечно дробные элементы какого-либо фрагмента всемирной истории, чтобы сконструировать то или иное историографическое «единство», например, такое как «Семилетняя война».

правило, почти не замечается. Дело в том, что неопределенные места связаны в большинстве случаев с теми элементами или свойствами, которые не соприкасаются с пронизывающей происшествия смысловой линией и, следовательно, не являются мотивами рассказываемой истории. Восприятие читателя, который пытается тем не менее сознательно воссоздать в своем воображении и конкретизировать такие неотобранные, иррелевантные по отношению к истории элементы и признаки, не только избыточна, но и отвлекает от нахождения смысловой линии, от реконструкции акта отбора. Между тем воспринять историю как смысловое целое — это и означает понять логику отбора.

Селективность «Повестей Белкина» — это селективность особого рода. С одной стороны, ее степень чрезвычайно высока. К происшествиям, заполняющим большие отрезки времени между отдельными эпизодами, в лучшем случае отсылает лишь краткое указание на пролетевшие в промежутке годы, и даже в подробно разработанных эпизодах лишь немногие элементы и признаки представлены эксплицитно. Динамическое, стремительное повествование почти не оставляет места для ретардирующих описаний.<sup>25</sup> Благодаря своей «пунктирной» технике, Пушкину удается на нескольких страницах «Выстрела» и «Станционного смотрителя» рассказать историю целой жизни. Не случайно повести Белкина так часто сравнивают с предельно уплотненными романами (ср. [Унбегаун 1947, XV]), а сжатый стиль прозы поэта пытались вывести из его планов и программных высказываний.<sup>26</sup>

Однако, с другой стороны, эта селективность крайне переменчива, и кажется, что ее колебания не согласуются с релевантностью мотивов. В то время, как важные элементы происшествия не обозначаются, детали, которые поначалу представлялись несущественными, получают конкретную раз-

25 О построении «мира» в прозе Пушкина см. [Чудаков 1981, 54—68]. Чудаков описывает следующие принципы изображения предметного мира у Пушкина: «исчислимость», «единичность», «отдельность» и «равномасштабность».

26 Планы и программы обозначают, по мнению Ю. Н. Тынянова [1929, 283—288], только «опорные пункты», между которыми оставлены «свободные места» для «развертывания материала». По В. В. Виноградову [1941, 522—524] у Пушкина господствует «принцип быстрого и сжатого названия и перечисления главных или характеристических предметов и событий, которые как бы выхватывают из широкого потока жизни и отражают его течение», ставя его в связь с хроникальной литературой и бытовым рассказом. В генетическом, как и типологическом отношении, ни то, ни другое объяснение не представляются вполне убедительными. В предварительных набросках отдельные характерные детали, все снова и снова возникающие в рассказе, несмотря на его сжатость и концентрированность, как правило отсутствуют, а в жанрах, упоминаемых у Виноградова, нет и следа того многомерного сцепления отобранных эпизодов и деталей, которое, как мы попытаемся показать, структурно компенсирует в прозе Пушкина отсутствующую полноту изображения мира.

работку. Так, например, четыре картины в доме станционного зрителя, изображающие историю блудного сына, описаны подробно, тогда как в отношении психологических мотивов поведения главного героя сохраняется полная неопределенность.

Такое, казалось бы, немотивированное взаимоотношение между сжатием и растяжением<sup>27</sup> вводило в заблуждение уже критиков XIX в., как об этом свидетельствуют, например, жалобы Каткова на излишнюю суммарность.<sup>28</sup> Острее всего, однако, реагировала эпоха зарождающегося художественного психологизма на недостаточную конкретность в изображении душевной жизни. На это указывают неприятие «голых» повестей в ранних высказываниях Толстого и упреки Каткова в «сухости» и «холодности». Действительно, даже мотивировка основного действия всех пяти повестей отличается неопределенностью. Почему Сильвио не стреляет в графа? Почему Маша, девушка-вдова, которая, казалось бы, так долго тоскует о Владимире, внезапно теряет всю свою холодность, как только появляется Бурмин, ее неузнанный муж? Только ли это случайность или же воля providения, что влюбляются друг в друга два человека, которые, сами того не зная, уже давно обвенчаны? Почему гробовщик приглашает на новоселье православных мертвецов и почему после кошмарного сна он обрадованно зовет своих дочерей пить чай? Почему, наконец, Алексей делает предложение Акулине, хотя он ведь должен сознавать непреодолимость социального барьера, разделяющего его, сына помещика, и бедную крестьянскую девушку? Постановку таких вопросов, возникающих из неясности мотивов поведения персонажей и потому касающихся обусловленности всего, что с ними происходит, провоцирует и такая, на первый взгляд, наименее загадочная из пяти повестей, как «Станционный зритель». Почему Дуня плакала всю дорогу от почтовой станции до города, хотя, по словам ямщика, она, судя по всему, отправилась в путь по своей охоте? Почему не следует Самсон Вырин своему библейскому образцу, веря в возвращение «блудной дочери»? И почему же он внезапно прекращает свои настойчивые попытки вернуть домой «заблудшую овечку»? И наконец — почему он сам спивается и умирает? Правда, повесть, на первый взгляд, комбинирующая известные сюжеты, подсказывает все же опре-

---

27 Сжатие и растяжение есть не что иное, как высокая или низкая степень селективности истории по отношению к происшествиям. «Сжатие» означает — это действие конкретизировано лишь по немногим признакам или даже просто обозначено каким-либо понятием, «растяжение» же возникает как результат развертывания многих признаков действия.

28 Примечательно, что уже Р. М. (Булгарин?) из «Северной пчелы» (1834, № 192) видит недостаток «Станционного зрителя» — по мнению критика, единственной «не растянутой» повести цикла — в том, что описание станции и зрителя «тоже очень незанимательно».

деленные мотивировки. Однако все они заимствованы из условного репертуара традиционных толкований, что, впрочем, не лишает их привлекательности даже для многих современных исследователей. Мотивы, которые выдвигают герой, нарратор, а также автор (первый — для того, чтобы скрыть настоящие свои побуждения от самого себя и от мира, второй — чтобы объяснить себе трагические события, автор же — для того, чтобы, играя условными образами действительности, довести до абсурда традиционные варианты их истолкования), эти мотивы обнаруживают, в конечном счете, свою неспособность служить разумным основанием изображаемых событий. Неужели Вырин умер действительно от горя из-за неизбежного несчастья своей дочери?

Сюжетные лакуны обозначают, таким образом, именно те мотивы, которые обладают наиболее высокой релевантностью в повествовании. Но это как раз и означает, что история как смысловое целое имеет место лишь *in absentia* — иными словами — что элементы происшествий, которые не были отобраны, становятся интегральными, точнее — даже интегрирующими, создающими целое частями истории. Задача читателя в том, чтобы восстановить выпущенные автором элементы и реконструировать то, что не было отобрано, но что парадоксальным образом входит в историю, поскольку соединяет очевидные разрывы в его смысловой линии.<sup>29</sup> Такая реконструкция выпущенных элементов происшествий сделалась едва ли не определяющим моментом новейшей повествовательной прозы. Процессы, происходящие в человеческом сознании и мотивирующие как внешнее, так и речевое поведение, становятся проблемой в той мере, в какой литература наделяет своих героев сложной, многослойной психикой и персонализирует историю, т. е. подает ее с точки зрения изображаемого персонажа. Элементы внутреннего мира, эксплицитно обозначенные нарратором, нередко оказываются не в со-

---

29 Допустимо различать, по меньшей мере, три модуса неотобранности: 1) окончательная, но не подчеркнутая элиминация элементов происшествий; 2) подчеркнутый отказ от навязываемых элементов происшествий; 3) реконструкция выпущенных элементов происшествий. В первом модусе исключение некоторых элементов происшествий оставляет в истории неопределенные места, которые не подлежат заполнению, так как их эквиваленты в происшествиях не находятся на смысловой линии (сюда относится, напр., детство Вырина или Минского, но отнюдь не детство Дуни, ибо то, что она росла без матери и рано научилась общению с мужчинами, важно для ее поведения в повести). Вторая форма отрицания (в «Станционном смотрителе», например, она обусловлена многочисленными намеками на произведения других авторов и на традиционные типы смысла) призывает не вытягивать намеченную связывающую нить между мотивами, а отождествлять ее с фрагментами смысловой линии чужих произведений. Третий модус, снятие отрицания (в «Станционном смотрителе» сюда относятся внутренние мотивы поведения отца и Дуни, в меньшей степени Минского), предполагает конкретизацию неопределенного с целью раскрытия смысла, заключенного в истории.



стоянии удовлетворительно мотивировать слова и поступки. Читателю приходится самому вскрывать мотивы поведения, обращаясь к тем оставшимся за рамками истории неотобраным психическим фактам, которые автор и нарратор пытаются скрыть или которые для них вообще не доступны. В русской литературе повести Пушкина открывают тот тип повествования, в основе которого лежит фундаментальный принцип рецептивного построения смысла путем активизации неотобранных элементов происшествий.

#### 4. Психология *in absentia*

Можно было бы возразить, что «Повести Белкина» еще не дают оснований говорить об открытии нового типа художественной прозы, выдвигающего в центр изображение человеческого сознания. Они еще связаны с традицией анекдотического сюжета, где доминирует простое событие и обязательны такие признаки, как неожиданный поворот от несчастья к счастью или, наоборот, неслыханное происшествие, запутанное *qui pro quo*. В этом архаическом жанре, где герои представлены не столько как индивидуальности, сколько как типы, событие почти лишено внутреннего измерения. Его психологическая мотивировка еще находится в рудиментарном, недифференцированном состоянии. Акты сознания сводятся к типическим действиям и реакциям. По отношению к такому типу повествования заполнение лакун истории материалом душевной жизни — операция неадекватная, ибо психические происшествия обладают в истории релевантностью лишь в тех немногочисленных элементах, которые отобраны и эксплицитно названы нарратором.

Если бы Пушкин представлял этот тип непсихологизированного повествования, его поэтика была бы преодолена уже сентиментализмом и романтизмом. Представители этих направлений не только стремились к изображению человеческого сознания и создали предпосылки для его словесного выражения, но и поставили действие в зависимость от процессов душевной жизни, ее порывов и противоречий. Так, уже в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» (1792), явившейся одним из претекстов «Станционного смотрителя», трагическая гибель главной героини мотивирована причинами эмоционального характера — непостоянством соблазвившего ее дворянина, а А. А. Бестужев-Марлинский в своей повести «Вечер на бивуаке» (1822), из которой Пушкин заимствовал один из двух эпитафий к «Выстрелу», кладет в основу сюжетного поворота от счастья к несчастью обманчивую игру чувств. Конечно, сформулированное выше возражение можно было бы подкрепить ссылкой на современников Пушкина, которые, не найдя в «Повестях Белкина» развернутых описаний душевной жизни, восприняли их как

произведения, лишённые психологизации, «анекдоты» и «побасенки». Да автор и сам провоцирует такой взгляд, многократно называя свои повести «сказками»<sup>30</sup>, а однажды даже «небылицами» (*contes à dormir debout*)<sup>31</sup>. Но, разумеется, все это лишь шуточные определения, иронически предвосхищающие будущую критику. В действительности, все пять повестей представляют гораздо более поздний уровень культурного сознания и литературного развития по сравнению с типизирующим, чисто анекдотическим рассказом. Они не только не являются характерным образцом допсихологического повествования, но уже и объективируют его введением интертекстуальных аллюзий, используя их как средство психологической индивидуализации героев. Как показано ниже, парадокс заключается в том, что апсихологические претексты, обыгранные, например, в повести «Станционный смотритель», служат психологическому углублению образа главного героя.

Тем самым подход Пушкина к раскрытию внутреннего мира принципиально отличается от сентиментального и романтического психологизма. У сентименталистов и романтиков волнения сердца и состояние души эксплицитно развернуты либо в аутентичном слове компетентного нарратора, либо непосредственно в признаниях главного героя. У Пушкина же, когда в «Станционном смотрителе» и в «Выстреле» он, играя чужим словом, подвергает развернутые описания души в литературе сентиментализма и романтизма стилистической и идеологической критике, изображение психологии становится проблемой, требующей новых решений. Нарратор оказывается недостаточно компетентным для того, чтобы давать отчет о состоянии внутреннего мира своих персонажей, а те версии своих душевных побуждений, которые пытаются дать сами герои, оказываются ненадежными. Вследствие кризиса аутентичности фиктивных инстанций повествования читатель обращает свои взоры на автора, но точка зрения автора — это вся художественная конструкция в целом. Она же содержит психологические мотивы лишь в имплицитном виде.

Насколько тщательно Пушкин обходит психологию станционного смотрителя в эксплицитной истории, показывает один из рукописных вариантов. Он касается первой встречи Вырина и Минского в Петербурге. Несчастный отец приходит к похитителю, просит вернуть ему дочь, а затем, после того, как молодой человек сует ему деньги, не помня себя оказывается на улице. Вслед за этим в первоначальной редакции шло предложение, представленное в двух грамматических вариантах; в форме от третьего лица, избранной в качестве окончательной редакции, оно звучит следующим образом: «Долго

30 Письма к П. А. Плетневу от 22 июля 1831 г. [XIV, 197—198], 3 августа 1831 [XIV, 206] и около 15 августа 1831 г. [XIV, 209].

31 Письмо к П. А. Осиповой около 8—9 января 1832 г. [XV, 1].

думал он, думал, и наконец, сознался в душе, что мол. чел. прав» (652—653). И так, отец, которого выставили за дверь, признает правоту похитителя. Однако Минский не только признал свою вину и попросил у Вырина прощения, но и заверил его, что никогда не оставит Дуню, дал даже честное слово в том, что она будет счастлива. Наконец, он спросил отца, зачем нужна ему дочь, и убеждал, что она любит его, Минского, что она отвыкла от прежнего ее состояния, и ни он, ее отец, ни она сама никогда не забудут того, что случилось. Затем Пушкин вычеркивает приведенное выше предложение в обоих вариантах, а на полях делает знак вставки. Заполняет он этот пробел лишь после того, как была написана вся повесть и также вторая редакция предисловия ко всему циклу. Под текстом предисловия он пишет, с ясной отсылкой к оставленному в рукописи пробелу, ту знаменитую сцену с ассигнациями, которую мы знаем по окончательной редакции (103).<sup>32</sup> Вырин долго стоит неподвижно на улице и замечает, наконец, за обшлагом своего рукава сверток бумаг, он вынимает их и разворачивает несколько смятых пяти- и десятирублевых ассигнаций. На глаза его наворачиваются слезы, «слезы негодования!» Он комкает бумажки, бросает их на землю, притаптывает их каблуком и идет дальше. Сделав несколько шагов, он останавливается, раздумывает и возвращается, но ассигнаций уже нет.

Однозначную фиксацию мыслей персонажа Пушкин заменяет многозначным эпизодом. Сцена показывает внутреннюю борьбу Вырина, говорит о победе рассудка над чувством, но не позволяет с уверенностью определить содержание мыслей и мотивы поведения персонажа; следует ли понимать возвращение Вырина как сценический эквивалент первоначальной версии? Хочет ли Вырин поднять деньги оттого, что понимает, что Минский прав? Или же эта сцена свидетельствует о том, что он потерял свою гордость и сдался?

Возможно, что чувство, вызывающее на глазах Вырина слезы, не совсем верно названо «негодованием», с которым оно эмфатически отождествляется в тексте. Дело в том, что необходимо учитывать точку зрения. Сцена дана как часть рассказа Вырина, где срединные предложения принимают форму несобственно-прямого повествования. Рассказ Вырина не только включен в субъективное повествование сентиментального писателя-путешественника, который является нарратором, но к тому же еще и обработан всезнающей верховной инстанцией повествования. Двойная нейтрализация субъективнос-

---

32 Считается, что эта сцена была записана на следующий день после завершения рассказа 13 сентября 1830 г. Это подтверждается тем, что вставка написана теми же чернилами, что и новая дата под текстом, исправленная с 13 на 14 сентября (ср.: комментарий, 660, прим. 1). Возможность другой причины для изменения даты и более позднего появления этой сцены (не ранее начала ноября) рассматривается у Петруниной [1981, 45].

ти Вырина придает средней части рассказа видимость объективного повествования. В этом отрывке, насыщенном текстовыми интерференциями, трудно определить, чью точку зрения выражает эмфатическое восклицание «слезы негодования!». Это может быть и аутентичная характеристика, которая дается с точки зрения объективной инстанции повествования, или же интерпретация субъективного и ограниченного сентиментального нарратора, который наблюдает за героем со стороны, но возможно также, что мы имеем дело с горизонтом восприятия самого героя, притом не столько переживающего ситуацию, сколько рассказывающего о ней с известной тенденцией.

Сопоставление обеих редакций показывает не только то, как последовательно избегал Пушкин эксплицитного, одномерного и аутентичного изображения внутренних мотивов героев, но и то, что он в то же время компенсировал элиминированный материал сигналами психологической мотивировки, которые побуждают читателя к заполнению лакун. Отвечая на вопрос, почему Вырин спивается и умирает, необходимо обратить внимание на то, что рассматриваемая сцена допускает целый ряд мотивов, нуждающихся в конкретизации: Действительно ли слезы, выступившие на глазах Вырина, были слезами негодования? И если это так, то что вызвало у него негодование? Какие соображения вызвали в нем перемену? Но стоит лишь признать, что мотив негодования неверен, как потребуются еще больше усилий, чтобы реконструировать эмоции, владеющие несчастным отцом.

Ошибка большинства интерпретаций в том, что они переоценивают тематическую определенность истории, заполняя лакуны недостаточно продуманными конъектурами. Неудивительно, что при таком подходе смысл произведения с легкостью подтверждает априорные представления исследователя. Уже попытка пересказать историю включает, как правило, конкретизацию неопределенных мест, лишь способствуя произвольным толкованиям.

Между тем Пушкин доверял своему читателю. В литературе его времени совершалось открытие человека как существа, наделенного сложной психической жизнью, и Пушкин способствовал этому открытию тем, что, скептически оценивая непосредственное изображение и прямое словесное обозначение внутреннего мира, предоставлял читателю возможность экстраполировать сложную психограмму героя, исходя из целостной конструкции всего произведения. Таким образом, «Повести Белкина» можно рассматривать как начало психологической прозы в русской литературе, однако такой психологической прозы, в которой психология существует *in absentia*.

## Глава II

# СМЕШЕНИЕ СТИХИЙ

### 1. Прозаическое и поэтическое прочтение

Заполнение лакун отсутствующим психологическим материалом предполагает такое слияние отобранных и реконструированных мотивов в едином смысловом пространстве, которого едва ли можно добиться, используя метод свободных ассоциаций. Слишком значительно оказалось бы в этом случае влияние литературных условностей, которые, будучи включены в историю с помощью двусмысленных аллюзий, провоцируют чрезвычайно заманчивые смысловые решения. Слишком велико было бы искушение принять за истину навязанные нарраторами и персонажами мотивы из репертуара предшествующей литературы и лишь вытянуть те чуждые смысловые линии, контуры которых содержатся в тексте. Вместе с тем и обращение к логике эксплицитно развернутых событий мало что дает. Скорее всего, этот путь приведет нас к заблуждениям, которые подготовил сам автор. Ибо те элементы действия, которые он конкретизировал, очень напоминают традиционные образцы и провоцируют заполнение лакун по аналогии с использованными в них мотивировками. Даже новейшее восприятие «Повестей Белкина» дает достаточно свидетельств повышенного влияния посторонних смысловых моделей, к которым так или иначе, с более или менее явной иронией, подталкивает эксплицированная история.

Если отсутствующая психология, действительно, как мы это предполагаем, имплицитно содержится в художественной конструкции, то она может быть представлена эксплицитно и введена в сюжетное пространство только путем реконструкции художественных приемов.

Воссоздание истории во всей ее полноте, экспликация мотивировок предполагает, таким образом (таковы методические предпосылки этой книги), реконструирующее прочтение. Однако применительно к «Повестям Белкина» приемы, которые в ходе такого прочтения осмысляются как конструктивные, скорее присущи стихии поэзии. Вот почему реконструирующее прочтение есть прочтение поэтическое.

Прозу Пушкина можно читать двояко: прозаическим и поэтическим способами. Читать прозаически означает читать так, как принято читать прозу, точнее прозу повествовательную, событийную, т. е. быстро, отдаваясь захва-

тывающему потоку повествования, с ориентацией на цель, на развязку. В противоположность этому читать поэтически — это значит читать так, как читают поэзию, т. е. намеренно медленно, задерживаясь на отдельных мотивах, обращая внимание на словесное оформление, воспринимая значения слов на нескольких уровнях. Словесный мотив, имеющий переносный смысл, понимается тогда не только в его фигуральном, но и буквальном значении. И наоборот, словам, которые употребляются в их буквальном смысле, мы придаем переносное значение. При поэтическом чтении мы движемся не от начала к концу, как в линейном пространстве, а как в пространстве объемном, т. е. пересекая его, воспринимая все его части одновременно, словно картину, так, как можно двигаться в трехмерном пространстве, в различных направлениях<sup>1</sup>, руководствуясь ассоциациями, вызываемыми тем или иным тематическим и формальным признаком текста. Двигаясь то вперед, то назад, мы устанавливаем смысловую связь между мотивами, когда они обнаруживают тематическое или формальное сходство или, напротив, образуют более или менее маркированную оппозицию. И, наконец, при поэтическом чтении мы, задерживаясь, вопреки увлекающему нас потоку повествования, на частных мотивах, все снова и снова погружаемся в глубины претекстов, чтобы обнаружить соответствие и вернуться, в результате, к тем мотивам, которые заставили нас спуститься к истокам текста.

В 20-е гг. вопрос об адекватном способе прочтения произведений Пушкина послужил предметом полемики, сохраняющей свое значение до сегодняшнего дня.

Михаил Гершензон, философ-герменевт из круга русских символистов, утверждал в своей небольшой статье «Чтение Пушкина» [1923], что для понимания писателя необходимо «медленное чтение», подобное «чтению по складам», которому раньше учили детей. Современный читатель, передвигающийся по тексту не как праздный пешеход, а как торопливый велосипедист, перестает видеть слова, потому что разучился в них вглядываться.<sup>2</sup> Пренебрегая «мудрой и прекрасной» плотью слов, он удовлетворяется их «теньями», из которых бездумно выстраивает некий «воздушный смысл». В особенности поэты настаивают на том, чтобы их читали «пешком». Из всех русских писателей медленнее всего надо читать Пушкина, ибо короткие строки его стихов исполнены самого глубокого содержания, какое знала

1 О «пространственном» восприятии поэтических текстов см. концепцию «Spatial form» Джозефа Франка [1945], разработанную также в сб. [Смиттен/Дагчистани (ред.) 1981]; ср. [Шмид 1985].

2 В своей работе «Видение поэта» Гершензон [1919] приравнивает художественную критику к «искусству медленного чтения», определяя последнее как «искусство видеть сквозь пленительность формы видение художника».

русская поэзия. Читатель, который отважится отправиться в путь пешком, откроет для себя самые труднодоступные и неизвестные места, где еще не ступала нога человека — и не потому, что они темны, а в силу укоренившейся всеобщей привычки читать «по верхам».

С требованием Гершензона резко полемизировал несколько позже Борис Томашевский [1925]. Его главный аргумент гласит: художественная речь обладает своим, присущим ей «эстетическим темпом»; ускоряя и замедляя ее, мы разрушаем ее «конструктивный принцип». Медленное чтение извлекает слова из контекста, который отсекает все «паразитические ассоциации», и это дает свободу любым субъективным толкованиям значений слов. Отсюда неудивительно, что медленное чтение всегда приводит к «умилительному созвучию душ» читателя и автора. В любом произведении, как утверждает далее Томашевский, имеется масса «упаковочного материала», который при нормальном чтении не осмысливается, не наделяется значением, а при чтении медленном получает, хочешь не хочешь, неоправданную смысловую нагрузку. Это ведет к «перерасценке слов», к «перегрузке значений». Крупным дефектом предлагаемого Гершензоном медленного чтения является, по мнению Томашевского, «установление фиктивных корреляций между внешне сходными элементами художественных произведений». «Ложная корреляция» же есть результат «произвольного сближения по вторичным признакам». Порок медленного чтения заключается именно в завышенной оценке всего вторичного и несущественного.

Ни призыв Гершензона, ни критика его порой слишком произвольного подключения символических значений не интересуют нас здесь сами по себе. Та и другая концепция упомянуты нами с тем, чтобы, с одной стороны, точнее определить наше понятие «поэтического чтения», ограничив его от предложенного Гершензоном «медленного чтения», с другой, чтобы вопреки выдвинутому Томашевским способу чтения пушкинской прозы как якобы единственно адекватному, отстоять принципиальную допустимость как прозаического чтения, так и поэтического.

Гершензон дает лишь самое общее обоснование своего «медленного чтения», исходя из идеи, которую формалисты выражали в понятиях «воскрешения», «деавтоматизации» или «остранения» слова, и не подкрепляет своих требований анализом конкретных текстов. Раскрытие символического смысла он связывает исключительно с воображением интерпретатора, допустимость построений последнего не подлежит проверке и оправданию перед лицом текста с его структурными особенностями. В отличие от этого мы не постулируем наш принцип «поэтического чтения» как идеальный модус чтения прозы вообще, речь идет лишь о том специфическом способе чтения, которого требует именно проза Пушкина, где приемы поэтической речи играют

хотя и не конститутивную, но, во всяком случае, конструктивную роль. Конкретизация истории, к какой стремится поэтическое чтение, не задана текстом изначально как некая скрытая в его конструкции истина, подлежащая лишь правильной расшифровке, но вместе с тем, нельзя полагаться и только на метод свободных ассоциаций. Такая конкретизация должна найти свое подтверждение в той поэтической структуре, которую раскрывает исследователь.

Томашевский прав постольку, поскольку пушкинская проза, действительно, настраивает на быстрое чтение. Ее необычайная динамичность основывается на высокой селективности истории. Если при взгляде на отобранные элементы эта селективность выступает как простота, то осмысление мотивов, подлежащих реконструкции, скорее, заставляет видеть в ней условие пушкинской сложности. Вследствие этого селективность способна обосновать как быстрое, прозаическое чтение, так и — по отношению ко всему, что остается в истории неопределенного и неясного, — в не меньшей степени чтение медленное, поэтическое.

Таким образом, текст не только допускает возможность поэтического чтения, но и прямо его требует. Это соответствует поэтической конструкции этой прозы. Поэтическое чтение не имеет ничего общего с произвольным восприятием, которое чинит насилие над текстом, незаконно завышая значение «упаковочного материала». Напротив, именно такой способ отдает должное тому «конструктивному принципу», которым, по Томашевскому, пренебрегает медленное чтение.

Следует вместе с тем выяснить, действительно ли «голая» проза Пушкина «упакована» в такой уж незначительный, не подлежащий семантическому осмыслению материал, что «поэтическое чтение», неоправданно выдвигая его на первый план, могло бы вызвать «паразитические ассоциации», ведущие к искажению общего смысла. Рукописи Пушкина, в которых каждой фразе окончательного текста предшествуют два, три и более вариантов, показывают, насколько тщательно работал Пушкин над отбором мотивов, достаточно строгим уже и в первой редакции. Вычеркивание деталей и эпитетов является лишь частью этой работы. Окончательно отобранные мотивы получают такое словесное оформление, что и без того уже густая сеть формальных и тематических связей стягивается еще туже, благодаря чему достигается максимальная точность социальных характеристик и — при постоянном элиминировании любого эксплицитного изображения душевной жизни — так же максимальная психологическая убедительность.<sup>3</sup>

---

3 О разработке социальных и психологических мотивов в вариантах см., например, работу о «Станционном смотрителе» [Виноградов 1949].



Можно возразить, что и в самом сжатом повествовании не все бывает одинаково важным. Это верно, однако «гармония предметов», о которой говорил Л. Н. Толстой, доведена в пушкинской прозе до такого совершенства, что буквально каждая деталь, каждое определение, поскольку оно выдержало строгую авторскую проверку и вошло в окончательный вариант истории, заслуживает с нашей стороны самого пристального внимания. С «упаковочным материалом» или даже просто с существованием фрагментов, на которых можно было бы несколько ослабить внимание, в такой максимально насыщенной прозе, как у Пушкина, можно не считаться.

В «Повестях Белкина» мы находим очевидный парадокс. Тогда как прозаическое чтение обнаруживает тенденцию наполнять отсутствующие мотивы поэтической начинкой, поэтический способ прочтения раскрывает неожиданно «прозаическую» историю.

Амбивалентные понятия нуждаются в разъяснении. Чтение прозаическое, вполне допустимое и соответствующее высокому темпу пушкинского повествования, тяготеет к конкретизациям, которые содержатся в намеках на литературные условности. Но последние, будь то традиция сентиментализма или романтизма, предполагают идеализацию, стилизацию и поэтическое просветление мира, включая трагические страдания и крушение надежд героя. Многие из экспликаций по поводу «Выстрела» и «Станционного смотрителя» являются «поэтическими» именно в этом смысле.

Условно-поэтической модели мира Пушкин противопоставляет сложную и многостороннюю прозу жизни. Эта проза жизни, прежде всего скрытая проза душевной жизни человека, выходит на свет, однако, только тогда, когда традиционное изображение событий, ориентирующееся на условные мотивы, ставится под вопрос. Этой цели и служит поэтическое чтение, которое по новому соотносит данности текста и переводит мотивы, расположенные во временной последовательности, в сферу «пространственного» восприятия. За внешним сходством пушкинских образов с сентиментальными и романтическими героями внимательному взгляду открываются контрасты, которые, в сочетании с другими результатами поэтического осмысления, ведут к ошеломляющим гипотезам по поводу элиминированных мотивировок действия. Так следует понимать парадокс о том, что поэтическое чтение раскрывает прозаический смысл.

## 2. Прозаизация поэзии

Каким же образом сочетается, однако, требование поэтического чтения с пушкинской критикой поэтической прозы? Разве не рассматривал Пушкин поэзию и прозу как антиномии, противоположные как «волна и камень»,

«лед и пламень» [VI, 37]?<sup>4</sup> Проза как нестихотворный жанр должна сосредоточиваться на предмете, а не на выражении — так интерпретировали мы пушкинское требование «мыслей». Этим обеспечивается ее аутентичность. Говоря о поэзии, Пушкин связывает ее с понятиями «вдохновение» [XI, 54; XIII, 310, 334], «воображение» [XI, 34], «вымысел» [VI, 408; XI, 175; XV, 197], проза же сопровождается эпитетами «суровая» [VI, 135], «смиренная» [VI, 57; VIII, 131], «презренная» [VI, 578; XI, 67; XIII, 310] или «хладнокровная» [XIII, 243] и ассоциируется у Пушкина с «истиной жизни»: «Поэзия — вымысел и ничего с прозаической истиной жизни общего не имеет» [XI, 175].

В высказываниях Пушкина, сопровождающих его переход к новому жанру, обращает на себя внимание, кроме того, внутренняя взаимосвязь различных значений слова ‚проза‘, первичного и вторичного. Понятие ‚проза‘ как обозначение нестихотворной литературной речи все чаще выступает у Пушкина и в смысле прозаического вообще, являясь категорией как изображаемого мира, так и его словесного отображения<sup>5</sup>, причем проза жизни и прозаизм стиля для Пушкина взаимообусловлены.<sup>6</sup>

Метапоэтические высказывания поэта дают основание думать, что его переходу от поэзии к прозе сопутствует прозаизация на всех уровнях произведения, что поэзия, во всем поэтическая, уступает место прозаической во всех отношениях прозе. Из текстов, однако, явствует, что в действительности дело гораздо сложнее.

Прежде всего, не следует упускать из виду, что, в известной мере, прозаизация осуществляется у Пушкина уже в повествовательной и драматической поэзии 1820-х гг. Не случайно критик того времени констатировал: «Многие стихи у него не стихи, но проза, заостренная рифмою».<sup>7</sup>

4 К вопросу о многочисленных вариантах этой оппозиции см.: [Сидяков 1970. С. 125—134].

5 К первому значению см., напр., письмо 1825 г. В. И. Туманскому: «Боюсь, чтоб проза жизни твоей не одолела поэзии души» [XIII, 206] или «Table Talk», где вопрос Державина о «нужнике» назван «прозаическим» [XII, 158]. По второму значению см. в «Графе Нулине»: «презренной прозой говоря» [V, 3].

6 Ср., напр., отступление в «Онегине» (гл. III, с. 13—14), где фиктивный автор иронически обыгрывает мысль о возвращении к роману XVIII в. Обыденный, прозаический характер изображаемого — «преданья русского семейства», «простые речи», соотношены здесь с простым пересказом, т. е. с прозаизацией изложения. Конечно, Пушкин не думал серьезно о том, чтобы написать сюжетно-бытовой роман в традициях сентиментализма. О контрасте между набросанным здесь идиллическим действием и «подлинной жизненной трагедией» в романе в стихах см.: [Лотман 1980, 215—216]. Тип романа, возможности которого иронически обдумывает поэт, не имеет также ничего общего с тем, который Пушкин-прозаик реализовал позднее в «Капитанской дочке» (ср. противоположную точку зрения: [Дебрецени 1983, 24]).

7 «Галатея». 1830. Ч. 13. № 14 (цит. по: [Виноградов 1941, 518]).

Совершенно очевидна прозаизация в «Евгении Онегине»<sup>8</sup>, где фиктивный автор предупреждает: «И в поэтический бокал/ Воды я много подмешал» [VI, 200].<sup>9</sup> Несомненна прозаизация и в «Борисе Годунове» (1825), и в шутливых метапоэтических поэмах «Граф Нулин» (1825) и «Домик в Коломне» (1830). Достаточно вкратце назвать лишь важнейшие проявления прозаизации. Таков, во-первых, выбор романских («Евгений Онегин») и новеллистических, отчасти анекдотических («Граф Нулин», «Домик в Коломне») сюжетов, а также введение в текст системы различных точек зрения, дифференцированных и в идеологическом, и в стилистическом плане. Подобное многоголосие мы видим, например, в «Борисе Годунове», где в рамках поэтического текста развертывается конфликт языковых мировоззрений, в котором участвуют также голоса, звучащие в прозе. Однако наиболее принципиальное влияние на структуру произведения множественность точек зрения оказывает в стихотворном романе (ср. [Лотман 1966, 3—20; 1975]). Дальнейший момент — это прозаизация стиля, которую мы находим во всех вышеупомянутых произведениях.<sup>10</sup> Когда прозаизм ощутимо сталкивается с подчеркнуто поэтической фразеологией, как это часто встречается в «Евгении Онегине», возникает то «многоязычие», которое М. М. Бахтин отмечает как признак, отличающий прозу от поэзии.<sup>11</sup> Прозаизации поэзии способствует также нарушение совпадений стиховых и синтаксических единиц, свидетельствующее о приближении стиха к интонационно-ритмической структуре прозаической речи. Синтаксическая прозаизация обнаруживается, с одной стороны, в обилии переносов, как, например, в пятистопном ямбе поэмы «Домик в Коломне», которую, как отмечалось в критике (см. напр.: [Семенов 1965, 69—72]), можно, с точки зрения ритмики, читать почти как прозу, а, с другой стороны, в сглаживании межстрофных границ в «Евгении Онегине» (см.: [Винокур 1941]). К числу важнейших тематических проявлений прозаизации относится, наконец, введение всякого рода прозаических деталей, которые в «Графе Нулине» и в «Домике в Коломне» сгущены настолько, что образуют прозаически-обыденные микромиры.

Все эти и подобные им приемы отнюдь не отменяют, однако, поэтический характер текстов, а, скорее, делают его более ощутимым. Нередко одно-сторонне подчеркивалось, будто бы повествовательная поэзия Пушкина

8 Ср. замечание Ю. Тынянова [1921/22] о «сопряжении» прозы с поэзией.

9 В рукописном варианте: «Я много прозы подмешал» [VI, 489].

10 К вопросу о возрастающей с середины 20-х гг. прозаизации поэтического языка Пушкина см.: [Виноградов 1941, 249].

11 См. анализ Бахтиным [1940] диалогизированной системы языков в «Евгении Онегине». О «многоязычии» в «Евгении Онегине» см. также: [Бочаров 1974а]. О работах Тынянова, Бахтина, Лотмана и Бочарова см.: [Клейтон 1980].

плавно переходит в прозу, даже в прозу реалистическую. При этом упускалось из виду, что прозаизмы обуздываются и уравниваются стихотворной, поэтической структурой целого. Сюжетности романа или новеллы противостоит поэтическая изолированность описаний и отступлений. Внимание читателя, направленное на тематический пласт, отвлекает поэтическая организация текста, при которой все зачатки сюжетности оказываются подчиненными плану выражения.<sup>12</sup> Многоголосие и «диалогичность» приглушены принципиально одноголосым поэтическим текстом, который, в конечном счете, подчиняет своей выразительности все изображаемые им образы языков. Прозаизация стиха в аспекте ритма также уравнивается неким противовесом: чем больше стих приближается к синтаксису прозы, тем отчетливее выступает строфическая композиция произведения.

С особой ясностью это подтверждает «Домик в Коломне». В то время, как синтаксис в этой поэме выходит, казалось бы, за рамки стиха, композиция целого подчинена строгой схеме октав. Все эти противодействующие факторы сохраняют поэтический характер целого. В этом смысле следует понимать слова Пушкина о «дьявольской разнице» между романом и романом в стихах<sup>13</sup>, а также тезис Ю. Н. Тынянова [1921/22, 75] о «деформации романа стихом». Таким образом, прозаизацию поэзии отнюдь не следует рассматривать как сближение с реалистической прозой.<sup>14</sup>

Популярный в пушкинистике тезис о плавном переходе от все более прозаической поэзии к чистой прозе<sup>15</sup> не дает правильного представления ни о генезисе прозы, ни о характере поздней эпической поэзии Пушкина. Что касается последней, то, видимо, правильнее было бы рассматривать прозаизацию поэзии как прием уравнивания поэтической стихии ее противоположностью. Равновесие, конечно, не достигается. Пушкин слишком хорошо сознавал неустранимое противоречие между тем и другим литературным полушарием, чтобы стремиться к равновесию стихотворных и прозаических

12 См. об этом наблюдение Тынянова [1921/22, 55], что поэзия и проза различаются не столько установкой на звучание или на семантику, сколько взаимной деформацией обоих уровней: «Деформация звука ролью значения — конструктивный принцип прозы; деформация значения ролью звучания — конструктивный принцип поэзии».

13 Письмо к Вяземскому от 4 ноября 1823 г. [XIII, 73].

14 Возникает вопрос, действительно ли, как пишет Эйхенбаум [1923], «можно с уверенностью утверждать, что проза Пушкина [...] должна отличаться особыми признаками, которые, с одной стороны, резко отделяют ее от специфических свойств стихотворной речи, а с другой, находятся в связи с той ее деформацией, которая наблюдается в „Графе Нулине“, „Евгении Онегине“, „Домике в Коломне“».

15 Уже в 1921 г. Эйхенбаум выводит пушкинскую прозу из его сюжетных произведений в стихах, и несмотря на подчеркнутое признание различий между жанрами, обнаруживает в синтаксисе прозы членение на *articula* античной риторики с математическими отношениями в частях фразы — «наследие стихотворной речи» [1921, 168].

элементов. Ему были важны угроза, нависшая над поэзией с введением враждебного ей принципа, остранение, способное освежить ощутимость жанра, отрицание, повышающее сложность и содержательность произведения.

### 3. Поэтизация прозы

Аналогичным образом и в прозу внедряются поэтические приемы. Поэтизация прозы не ограничивается циклом «Повестей Белкина», но захватывает и другие повествовательные тексты, особенно «Пиковую даму» и «Капитанскую дочку», произведения, поэтические черты которых уже исследованы в научной литературе. Рассмотрим две новые работы с точки зрения понятия «поэтического».

Сергею Давыдову [1983; 1989] принадлежат статьи о паронимии в прозе Пушкина. Критически пересматривая попытки установить в пушкинской прозе ритмическую, метрическую или строфическую организацию, Давыдов показывает, что из всех поэтических приемов лишь один выжил при переходе поэта к прозе — это аллитерация. Согласно исходному тезису Давыдова, звуковые приемы не только сохранили свое значение и в прозе, но и получили в новом окружении совершенно неожиданное развитие. Обнаружив в «Станционном смотрителе», в «Метели» и прежде всего в «Капитанской дочке» и в «Выстреле» многочисленные приемы звуковых фигур, имеющих анаграмматический характер, исследователь приходит к выводу, что Пушкин-прозаик пользуется аллитерацией не столько в чисто орнаментальной функции («sound for sound's sake»), преобладающей в его поэзии, сколько стремится к сознательному объединению звука, значения и темы.

Не обсуждая дискуссионное предположение автора статей о преобладании в пушкинской поэзии чисто орнаментальных звукооборотов, отметим, что подход Давыдова открывает интересную перспективу. Одновременно он обнаруживает дилемму, которую порождает любая попытка установить аналогию между обеими литературными полушарами. Дело даже не столько в слабой ощутимости многих анаграмматических фигур, открытых Давыдовым, сколько в том, что в его работах не объяснены условия, при которых поэтическая эвфония становится ощутимой в прозе. Точно так же, как герой романа в стихах не может оставаться героем того же романа в прозе (ср. [Тынянов 1921/22, 56]), эвфонические повторы не сохраняют в прозаическом произведении того же статуса, который присущ им в поэзии. Даже столь часто встречающиеся примеры паронимии еще не дают основания утверждать, что этот прием типичен для пушкинской прозы или даже что он в ней доминирует. Поэтизация осуществляется здесь в наименьшей степени и во все не исключительно на уровне эвфонии, как это представляется Давыдову.

Пушкин и Андрей Белый, которых связывает, по мнению Давыдова, искусство звуковой инструментовки, представляют в действительности два прямо противоположных полюса поэтической прозы.

По-другому подходит к проблеме поэзии в прозе Пушкина Пол Дебрецени [1983]. По его мнению, Пушкин не капитулировал перед орнаментальной манерой письма, а лишь ввел некоторые поэтические элементы в свой, в основном, трезвый и объективный рассказ. Этими поэтическими элементами исследователь считает символы. Разбирая «Пиковую даму», он показывает «систему символов», связывающую их глубинные переклички и ассоциации, технику, которую он сравнивает с искусством Стендаля в «Красном и черном». Глубинная символика в сочетании с непосредственной эксплицитностью прозы явилась, как полагает Дебрецени, наилучшей средой для создания психологического портрета, к которому стремился Пушкин. Начинаящий прозаик вынужден был распрощаться для этого со своим прежним представлением об антитетичности поэзии и прозы и вернуться к тем поэтическим приемам, которые, казалось, были уже им преодолены в первых прозаических опытах: «Писатель-прозаик, работающий над „Пиковой дамой“», явно не поборол в себе поэта; он даже сделал маленький глоток из своего поэтического бокала» (Дебрецени 1983, 229). В цикле «Повестей Белкина» полному развертыванию символических значений препятствовал, по мнению Дебрецени, образ ограниченного рассказчика, и только в «Пиковой даме» Пушкин, введя всезнающего нарратора, добивается того синтеза поэзии и прозы, который и выдвинул повествовательную литературу XIX в. на первый план литературного развития.

Тезис Дебрецени, в целом интересный и плодотворный, вызывает тем не менее ряд возражений. Во-первых, представляется весьма сомнительным, что стихию поэзии в прозе Пушкина следует искать в символике. Впрочем, и сам Дебрецени обращается в своем анализе не столько к символу в собственном смысле слова, сколько к внутритекстовым перекличкам. Таким образом, исследователь подводит к необходимости изучения имманентных произведению соответствий между символически осмысленными мотивами, к построению «системы» феноменов, которые автор работы называет «символами». Между тем, как раз в этом отношении, т. е. в том, что касается интратекстуальных аллюзий, «Повести Белкина» ничуть не уступают «Пиковой даме». Наличие в «Повестях Белкина» разных точек зрения не препятствует развертыванию их смысла на основе поэтических аллюзий, поскольку смысл произведения не совпадает ни с одной из точек зрения, представленных фиктивными инстанциями — персонажами, нарратором и «автором» Белкиным. Поэтический смысл формируется, правда, на материале изображаемого мира и представленных в нем текстов персонажей и нарратора, но окончательно

оформляется он лишь на более высоком и уже не фиктивном уровне, а именно на уровне абстрактного автора, не тождественного ни с образом фиктивного «автора» Белкина, ни с образом «издателя А. П.». Поэтическая структура накладывается на многоголосое повествование, выявляет в нем новые, не доступные фиктивным инстанциям отношения и подготавливает тем самым рождение смысла, далеко выходящего за горизонт изображаемого мира.

Считая, что множественность точек зрения препятствует символическому углублению смысла «Повестей Белкина», Дебрецени [1983, 63] истолковывает введение рассказчиков в смысле перевоплощения Пушкина в разные роли и оценивает игру с ролями и масками, поскольку она характерна и для лирики Пушкина как возврат к поэтическому изображению мира: «В конечном счете, Пушкин вернулся к игре с ролями. Это означало отказ от его исходных принципов прозы и отступление, в некотором отношении, к поэзии».

Присутствие в «Повестях Белкина» разных точек зрения, которые существенно отличаются от всякого рода поэтических маскировок и метаморфоз лирического субъекта, следует понимать, скорее, как признак прозаизации, а не поэтизации. Это не возврат к уже преодоленным принципам изображения мира на основе поэтического воображения, а шаг вперед, к разработке того нового фикционального прозаического повествования, которое будет определять нарративную прозу XIX в. Эта структура еще не выдержана у Пушкина с той последовательностью, которая отличает реалистический роман. Неразработанность лишь намеченного изображения с разных точек зрения, ослабленность экспрессивной функции и ограничение характерологической маркированности текста — все эти черты «Повестей Белкина» дают, скорее, основание видеть в них пример вторжения поэтического аперспективизма в прозаическую наррацию.

Что же следует понимать под поэтическим, как оно реализуется в пушкинской прозе? Само собой разумеется, не стихотворную речь. Идентификация структур стихотворной речи в прозе Пушкина дает очень немногое. Ни яркая метафоричность, ни напыщенная риторика, ни какие-либо другие признаки поверхностной поэтичности, из-за которых Пушкин отвергал прозу своих современников как излишне поэтическую, также не характеризуют, разумеется, прозу самого Пушкина. Ему не надо было ни возвращаться к преодоленным средствам поэтического выражения, ни пересматривать свои ранние требования к прозе, как утверждает это Дебрецени [1983, 21—24, 298—299], констатируя постепенный, обусловленный осознанием своих художественных промахов отказ Пушкина-прозаика от того первоначального идеала прозы, который выдвигал Пушкин-поэт. Поэтическое не противоречит ни одному из принципов, сформулированных Пушкиным в 20-е гг., —

ни «простоте», ни «краткости», ни «ясности». Даже то принижение прозы, которое так часто встречается в его художественных произведениях и критических статьях 20-х гг., не нуждалось ни в малейших коррективах, ибо оно отражало не собственные взгляды Пушкина, а лишь иронически воспроизводило традиционную оценку прозаических жанров.

Поэтическое представлено у Пушкина в столь элементарной форме, так глубоко входит в конструкцию его прозаических произведений, что сам Пушкин, говоривший о поэтическом лишь в связи с теми или иными стилистическими средствами или со стилизацией мира в целом, едва ли счел бы это понятие подходящим к своей собственной прозе.

Под поэтическим мы предлагаем подразумевать конститутивный принцип, определяющий то полушарие литературного мира, которое символисты, а вслед за ними и формалисты, обозначили как «словесное искусство». А. Ханзен-Леви [1982, 231—232; 1982, 302; 1984, 16—19] противопоставил понятию «словесное искусство» реконструированный им из теории формальной школы антонимический термин «повествовательное искусство», разработав в связи с этим весьма плодотворную дихотомию, способную намного лучше описать ту фундаментальную оппозицию, которая традиционно выступала в виде поверхностного противопоставления стиха и прозы или лирики и эпики (см.: [Шмид 2008]). Словесное искусство не исчерпывается стихотворными жанрами или одной только лирикой, захватывая также и жанры прозаические, подобно тому как, в свою очередь, повествовательное искусство может быть и стихотворным. Вот почему дихотомия «словесное искусство» — «повествовательное искусство» не вполне совпадает с оппозицией «поэзия — проза» не только по содержанию, но и по объему значения. Со «словесным искусством» мы имеем дело во всех тех случаях, когда, по известному определению «поэтической функции» Р. О. Якобсона [1960, 350—377], — принцип парадигмы, а именно эквивалентность, распространяется также и на синтагму, накладываясь на ее каузально-темпоральную последовательность. В отличие от не знающего разнообразия точек зрения словесного искусства, основанного на архаическом, мифологически-бессознательном воображении, идеологически и стилистически дифференцированный дискурс искусства повествовательного немислим вне субъективной картины мира Нового времени, предпосылкой которого служит самосознание рефлектирующего «я».

Интерференция словесного и повествовательного искусства ведет к нарастанию смысла. Когда поэтические приемы трансформируют нарративную конструкцию, это обогащает ее значение вследствие взаимообусловленности и взаимоограничения полушарий. С одной стороны, поэтические сопряжения, словно сетью накрывающие субстрат повествования, позволяют рас-



крыть новые аспекты действия и персонажей, с другой стороны, архаическое, имажинативное мышление, свойственное словесному искусству, оказываясь интегрированным в контекст повествования, основанного на множественности точек зрения, неизбежно подвергается редукции и психологическим мотивировкам. Ассоциативное обогащение нарративного смысла и переосмысление словесного искусства в рамках фикционального повествования дают широкие возможности опосредованного изображения человека и его внутреннего мира. В первую очередь, этими возможностями пользуется гибридная проза модернизма, расценивающая словесное искусство, мифическое мышление и подсознание как изначально родственные, изоморфные, в равной степени внерациональные, ассоциативные, парадигматизирующие средства постижения мира.

Разумеется, проза Пушкина еще довольно далека от этих модернистских форм гибридизации. Тем не менее, представляя тип сюжетообразующего текста и подчиняясь принципам повествовательного искусства, она широко включает в себя и приемы словесного искусства. Прежде всего, здесь важны три приема. Первый прием заключается в создании *интратекстуальных эквивалентностей и парадигм*. Второй прием — это фокусирование отдельных мотивов посредством *аллюзий* на чужие тексты и активизации *интертекстуальных эквивалентностей*. Третий прием может быть описан как *реализация и развертывание* фразеологических оборотов, семантических фигур (таких как метафора, антитеза или парадокс) и народных речевых клише (пословицы, поговорки) с целью их преобразования в более крупные единицы сюжета или в целые сюжеты.

## Глава III

# СТРУКТУРЫ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО ТЕКСТА

### 1. Точка зрения

Прежде чем перейти к подробному рассмотрению трех вышеназванных поэтических приемов и поставить вопрос об их месте и значении в «Повестях Белкина», необходимо выяснить, какую роль играет в этом произведении принцип точки зрения.

В роли призм, отражающих и преломляющих элементы происшествий, выступают в предисловии три фиктивные инстанции:

1. «издатель», подписывающий свое предисловие буквами А. П.;
2. «автор» Иван Петрович Белкин, которого представляет в цитированном на страницах предисловия письме его старинный друг и сосед, не названный по имени хозяин села Ненарадово;
3. четыре персонажа, от которых Белкин «слышал» свои истории и которых издатель в примечании к своему предисловию обозначает инициалами с добавлением чинов или званий: титулярный советник А. Г. Н. («Станционный смотритель»), подполковник И. Л. П. («Выстрел»), приказчик Б. В. («Гробовщик») и девица К. И. Т. («Метель», «Барышня-крестьянка»).

В самих повестях появляются еще другие фиктивные носители точки зрения; наделенные восприятиями, мыслями и речью персонажи, из которых многие — Сильвио и граф, Самсон Вырин, Бурмин и Настя — выступают в качестве нарраторов, рассказчиков вставных историй.

Наша задача состоит в исследовании того, каким образом реализуется в текстах многоступенчатая система точек зрения, включающих в себя — если учитывать, что вторичные нарраторы нередко предоставляют слово третьим лицам, — не менее пяти уровней призматического преломления.

#### а. «Автор» Белкин и «издатель» А. П.

По поводу призматической релевантности «автора» Белкина и фактической роли его идеологической и языковой точки зрения в научной литературе до сих пор не существует полной ясности. В длительных и еще далеко не закон-

чившихся спорах на этот счет можно наметить два лагеря.<sup>1</sup> Приверженцы «белкинской партии», берущей свое начало в суждениях Аполлона Григорьева и представленной позднее такими исследователями, как Поливанов, Овсяннико-Куликовский, Лернер, Якубович, Бахтин, Виноградов, в последние годы Дебрецени, а также Хализев и Шешунова, считают фиктивного автора центральным фокусом всего произведения:

Все, о чем идет речь в повестях, рассказано так, как должен был рассказать Белкин <...> все пропущено сквозь душу Белкина и рассматривается с его точки зрения (Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Цит. по: [Виноградов 1941, 536]).

Виноградов [1941], которому принадлежит наиболее подробная работа, посвященная доказательству присутствия фиктивного автора в отдельных повестях и оказавшая заметное влияние на позднейшие исследования по этому вопросу, утверждает, что Белкин как главный субъект повествования сохраняет свою роль на протяжении всего произведения и доминирует над всеми другими преломлениями изображаемого мира. Именно Белкин придает повестям «Метель» и «Барышня-крестьянка» с их «сентиментально-романтической канвой сюжета» «реалистический рисунок».<sup>2</sup> Тем самым Виноградов приписывает образу Белкина статус повествователя или, по меньшей мере, отделяет его от той абстрактной инстанции, именуемой у него «образ автора», которая не представлена в отдельных частях, а является имманентной всему произведению в целом.<sup>3</sup> Однако, с другой стороны, — и здесь бросается в глаза известное противоречие — образ Белкина, поставленный, по мнению исследователя, перед всем произведением как его «алгебраический знак», неразлично сливается с тем же самым «образом автора». Как указывает Виноградов, Белкин обнаруживается в соотношении обеих написанных от первого лица повестей («Выстрел» и «Станционный смотритель») и в «выборе рассказчика», и в «приемах его характеристики», и в «оценке его личности», и в «освещении его позиции», и, главное, в «формах воспроизведения его стиля» [Виноградов 1941, 569—570].

Вместе с тем взгляды «белкинской партии» с давних пор вызывали возражения, направленные не только против созданного Аполлоном Григорьевым «мифа о Белкине» [Гиппиус 1937, 39] как о «простом здравом толке и

1 Ср. обзоры литературы: [Мейер 1968; Сазонова 1976; Бочаров 1974а, 127—157].

2 Это клише переходит из одной работы в другую. Ср. более новую статью [Белькинд 1974, 125], где приписывается «общая для всего цикла конкретность, лаконизм и простота» «талантливому» Белкину.

3 «Образ автора» складывается, как формулирует в начале раздела о «Повестях Белкина» Виноградов [1941, 536], «из сложных стилистических отношений между „издателем“, автором (т. е. Белкиным), его биографом — другом автора — и рассказчиками».

здравом чувстве, кротком и смиренном»<sup>4</sup>, не только против той «легенды о Белкине» [Бороздин 1914], которая пользовалась столь широкой популярностью во второй половине XIX в., по крайней мере, в консервативных кругах, но и против тезиса о центральной призматической функции Белкина. С максимальной остротой это несогласие выражено в названии статьи Черняева [1900a]: «Есть ли что-нибудь белкинское в «Повестях Белкина?». Так же отрицательно, хотя и с различной аргументацией, отвечали позднее на этот вопрос Искоз (А. С. Долинин), Бороздин, Оксман, Гиппиус, Любович и Степанов. Примером подобных возражений может служить лапидарный вывод Ю. Айхенвальда [1916, 145—146] о том, что никакой внутренней необходимой связи между повестями и личностью Белкина не существует, а предисловие издателя представляет собой отдельную повесть.

Заслуживает внимания предложение, примиряющее обе партии. Оно было сделано нидерландским ученым Яном М. Мейером [1968]. По его мнению, Белкин не образует какого-то особого, третьего уровня между фиктивными рассказчиками повестей и издателем А. П., как это считал Виноградов. С одной стороны, Белкин, будучи у Мейера героем «шестой повести», является скорее объектом стилизации, нежели «стилизирующей инстанцией». По этому признаку он, считает Мейер, вполне сопоставим с рассказчиками, которые важны для стилизации в качестве носителей исторически обусловленных способов выражения. С другой стороны, однако, Белкин обнаруживает «некоторые черты» «фигуры автора» (под которой Мейер понимает абстрактного автора, совпадающего с «образом автора» у Виноградова), хотя и в «гиперболизированной форме». Тем самым Белкин оказывается и «персонажем», и, в неменьшей степени, «фигурой автора», т. е. персонажем в авторском облике: «В шестом рассказе Пушкин обратил свой взор на себя. В этом рассказе он смотрел на автора так же, как смотрел на окружающий мир в других рассказах» [Мейер 1968, 134].

К синтезу стремится также и Сергей Бочаров [1974, 127—157]. Опираясь на Мейера, он делает исходным пунктом своей концепции «двойственность» и «богатую неопределенность» Белкина, которые не следует приносить в жертву «определенности суждения». Белкин, «призрак» и «лицо» одновременно, — тут Бочаров делает уступку антибелкинской партии — есть мистификация, литературная игра, но, как таковая, он — в соответствии со взглядами пробелкинской партии — не является чем-то внешним по отношению к повестям, а внутренне необходим для произведения как целого [132]. Согласно дальнейшим рассуждениям Бочарова, Белкин нигде не получает

---

4 Об истолковании образа Белкина Аполлоном Григорьевым в его статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859) и в других работах см.: [Сандомирская 1966, 68—70].

своего голоса, не оставляет в повестях своего отчетливого следа и потому с ним не связано «преломление авторского замысла», как это приписывает ему Бахтин [1963, 256], считающий «рассказчика Белкина» носителем «двухголосого» слова. Одновременно Бочаров придает этому «фиктивному автору» композиционное значение, а именно такое, которое соответствовало бы «неопределенности», присущей этому образу в нейтрализующем все качества описании его друга: Белкин — это «олицетворенная проза», «посредник», с помощью которого Пушкин «роднился с прозаическим миром своих повестей» [Бочаров 1974, 144], знак единства повестей, «знак целого» [147].

В связи со все еще дискуссионным вопросом о призматической функции Белкина и о роли его точки зрения мы выдвигаем следующие девять тезисов.

1. Введя фигуру Белкина, Пушкин, даже учитывая тот факт, что предисловие было написано лишь позднее<sup>5</sup>, действительно создал призму, собравшую воедино смысловые интенции всех пяти повестей и обеспечивающую единство их восприятия (что еще не «предопределяет направление понимания текста», как полагал Виноградов [1941, 538]). Тем самым чтение «с Белкиным» способно раскрыть больше заложенных в тексте смыслов, чем в случае, если это условие не учитывается. Вместе с тем совсем не обязательно читать повести под знаком Белкина, чтобы воспринимать их как части единого цикла.

2. «Покойный автор» [59] присутствует лишь в предисловии, как объект описания его «почтенного друга» [62]. Следовательно, все аспекты, вносимые Белкиным как призмой преломления целого, должны корениться в том

---

5 История создания предисловия все еще до конца не выяснена и, видимо, уже не будет выяснена никогда. Датировка, предложенная в 1964 г. Томашевским (в комментариях к Полн. собр. соч. 1962—1966 гг., т. VI), принятая с тех пор как наиболее вероятная, была недавно оспорена Ниной Петруниной [1985] с привлечением текстологических и палеографических аргументов. Во всяком случае, мы различаем те три редакции, которые приводятся в большом академическом издании. Первая редакция [581—583], неоконченный набросок письма с сообщением об авторе рукописи, относится, видимо, еще к осени 1829 г. (Петрунина: ранее 2 октября). (То обстоятельство, что под упомянутой рукописью подразумевались позднейшие «Повести Белкина» и набросок письма был задуман как предисловие к ним, Петрунина считает чисто гипотетическим предположением). Вторая редакция [583—591], довольно близкая к окончательной, была записана одновременно с включением позднее в «Станционного зрителя» сцены с ассигнациями, по общепринятой хронологии, 14 сентября, по мнению Петруниной, однако, не ранее конца октября, т. е. по окончании всех пяти повестей, последняя из которых, «Барышня-крестьянка», датирована в рукописи от 20 сентября [695]. Печатная редакция возникла только летом 1831 г.; при отсылке пяти повестей в печать, для чего Гоголь должен был передать их Плетневу, предисловие еще отсутствовало (ср. письмо Пушкина Плетневу около 15 августа 1831 г. [XIV, 209]).

аспекте изображения, который мы находим в предисловии, в тех семантических регистрах, которые там включаются.

3. Сущность, характер и дарование Белкина едва ли можно определить на основании описания, которое дает ненарадковский помещик, подчеркивая «пагубное нерадение» [60] своего друга-литератора в хозяйственных делах.<sup>6</sup> Скорее, возникает вопрос, не следует ли приписывать впечатление об ограниченности Белкина узости взглядов его биографа.

4. Хотя герой предисловия и связан с рассказчиком «Истории села Горюхино» именем и литературным происхождением [Петрунина 1985], это еще не дает нам права заполнять лакуны в портрете первого чертами, заимствованными из более конкретного образа второго.<sup>7</sup> Пушкин, используя для второй редакции предисловия к повестям Белкина материал из общего источника, не дает тем не менее никаких отсылок к оставшейся незаконченной «Истории».<sup>8</sup>

5. Если признать, что та «неопределенность», которую оставляет в портрете Белкина автор письма, действительно характеризует в чем-то самого «фиктивного автора», как это утверждает Бочаров, то в каком-то смысле эта неопределенность может служить общим знаменателем для всего цикла, почему она позволяет рассматривать Белкина как «олицетворенную прозу» и «знак целого». Дальнейшие рассуждения Бочарова можно было бы понять сначала в том смысле, что Белкин олицетворяет добродушие, наивность, прозаичность, тот аспект изображаемого мира, который заставляет вспомнить о Митрофане.<sup>9</sup> Но такие качества в портрете Белкина дезавуировали бы идею о «неопределенности», наделив автора письма доверием, которого

6 Уже «Телескоп» [1831. Ч. 6. № 21. С. 118] отмечал, что из письма, рассказывающего о гне Белкине, мы не узнаем ничего, что объяснило бы нам его «взгляд на вещи»; его внешность и образ жизни не представляют никакого интереса. К вопросу об ограниченности сознания добропорядочного автора письма см.: [Черняев 1900в]. О знаменательном отсутствии какой-либо существенной информации о Белкине см. из последних работ: [Гей 1989, 93].

7 Нередко встречаются отождествление обоих Белкиных [Вацуру 1981, 31] и попытки конкретизации неопределенного «автора» повестей с опорой на материал из «Горюхина» [Хализев/Шешунова 1989, 34].

8 Согласно убедительным доводам Петруниной [1985, 43], предисловие Белкина было написано, вопреки общепринятой датировке, после предисловия к «Истории села Горюхина».

9 Общий эпиграф ко всему циклу содержит обмен репликами из комедии Фонвизина «Недоросль». О глупом Митрофане, «маменькином сынке», как показывает его имя, его мать говорит в связи с предстоящим ему экзаменом по «истории», что он к «историям охотник», на что грубиян Скотинин, дядя Митрофана, признаваясь в своей любви к «историям», которые рассказывает ему на сон грядущий деревенский староста, отвечает: «Митрофан по мне» [Фонвизин 1959, I, 162].

он, быть может, вовсе не заслуживает. Бочаров, действительно, подчеркивает, скорее, амбивалентность как в образе Белкина, так и в его историях, и ссылается при этом на В. С. Узина [1924], писавшего о «раздвоении поэта в И. П. Белкина». По мнению Узина, это требует от нас рассматривать повести также и с точки зрения, противоположной аспекту, связанному с образом Митрофана:

Эти маленькие незатейливые «истории» обращены одной своей стороной, своей твердой корой, к Митрофанушке, к «беличьему мироощущению» Белкина, а ядром своим — к взыскательному, грустному созерцателю жизни. Самое явление жизни и тайный смысл ее здесь слиты в такой мере, что трудно отделить их друг от друга [Узин 1924, 17—18].

Из этого наблюдения Узина Бочаров [1974, 154] делает вывод о том, что для полного понимания незатейливых «анекдотцев» необходимо «двойное зрение» «и способность простого наивного чтения, и в то же время литературная изощренность».

В белкинской «неопределенности» можно видеть семантический знак, под который поставлен весь цикл, еще и в другом, не представленном у Бочарова, аспекте: неопределенность фиктивного автора указывает на неопределенность самих историй. Письмо, которое издатель оценивает не только как «драгоценный памятник благородного образа мнений и трогательного дружества» [59], но и как «весьма достаточное биографическое известие», дает для понимания сущности Белкина так же мало, как эксплицитные истории для понимания истинных мотивов поведения героев. Образ скрытого «автора» символически предвещает неявный смысл приписанных ему историй.

6. Многое говорит за то, чтобы видеть в чертах Белкина иронический автопортрет конкретного, реального автора. Интерес представляют в этом отношении не столько биографические параллели между владельцем «Горюхина» и Пушкиным, унаследовавшим в 1830 г. село Кистеневка с двумя сотнями душ, часть пришедшего в упадок отцовского имения Болдино<sup>10</sup>, сколько автопародический портрет сочинителя пяти повестей, который — так же как Белкин в предисловии — отваживается на свой «первый опыт» [61] в жанре прозы.

Продолжая мысль Мейера, можно предположить следующее сопоставление: подобно фиктивному сочинителю, страдающему, по словам его наивного друга, «недостатком воображения», Пушкин записывает истории, которые «слышаны от разных особ», т. е. составлены из разнородных мотивов мировой литературы. О произведениях Белкина говорится, что «имена в них почти все вымышлены им самим», а «названия сел и деревень заимствованы

10 К вопросу о соответствиях между историографом села Горюхина и поэтом, неожиданно сделавшимся владельцем имения, из последних работ см.: [Дебрецени 1983, 76—78].

из нашего околodka»; применительно к циклу, написанному Пушкиным, это означает: сюжеты, почерпнутые из разных областей мировой литературы, пересажены на русскую почву.

Как мы видели, мнимый недостаток воображения автора и мнимая неоригинальность его сюжетов действительно вызвали нарекания со стороны критиков его времени.<sup>11</sup> После отнюдь не только литературных сражений конца 20-х и 30-х гг. Пушкин имел все основания опасаться яростных атак со стороны Булгарина и Полевого.<sup>12</sup> Отсюда слова простодушного биографа, ставящего под сомнение литературный дар Белкина и при этом уверяющего, что он весьма уважает и любит сочинителей» [62], можно рассматривать как предвосхищение критических нападков, которых Пушкин ждал и боялся.<sup>13</sup> При таком толковании отношение ограниченного, но успешно ведущего свое хозяйство помещика к непрактичному поэту намекает на отношение некомпетентных в литературе, но весьма ловких критиков к новичку на поприще прозы.<sup>14</sup>

- 
- 11 Булгарин в «Северной пчеле» [1831. № 288] порицает в «анекдотцах», часть которых «давно известны», недостаток «вымысла». Анонимный критик того же журнала [1834. № 192] называет повесть «Выстрел» «слабым изобретением». Уже тот факт, что цикл повестей вышел в свет под псевдонимом, был оценен как «пустое обезьянство» по английской и французской моде: Полевой (?) в «Московском телеграфе» [1831. Ч. 42. № 22. С. 254].
  - 12 Именно страх перед Булгариным заставил Пушкина — так пишет он, по крайней мере, в письме Плетневу от 9 декабря 1830 г. — выпустить «Повести Белкина» анонимно.
  - 13 О ненарадовском помещике как о представителе среднего читателя эпохи см.: [Белькинд 1975, 55—58]. Дебрецени [1983, 60] также усматривает в предисловии «сатирический замысел». Различие лишь в том, что роль «литературного противника Пушкина» играет, по его мнению, не автор письма, а сам Белкин.
  - 14 Толкование образа Белкина как иронического автопортрета автора подтверждается «Историей села Горюхина»: 1) Рассказчик, ведущий повествование от первого лица, как бы проходит в своем становлении творческий путь Пушкина; он хочет от высокой поэзии «низойти к прозе» [131] и кончает обращением к историографии (см. об этом: [Бетеа/Давыдов 1984, 299]). 2) «Летопись», найденная историографом, т. е. записки прадеда за 1744—1799 (!) гг., воплощает пушкинский идеал прозы, отличаясь «ясностью» и «краткостью». Все записи того же рода как, например, запись от 4 мая: «Снег. Тришка за грубость бит». 3) В «Истории» имеется также выпад против Булгарина и намек на его службу в III отделении: Белкин преследует на улице незнакомца, о котором ему сказали, что это сочинитель Б. По дороге он постоянно сталкивается с гвардейскими офицерами и получает от них выговоры, а когда наконец догоняет преследуемого им господина, то выясняется, что он не сочинитель, а стряпчий [131]. Тот говорит, что Б. ему очень хорошо знаком, четверть часа тому назад они виделись в полицейском участке. Таким образом, констатирует рассказчик, уважение к русской литературе стоило ему выговора по службе и чуть ли не ареста.



7. Разумеется, что семантическая атмосфера предисловия определяется не только наличием или отсутствием свойств Белкина, но и обстоятельствами и логикой их подачи. Прежде всего, следует обратить внимание на конфигурацию сообщающих лиц. «Ближайшая родственница и наследница» не могла, к сожалению, что-нибудь сообщить, так как «покойник вовсе не был ей знаком» [59]. Сосед и друг, который, «большой частью», «не сходствовал» с ним «ни привычками, ни образом мыслей, ни нравом» [61], описывает его, при крайней добросовестности в деталях, подчеркнуто со стороны. Не менее добросовестный «издатель» А. П. приводит, правда, письмо соседа, за исключением одной купюры, полностью, но не считает нужным сообщить нам, как попала к нему рукопись повестей Белкина.<sup>15</sup> Купюра касается некоего анекдота, связанного со склонностью Белкина к женскому полу. В примечании издатель сообщает, что не приводит этого анекдота, «полагая его излишним», и тут же спешит уверить, что в нем не содержится «ничего предосудительного памяти Ивана Петровича Белкина» [61]. Наличие здесь черты комического абсурда проступает затем в логике и стиле письма, в мелочах, сообщаемых о Белкине: он заменяет надежного деревенского старосту, которым недовольны крестьяне, своей ключницей, снискавшей его доверие своим искусством рассказывать истории. Глупая старуха не умеет, правда, отличить двадцатипятирублевой ассигнации от пятидесятирублевой. Прошлой зимой она заклеила все окна своего флигеля первой частью неоконченного Белкинским романа. Белкин умирает от простуды, несмотря на «неусыпные старания» уездного лекаря, весьма искусного в лечении «закоренелых болезней, как то мозолей, и тому подобного» [61].<sup>16</sup> Описание внешности Белкина напоминает полицейский протокол, приближаясь, одновременно, благодаря нагнетанию абсолютно нехарактерных деталей, к абсурдному нулевому гра-

---

15 В первой редакции 1829 г. текст начинался благодарностью автора письма за то, что переданная им рукопись удостоилась некоторого внимания [581]. Во второй редакции [583] отсутствует первоначально имевшееся указание на то, что рукопись была передана через родственницу, которая вначале названа «дальней» (по варианту *а*), а затем «ближайшей» (по варианту *б* и окончательной редакции).

16 В четырех вариантах этого отрывка, содержащихся во второй редакции [590], названо еще несколько «закоренелых болезней»; в варианте *а* — «ногтоеда» и «ломота», в варианте *б* — «ломота, ногтоеда и т. п.», в варианте *в* — «ломота, почечуй и т. п.»; вариант *г* упоминает лишь «закоренелые мозоли». В этом пассаже Пушкин словно предвосхищает гротескный стиль Гоголя. Сомнительная компетентность пушкинского лекаря напоминает о врачебном искусстве уездного лекаря в «Ревизоре», у которого больные «выздоровливают как мухи». Варьирование различных болезней обнаруживает сходство с разработкой комических деталей в «Шинели», где, как показал Эйхенбаум [1918], мотив геморроя играет существенную роль.

дусу содержательности: «Иван Петрович был росту среднего, глаза имел серые, волоса русые, нос прямой» [61].<sup>17</sup>

Эти черты абсурда и гротеска, ответственность за которые несет частично автор письма, частично цитирующий его издатель, перекликаются по своей семантической функции с первоначально задуманным эпиграфом, которым должна была стать пословица Святогорского игумена: «А вот то будет, что и нас не будет» [581]. Так семантическая атмосфера предисловия предвосхищает абсурдный гротеск, который будет характерен для Гоголя.

8. Во всех пяти повестях образ Белкина ни в малейшей степени не является коррелятом индициальных знаков, т. е. о нем не напоминает ни один симптом. Он не относится поэтому к изображаемому им миру и не может рассматриваться как субъект дополнительной точки зрения. Положение Виноградова [1941] о наличии между абстрактным автором и фиктивными рассказчиками третьего уровня является лишь выводом *a posteriori* из предисловия. Не будь предисловия, никому бы даже не пришла в голову мысль о наличии дополнительной инстанции, представляющей еще одну точку зрения.

9. Существование издателя А. П. также ограничивается предисловием, где издатель выступает отнюдь не в качестве профессионального сочинителя, способного суверенно распоряжаться своим материалом и хотя бы отчасти удовлетворить «справедливое любопытство любителей отечественной словесности» [59]. Своей некомпетентностью издатель способствует созданию в предисловии атмосферы абсурда, когда он, например, передает письмо ненадоевского помещика, не обозначая ни малейшей дистанции. Произведенная им купюра лишь увеличивает невольный комизм. Его напыщенный канцелярский стиль также мало соответствует предмету, как и выпренность письма.<sup>18</sup> Исследователи, отождествляющие А. П. с Александром Пушкиным, как мы видим это еще в издании [1962/66, V, 40, 42], не имеют никаких оснований ссылаться на то, что ограниченность издателя — это ироническая

17 Над этим портретом Пушкин тщательно работал. Ранние редакции [590] содержали зачатки более подробной характеристики, например, «более высокого, чем [низкого] малоросту», «светло-серые глаза», «темно-русые волосы». Пушкин полностью вычеркнул встречающийся в четырех вариантах мотив хромоты («прихрамывал на левую ногу»). Результатом работы над портретом явилась также ритмическая упорядоченность (среднего ... серые ... русые) и эффоническая организация (высокая частотность плавных согласных и «с»).

18 Дебречени [1983, 62] указывает на стилистическое родство с сатирическими фрагментами «Если звание любителя отечественной литературы...» (1827) и «Несколько московских литераторов...» (1829). Фиктивные авторы этих фрагментов представляют собою пародию на все более резко атаковавших Пушкина критиков из лагеря Булгарина.

маска автора. Какие-либо признаки игры в наивность в тексте отсутствуют.<sup>19</sup> Столь умеренно компетентному издателю едва ли можно было бы приписать и выбор многозначных эпиграфов. А. П. — это изображенная фиктивная фигура, которая не в меньшей степени служит объектом иронии со стороны абстрактного автора, чем владелец села Ненарадова. Подобно неопределенному Белкину и ограниченному автору письма, он предпослан циклу как смыслоразличительный посредник и потому его можно использовать как призму восприятия изображаемого мира. Однако, как и два первых образа, он не играет никакой роли в структуре точек зрения, определяющих повествование.

### б. Нарраторы

Не подлежит сомнению, что нарраторы оставляют в повестях след своего идеологического и языкового присутствия. Вопрос о форме выражения и о широте их точек зрения требует, однако, дифференцированного ответа. И не только потому, что в каждой из повестей положение ее нарратора в изображаемом мире отличается своими особенностями, как меняется и его отношение к персонажам; дифференциация необходима в первую очередь потому, что в одной и той же повести множественность точек зрения проявляется в различных планах<sup>20</sup> и степень субъективности восприятия колеблется. Вопрос о статусе повествования в связи с проблемой точки зрения предполагает полемику со взглядами В. В. Виноградова [1941], сохранившими свое влияние до настоящего времени.

Виноградов разбирает белкинский цикл на основе реалистической модели всецело мотивированного, психологически обусловленного повествования. Вследствие этого он делает все, чтобы по идеологическим и стилистическим признакам повествования реконструировать ту инстанцию, которая в каждом из них находит свое выражение. В качестве таких инстанций, ответственных за смысловую интенцию и особенности повествования в том или ином тексте, он выдвигает тех лиц, которые названы в примечании к предисловию как источники Белкина. Там, где интеллектуальная и стилистическая компетенция этих принадлежащих к миру повести рассказчиков кажется ему недостаточной для возложенной на них нагрузки, на помощь приходит Бел-

19 Вопреки Виноградову [1941, 539—543], рассматривающему издателя как ироническую противоположность наивного автора письма, как фон, на котором резко выделяется «комический смысл» оценок и разъяснений ненарадовского помещика.

20 К вопросу о принципиальном различии пяти планов в системе точек зрения (пространство, психология, время, идеология, язык) и их различной релевантности в отношении актов «восприятия» и «передачи» см.: [Шмид 2003, 122—127; 2-ое изд. 2008, 118—122].

кин. С его точки зрения, в его перспективе знаний и понимания, характеры героев выявляются, по Виноградову, «во всей их реалистической культурно-бытовой широте и сложности» [1941, 563]. Исследователю приходится, правда, сделать оговорку о том, что повествование включает в себя также высказывания, сопоставления и открытые литературные аллюзии, которые явно выходят за горизонт Белкина и его «реалистического» изображения. В таких случаях Виноградов слышит голос издателя, находящегося для него в непосредственной близости к автору А. Пушкину.

Как представляет себе Виноградов «разделение труда» между инстанциями, видно яснее всего в его анализе «Барышни-крестьянки» [Виноградов 1941, 561—563] (ср. также: [Вомперский 1979]). Рассказ, слышанный Белкиным от «девицы К. И. Т.», обнаруживает, по мнению Виноградова, специфические признаки женского стиля, тяготеющего к «сентиментально-декламационной» риторике карамзинской школы. В некоторых комментариях пробивается, однако, «безыскусственный, реалистический» стиль, основанный на «мнимо „простодушном“, патриархальном или „домашнем“» подборе типических явлений и деталей. Этот стиль, несовместимый более с рассказчицей, следует, «уже под влиянием тонких намеков предисловия», связывать с образом Белкина. Другой ряд высказываний, в которых изображаемый мир сопровождается комментариями, соотносится с образами и идеями мировой литературы, раскрывается в его национальных и социальных особенностях, «естественно» относится, по Виноградову, к образу издателя. Исследователь не только указывает на то, что высказывания рассказчицы семантически переоцениваются, получая новые мотивировки на уровнях Белкина и издателя, он утверждает даже, что сочинители, представленные в гротескно-комическом предисловии, действительно являются непосредственными рассказчиками целых отрывков повествования.

Сходную конфигурацию инстанций Виноградов открывает в «Метели». Отличие лишь в том, что девица К. И. Т. менее резко отделяется здесь от Белкина. Что же касается «Гробовщика», то здесь на приказчика Б. В. как субъекта повествования указывает не столько стиль, сколько выбор изображаемых предметов, характеризующих мир Адриана Прохорова. В противоположность сентиментально-романтическому видению девицы К. И. Т., не приемлемому для реалистически настроенного Белкина, профессиональная точка зрения приказчика способствует утверждению реалистического стиля. Поэтому присутствие Белкина проявляется здесь лишь как проекция образа гробовщика и его истории на литературные прототипы. Вопреки утверждению Виноградова, что изображаемый мир и здесь предстает в тройном преломлении — сквозь призму рассказчика, Белкина и издателя, — в анализе самого произведения доля последнего совершенно не видна. Наконец, в «Вы-

стреле» и «Станционном смотрителе», двух повестях, написанных от первого лица, Виноградов рассматривает подполковника И. Л. П. и титулярного советника А. Г. Н. с их «безыскусными бытовыми рассказами» как «организующие центры». Что же касается образа Белкина, то, как мы видели при анализе колеблющейся концепции Белкина у Виноградова, ему отводятся функции, которые, как, например, выбор рассказчика, в действительности являются делом конкретного автора.

Модель «разделения труда» сохранила свое влияние до последнего времени. Даже Дебрецени [1983, 80—95] признает участие Белкина в повествовании. Так, говоря о двух повестях от имени рассказчицы, он констатирует: «Хотя и нет верного способа отличить Белкина от К. И. Т., но можно все же допустить, что сюжет принадлежит ей, тогда как стиль — не считая подчеркнуто сентиментальных фраз и пассажей — белкинский» [92]. У Дебрецени, по сравнению с очень амбивалентной конструкцией Виноградова, Белкин, с его стилистической компетенцией и интеллектуальным уровнем, предстает в более целостном и сниженном варианте. Хотя простота и краткость характеризуют, скорее, стиль Белкина, Дебрецени предлагает задуматься над тем, что «его (т. е. белкинская) простота проистекает от беспременциозности содержания; он пишет кратко главным образом потому, что он немного может сказать и потому, что он не знает, как сказать это немного более выразительно» [95]. Так добродетель Пушкина становится пороком Белкина.

Оценка роли рассказчицы даже повышается. Снимая с сентиментальной девицы ответственность за стиль, Дебрецени [80] возлагает на нее куда более тяжкую ответственность за «абсурдные сюжеты» (*preposterous plots*). Являясь, подобно Белкину, литературным антагонистом Пушкина, рассказчица якобы дает вопреки всякому рассудку и вероятности обоим сюжетам «happy ending» и из этого можно заключить, как закончила бы она «Евгения Онегина». В простоте душевной она не только не замечает невероятности сюжетов, но и своей манерой повествования доводит их противоречивость до абсурда.

В повести «Гробовщик» рассказчик, которого Дебрецени описывает как весьма конкретное лицо, также обладает, по мнению исследователя, далеко идущей релевантностью для своей истории: этот Б. В. происходит не из дворян (поскольку его имя обозначается только двумя инициалами), не имеет хорошего образования, и его литературный вкус непритязателен, отчего он и выбирает весело-макаберную тему. Дебрецени считает даже возможным видеть в ведущем повествование приказчике служащего только что скончавшейся Трюхиной, человека, с которым гробовщик-обманщик обменивается

многозначительными взглядами в тот момент, когда он клянется не брать за похороны старухи слишком много.

Представим наши взгляды на проблему нарратора в форме следующих тезисов:

1. Гротескно-абсурдная атмосфера всего предисловия должна расцениваться как предубеждение не распространять ту крайне дифференцированную систему точек зрения на самые повести и не принимать слишком всерьез названные в примечании издателя фигуры как действительных посредников. Ведь и сам издатель вводит эти фигуры не в качестве рассказчиков повестей, а только в качестве лиц, от которых Белкин «слышал» свои истории.
2. Разработанную систему точек зрения мы видим только в двух повестях, написанных от первого лица. Однако здесь мотивировкой охвачены далеко не все планы, релевантные для реализации точек зрения, а в планах, для которых мотивировка в принципе и введена, она не выдерживается со всей строгостью.
3. Так, в «Выстреле», где повествовательная функция рассказчика выражена наиболее отчетливо, его голос уже не слышен в рассказах от лица обоих дуэлянтов. К тому же, эти три инстанции вообще не индивидуализированы стилистически. Романтический Сильвио, граф — владелец имения — и «я» рассказчика говорят одним и тем же языком. Такова литературная речь, воплощающая пушкинские идеалы «точности», «краткости» и «благородной простоты».
4. Более отчетливую стилистическую дифференциацию видим в «Станционном смотрителе». Рассказчик, намеревающийся скоро издать свои впечатления от многочисленных путешествий по России, имеет, как и заглавный герой, собственную речевую физиономию. Однако риторика, частично сентиментальная, частично архаизирующая, которой определяется пролог, сменяется более нейтральным стилем. Только вводные и заключительные предложения центральной части рассказа, а также некоторые фрагменты прямой речи отвечают языковому и ментальному горизонту рассказчика Вырина. В самом рассказе о мнимом похищении и безуспешной попытке возвращения дочери точка зрения отца никак не обнаруживает себя в языке, а в идеологическом плане определяет лишь выбор деталей и отдельные оценки. Представление о том, что рассказчик воспроизводит рассказ станционного смотрителя своими словами в нарраториальном повествовании, также не выдерживает критики. Достаточно обратиться к ключевой сцене нежного свидания Дуни и Минского. Реакция отца, свидетеля любовного счастья дочери, выражена в следующем восклицании: «Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался» (104).

Такие вкрапления разрушают границы несобственно-прямого повествования, организующего, в основном, центральную часть повести.<sup>21</sup> Явления контаминации точек зрения и интерференции текстов не объясняют их полностью. Стал бы отец так откровенно высказывать свои тогдашние чувства перед проезжающим незнакомцем? Да и способен ли он на это вообще?<sup>22</sup> Более убедительным представляется предположение, что персональное повествование местами выходит за горизонт персонажа и даже сентиментального нарратора<sup>23</sup>, превращаясь в объективное, нейтральное повествование, субъектом которого является внеположная, всезнающая и во всем присутствующая инстанция, которой доступна непосредственная интроспекция в души героев.

5. Верно, что в «Метели» и в «Барышне-крестьянке» явственно слышится субъективный голос с его индивидуальным темпераментом; стоит, однако, окончательно признать для этих повестей наличие инстанции личного рассказчика, чтобы увидеть, насколько это затрудняет их реконструкцию. Во всяком случае, точка зрения каждого из личных рассказчиков во многом оказывается размытой вследствие многофокусной экспрессии. Кому бы, в самом деле, пришло в голову, не зная предисловия и не приняв его за чистую монету, прислушаться к голосу сентиментальной девицы, к сообщению которой, восходят якобы две повести? Признаки, указывающие, по Дебрецени [1983, 89—90], на женский стиль, объясняются явлением текстовой интерференции. Таково ироническое воспроизведение патриотического тона, свойственного официозной публицистике, как, например, в описании восторженной встречи победоносной армии, возвращающейся с войны против Наполеона («Метель»; ср.: [Хализев/Шешунова 1989, 48—50]), или стилизация *à la* Карамзин, как, например, в сентиментальном описании утренней

21 Под сообщением в форме «несобственно-прямого повествования» я подразумеваю нарраториальное воспроизведение рассказа от лица персонажа, форму текстовой интерференции, т. е. такую модификацию несобственно-прямой речи, при которой наряду с грамматическими признаками (время, личные формы) на нарратора как субъекта речи указывают также указательные слова, речевая экспрессия и прежде всего лексика и синтаксис; на персонажа как на инстанцию, ответственную за содержание, указывают в этих случаях только отбор и оценка материала, включаемого в повествование.

22 В этом смысле подлежат корректировке и достаточно точные, но отмеченные вульгарно-социологическим подходом наблюдения Виноградова [1949, 31], согласно которым «в самой сердцевине повести титулярного советника, в передаче им рассказа станционного смотрителя, слышится живой и страдающий голос простого, бедного человека — отставного солдата».

23 Сходной точки зрения придерживается Бочаров [1974, 166]. Следует, правда, обратить внимание на то, что здесь не столько нарушаются границы «пересказа», как считает Бочаров, сколько преувеличивается способность или — что еще важнее — готовность героя отдавать себе отчет в своих собственных чувствах.

прогулки Лизы («Барышня-крестьянка»)<sup>24</sup> Окончания мужского рода в двух глагольных формах из рассказа о барышне-крестьянке<sup>25</sup> отнюдь не являются ошибкой автора. Нарратор, выполняющий функцию воспроизведения и стилизации, выступает как инстанция абсолютно безличная, охарактеризованная лишь по признаку явственно различимой иронии и очень приближенная к автору.

Неправдоподобие действия, отмеченное уже современниками<sup>26</sup>, следует отнести на счет автора, который, очевидно, готов за него отвечать. Ничто не подтверждает заманчивую мысль о том, что Пушкин стремился показать, как sentimentalная рассказчица, любительница литературы, берет прозаические события и, следуя своему чувствительному сердцу, конструирует из них поэтический сюжет с невероятным счастливым концом. Приходится констатировать заданность происшествий, как бы предшествующих повествованию. У нас нет оснований утверждать, будто бы автор хотел представить свой вымысел как воплощение мечтаний sentimentalной рассказчицы.

6. Наименее отчетливо рассказчик обнаруживает себя в «Гробовщике». Отдельные иронические замечания, доверительные обращения к читателю и способность к непосредственной интроспекции в души героев указывают на наличие суверенной всезнающей и вездесущей инстанции. Однако в выборе эпизодов и частично также в их обозначениях именно в этой повести как ни в одной другой проявляет себя сознание главного героя. Так дан прежде всего сон гробовщика, в котором уже ясно различимы признаки персональной точки зрения.

7. Произвольное выискивание в трех из пяти повестей реалистической мотивировки означало бы признание необходимости не только рассказчика (присутствие которого доказать едва ли возможно), но и автора Белкина (о котором мы ничего не знаем), и издателя А. П. (который дискредитировал себя

24 О карамзинистских и других литературных элементах в дискурсе обеих повестей см.: [Виноградов 1941, 548—563].

25 «Если бы слушался я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы я описывать свидания молодых людей» [117]. Виноградов [1941, 551], Вомперский [1979, 35—36] и Дебрецени [1983, 92] отмечают мужской род как языковое свидетельство участия в рассказе Белкина.

26 Ср. высказывание анонимного критика в «Северной пчеле» от 27 августа 1834 г. «В этой повести [„Метель“] каждый шаг — неправдоподобие. Кто согласится жениться мимоздом, не зная на ком? Как невеста могла не разглядеть жениха под венцом? Как свидетели его не узнали? Как священник ошибся? Но таких „как“ можно поставить тысячи при чтении „Метели“ <...> Пятая повесть („Барышня-крестьянка“) так же мало правдоподобна, как и „Метель“. Все действие основано на переодевании — старое средство французских комедий. Вероятно ли, чтобы молодой человек не узнал своей любовницы потому только, что она наругала щеки, насурьмила брови, надела пукли?»



своим предисловием). Вместо этого следовало бы исходить из такой модели повествования, в которой система точек зрения наличествует лишь в рудиментарной форме. Стремление многих исследователей во что бы то ни стало выявить роль Белкина свидетельствует лишь об их недоумении в связи с неопределенностью точки зрения, с которой ведется повествование.

Образ личного рассказчика следовало бы заменить более абстрактным понятием «колеблющейся повествовательной функции» (*fluktuierende Erzählfunktion*), о которой писала Кете Хамбургер. Так определяет исследовательница принцип изображения, при котором мир как объект повествования сам выражает себя в слове, т. е. повествует сам о себе. У Пушкина нет еще последовательного изображения мира с точки зрения персонажа, выступающего как субъект отбора, оценки и обозначения; но мы видим уже, что акцент с нарратора смещается на повествуемый мир как субъект повествования.<sup>27</sup> Условно-литературные формы выражения, в которых заявляет о себе порой колеблющаяся повествовательная функция, отнюдь не указывают на рассказчика, а представляют мир в стилизованных формах, заимствованных из круга чтения изображаемых инстанций. В начале 30-х гг. художественное мышление Пушкина реализует себя не столько через систему точек зрения, сколько через стилизацию традиционных стилей.<sup>28</sup>

Самое упоминание четырех лиц, от которых Белкин «слышал» свои истории, нужно скорее для характеристики того или иного из изображаемых миров, чем для обозначения субъекта повествования. Лишь так можно объяснить тот факт, что достоверность истории о выстреле обеспечивается лицом военного сословия, к которому сам присутствующий в тексте рассказчик давно уже не принадлежит.

## в. Персонажи

Точка зрения персонажей маркирована вполне отчетливо. Это видно прежде всего по их речевой характеристике. В каждой из пяти повестей мы находим стилистически индивидуализированную речь персонажей, либо в форме разговорной речи, либо в форме просторечия (ср.: ван дер Энг 1968а, 51—54). В наименьшей степени языковой дифференциацией затронут «Выстрел». Но и

---

27 Виноградов [1941, 455], отнюдь не всегда последовательный исследователь системы точек зрения в цикле «Повестей Белкина», анализируя семантические вариации центрального мотива в различных «субъектных сферах» «Метели», сам указывает на то, что в «пушкинском стиле основной повествователь многолик и изменчив»: «Он попеременно склоняется к плану сознания то одного героя, то другого».

28 К вопросу об использовании Пушкиным стилей мировой литературы как «боевого» арсенала» см.: [Виноградов 1941, 483—513].

здесь анекдоты, с помощью которых нарратор (как повествуемое «я») пытается скрыть свое смущение, стилизованы в плане лексики, синтаксиса и языковой функции как живая, экспрессивная, симптоматическая речь.

В «Барышне-крестьянке» обращает на себя внимание контраст между сентиментально-риторическими пассажами повествования и простонародной речью персонажей. Язык народа представлен, с одной стороны, в легкомысленной болтовне Насти, которая, постоянно увязая в деталях и сбиваясь от нетерпеливых вопросов своей госпожи, рассказывает об Алексее, молодом хозяине соседнего имения, и о его забавах с крестьянскими девушками. С другой стороны, крестьянскими выражениями пользуется и сама главная героиня; решив переодеться крестьянкой, она замечает о себе, что «по-здешнему говорить умеет прекрасно» [113]. В ранней редакции повести Лиза заканчивала эту фразу словами, демонстрирующими ее искусство говорить на диалекте: «Цаво! не хоцу» [671]. В рукописных вариантах речь барышни-крестьянки характеризуется еще рядом диалектизмов, хотя в окончательную редакцию ни один из них не вошел.<sup>29</sup>

В «Метели» мы слышим комический обмен репликами между Владимиром и старым крестьянином, который лаконично отвечает на нетерпеливые вопросы заблудившегося молодого барина на колоритном народном языке, немало удивляясь просьбе о лошадях: «Каки у нас лошади» [81].<sup>30</sup>

В повести «Гробовщик» на народном, изобилующем пословицами языке разговаривают Адриян Прохоров и немецкий сапожник Готлиб Шульц, но особенно выразительно звучит неотесанная речь служанки Аксины, когда она увещевает своего странного хозяина с позиций здравого смысла: «Что ты, батюшка? Не с ума ли спятил, али хмель вчерашний еще у тя не прошел?» [94].

В «Станционном смотрителе» на народном языке говорят не только толстая жена пивовара и ее рыжий, одноглазый сын Ванька, но и сам главный герой. Но стилистически его речь воспроизводится очень по-разному. Как уже отмечалось, точке зрения смотрителя стилистически подчинены лишь зачин и заключительные предложения центральной части повествования; но эти фразы, собственно, не нарративны, в форме народных речевых клише

29 Так, слова «по-хранцузски» [675] заменены в окончательной редакции словами «не по нашему» [114]. Диалектные варианты «А сцо ты думаешь?» (а), и «А чаво ты думаешь?» (б) в печатной версии заменены на только разговорную форму «А что думаешь?».

30 Показательно, что в вариантах даже просьба Владимира дается в форме народной речи. Вместо стоящих в окончательной редакции слов: «Можешь ли ты, старик, <...> достать мне лошадей <...> до Жадрина?» [81] в варианте в читаем: «Дедушка, <...> ради Бога скажи, <...> можешь ли ты достать мне лошадей <...> до \*\*» [613]. Очевидно, Пушкин пришел к выводу, что народные выражения не к лицу романтически настроенному герою, испытывающему отчаяние из-за своего трагического опоздания.

они выражают жалобу об утрате любимой дочери и неотвратимости несчастья.

Колебания такого рода подводят нас к вопросу о функции стилистических характеристик в мире пушкинского повествования. Этнографические или социологические описания Пушкина не интересовали. Стремление к достоверности народного языка, характерное для натуральной школы 40-х гг., оставалось ему совершенно чуждым. Это выразилось, в частности, в том, что в окончательной редакции он вычеркивает первоначально намеченные в речи героев диалектизмы и существенно сокращает долю просторечия. Индивидуализация речи персонажей имеет у него другую задачу — противопоставить литературным клише, регулирующим действия героев, прозу жизни. Так, Владимир, воспринимающий литературу слишком буквально, сталкивается с бедностью крестьянина. Алексей, принимающий перед начитанными сельскими барышнями позу разочарованного романтического героя, предстает в рассказе Насти в прозаическом облике веселого барина. Брань служанки возвращает запутавшегося в своих видениях гробовщика к менее мучительной для него прозе яви.

В тех случаях, когда речь персонажа должна выполнять нарративную функцию, она перестает служить средством социальной и идеологической характеристики. Свидетельство этого — не только рассказ Самсона Вырина, но и повествование от первого лица. Образ нарратора в «Станционном смотрителе» получает отчетливую языковую и идеологическую характеристику лишь в прологе. Как только он начинает рассказ о смотрителе, его речь утрачивает характерологическую определенность. Лишь отдельные стилистические признаки школы Карамзина индивидуализируют порой в целом нейтральное повествование.

## 2. Нарративная и конструктивная логика историй

Хотя предисловие к «Повестям Белкина» имеет сложную рамочную структуру, напоминавшую современникам многоступенчатое построение таких широко известных в России пушкинской эпохи произведений, как «Рассказы трактирщика» Вальтера Скотта и рассказы Никербокера Вашингтона Ирвинга<sup>31</sup>, система точек зрения представлена у Пушкина лишь в зачаточном состоянии и немногим последовательнее, чем в циклах его предшествен-

---

31 Ср. уже цитированную выше анонимную (Полевой?) статью из «Московского телеграфа» [1831. Ч. 42. № 22. С. 254—256] и статью Р. М. в «Северной пчеле» [1834. № 192]. Об имеющихся в «Предисловии» реминисценциях из Вальтера Скотта ср.: [Якубович 1926]; о нарраторе у Вашингтона Ирвинга см.: [Дебрецени 1983, 64].

ников. Дело не в том, что Пушкин не владел еще техникой субъективного повествования. Превосходные образцы характерологически и идеологически стилизованной речи, которые он дает в предисловии и небольших вкраплениях народно-бытового языка, свидетельствуют о нем как о мастере той техники повествования с точки зрения персонажа, которую Гоголь разовьет затем в форме так называемого сказа. Сам Пушкин, однако, не проявлял интереса ни к технике сказа, ни к другим типам повествования «от персонажа». «История села Горюхина», где в первой части упор сделан на ограниченность рассказчика Белкина и невольный комизм его повествования, не случайно осталась неоконченной. В «Повестях Белкина» Пушкин довольствуется редуцированной формой сказа, как она представлена в письме ненарядовского помещика и словах издателя А. П.

В сказе и родственных ему формах повествования на первый план выдвигаются субъект, на которого указывают особенности дискурса, и процесс рассказывания; до известной степени они затмевают собой рассказываемую историю. Над референциальной функцией дискурса доминирует функция экспрессивная и индициальная. Важно в первую очередь не то, о чем рассказывается, а то, как об этом рассказывается.

У Пушкина же приоритет отдан повествуемой истории. Требуя от прозы «мыслей», он имел в виду логику истории. Эта логика выступает, однако, в двойном аспекте. В качестве нарративной логики она проявляется как причинно-следственная связь действий. Так Пушкин показывает, что действия персонажей с необходимостью вовлекают их в какую-то цепь событий, а пересечения характера и судьбы ведут к самым неожиданным последствиям. В отличие от этого, конструктивная логика обнаруживает себя в процессе порождения истории на основе внутри- и межтекстовых повторов, а также путем развертывания семантических фигур и микротекстов народной речи.

Миметическое правдоподобие истории имеет для Пушкина подчиненное значение. Он навязывает своему читателю самые авантурные сюжетные ходы, если только они способны вызвать интерес (ср.: [Гроссман 1923, 72—73]) и не снижают правдоподобия характеров (ср.: Волперт 1979б, 182]).

Все неправдоподобное в «Повестях Белкина» следует отнести на счет вымышленных происшествий, ответственность за которые несет авторское воображение. Пытаясь объяснить невероятное в «Метели» и в «Барышне-крестянке» мечтаниями сентиментальной рассказчицы или абсурдную вывеску гробовщика (о том, что он не только продает новые гробы, но также отдает напрокат и починяет уже бывшие в употреблении) ошибкой приказчика Б. В. (как это делает Дебрецени [1983, 99—100]), мы наделяем рассказчиков слишком большой конструктивной компетенцией, которой в действительности они не обладают. Пушкину важно не субъективное восприятие

событий, а строго логическое развертывание нарративного и конструктивного ядра своих повестей в неслыханные, противоречащие какой бы то ни было вероятности и типичности сюжеты, которые могут сказать о человеческих характерах больше, чем доведенные у Пушкина до абсурда условно-литературные положения.

Примат истории, сложенной в соответствии с нарративной и конструктивной логикой, — такова одна из главных характеристик новеллы. При всем различии бесконечных дефиниций, которые давались этому жанру со времен эпохи Возрождения (ср.: [фон Визе 1963]), он обнаруживает два несомненных и существенных признака, которые мы связываем с нарративной и конструктивной логикой.

С одной стороны, принципиальным признаком новеллы считается акцент на действии, на динамических мотивах, преобладание наррации над описанием. Господство нарративности редуцирует релевантность опосредующих инстанций и не допускает, чтобы внимание переключалось с событий на формы их презентации. Событие, означающее поворот в действии и отрицающее исходную ситуацию, нередко даже полностью разрушающее привычный строй жизни, воспринимаемое протагонистом как случайность, как каприз изменчивой судьбы<sup>32</sup>, имеет, по классическому определению новеллы, перевес над характерами, которые, не обладая самостоятельным значением, призваны лишь мотивировать ход действия.<sup>33</sup> Пушкин придает этому классическому типу новеллы его современную, психологическую модификацию. Характеры у него выполняют более значительную роль, чем требует мотивировка сюжета. История, изобилующая лакунами, побуждает, не ограничиваясь эксплицитным действием, обращаться к неназванным мотивам. Тем самым на передний план выдвигается взаимосвязь характера и истории.

С другой стороны, теория жанра подчеркивает, как правило, тенденцию новеллы к тектонической, цельной форме, к строгой и отчетливо оформленной композиции.<sup>34</sup> Этой тенденции соответствует, как полагает ряд авторов, экономный отбор и аранжировка мотивов, их строгая телеологическая нацеленность на центральное событие.

---

32 Фон Визе [1963] называет случай «регентом новеллы».

33 Ср. определение Андре Йоллеса [1921, LXIX—LXX], согласно которому новелла «представляет нам событие в такой форме, в которой оно является нам более важным, чем лица, которые его переживают»: «Все дело в фабуле: психология, характеры действующих лиц и страдающих героев интересуют нас не сами по себе, а лишь поскольку они обуславливают событие».

34 Недаром русские исследователи композиции неизменно выбирали в качестве материала для анализа жанр новеллы. Ср., в особенности, работы М. А. Петровского [1921; 1925; 1927] и его ученика А. А. Реформатского [1922].

Свойственная новелле «воля к форме» могла бы быть охарактеризована и более подробно. Конструктивные элементы получают в новелле часто столь широкую разработку, что превосходят потребность в оформлении нарративного материала. «Обнаженная сюжетная конструкция», как сказали бы русские формалисты, становится в таких случаях своего рода самодостаточно развертывающимся механизмом, который не зависит от действий персонажей и даже способен их детерминировать.<sup>35</sup>

Этот крайний случай проливает свет на релевантность конструктивной логики и для тех новелл, в которых «сделанность» сюжета замаскирована мимезисом, изображением действующих лиц, и конструкция предстает поэтому лишь как естественная и необходимая форма повествования. Ниже мы увидим, как конструктивная логика истории, ее, казалось бы, автоматическое развертывание выступает в «Повестях Белкина» в качестве выражения сверхреальной силы, которая, в согласии с характерами героев, ведет истории к их цели.

Новелла — это не только «наиболее артистическая форма», как определял ее молодой Дёрдь Лукач [1920, 38], но и наиболее поэтический жанр повествовательной литературы.<sup>36</sup>

Это означает, что краткость и сжатость делают ее более пригодной, по сравнению с другими повествовательными жанрами, для пространственного, ориентированного на словесное искусство восприятия. Редукция материала лишь к немногочисленным моментам действия и строго отобранными свойствам повышает значимость каждой детали, открывая возможность ее вторичного, ненарративного осмысления, которое затем, однако, будучи вновь подключенным к нарративному материалу, способствует углубленному пониманию смысла самого повествования. Новелла компенсирует, таким образом, свою материальную бедность богатством своей структуры, влетая в ткань прозаического повествования узоры поэзии.

Использование лейтмотивов, двухступенчатый характер действия, подготовляющего перелом в сюжете, резкий контраст зачина и концовки и другие признаки тектонической формы, о которой часто писали как о свойствах новеллы, представляют собой лишь очевидное выражение более элементарных парадигматических отношений. В нарративном плане конструкция, опирающаяся на уподобления и противопоставления, мотивирована часто наличием

---

35 Опираясь на русских формалистов, прежде всего на Ю. Н. Тынянова [1924], Ханзен-Леве [1984, 12—13] отмечает связь между количественной редукцией текста и качественной, структурной его сверхдетерминацией, вызывающей «впечатление механизации сюжета».

36 Ср. уже у Эдгара По [1842, 445] ассоциацию короткого сюжетного рассказа с тем жанром, который предоставляет поэтическому гению наилучшее поле деятельности, т. е. со стихотворением, которое можно прочитать за один час.

двухполюсного, амбивалентного сюжетного ядра, какого-либо противоречия, несоответствия, ошибки или контраста.<sup>37</sup> Характерным признаком новеллистического жанра является также преобразование и развертывание в историю семантических фигур и словесных мотивов. Уже один тот факт, что тосканская новелла эпохи Возрождения возникла из поставленного под вопрос морального примера (*exemplum*), из общепринятого суждения, которое сюжет должен был иллюстрировать<sup>38</sup>, показывает, насколько тесно связан этот жанр с развертыванием и реализацией микротекстов. Возможность пространственного восприятия краткого повествования, легкость, с которой новелла запоминается, делают ее особенно пригодной для семантического углубления тех или иных мотивов посредством проекции на предшествующие тексты. Многосторонняя и многоуровневая соотнесенность мотивов, которую вносит в линейное повествование поэтическая конструкция, обуславливает особенную семантическую насыщенность новеллы, с давних пор выступающую как признак этой краткой тектонической жанровой формы. В обновленной новелле Пушкина эта семантическая насыщенность служит прежде всего созданию сложных, многосторонних характеров.

---

37 Таковы признаки, которые Б. М. Эйхенбаум [1925, 171] считает необходимой основой новеллы.

38 Ср.: [Нейшефер 1969]. Вслед за ним Карлгейнц Штирле [1973, 361—366] показывает, как Боккаччо посредством «нарративной экспансии» и «экспликации слепого имплицитного содержания *exemplum*'а» подвергает сомнению однозначный смысл средневековых дидактических жанров и создает на их основе сюжеты, смысл которых не исчерпывается более иллюстрацией общепринятой морали.

## Глава IV

### ПОЭТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В ПРОЗАИЧЕСКОМ ПОВЕСТВОВАНИИ

#### 1. Интратекстуальная эквивалентность

Пушкинская поэзия построена на глубоком понимании законов гармонии и симметрии. Поэт абсолютно сознательно стремится к их достижению, указывая на родство поэзии и геометрии.<sup>1</sup> Гармония и симметрия, эти идеалы поэтической формы, достигаются — мысль, намеченная Пушкиным в статье «О поэзии классической и романтической» (1825), — лишь путем преодоления материала. Говоря о рифме, радующей ухо «удвоенным ударением звуков», он пишет: «...побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие — любить размеренность, ответственность свойственно уму человеческому» [XI, 37].

В одном из вариантов этого замечания «соразмерность» и «соответственность» или, как отмечено Пушкиным в скобках, «*simetria*» [XI, 303] названы свойственными человеческому уму формами восприятия. А в смешанных фрагментах мы читаем: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, а в чувстве соразмерности и сообразности» [XI, 52].

Перейдя к прозе, Пушкин отнюдь не отказался от своих идеалов симметрии и гармонии. В повествовательной прозе, как и в поэзии, их основу составляют парадигматические отношения, внутритекстовые или интратекстуальные эквивалентности.

На наличие в пушкинской прозе интратекстуальных эквивалентностей указывалось уже неоднократно. Наиболее подробное их исследование принадлежит Виноградову [1934, 171—199; 1941, 438—479], отмечавшему, что с начала 20-х гг. в пушкинских произведениях всех жанров присутствует «общая тенденция пушкинского стиля — к варьированию основных образов и мотивов в структуре одного и того же произведения, к их семантическим

---

<sup>1</sup> В пушкинских «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях» (1827) читаем: «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии» [XI, 54].



взаимоотражениям и соответствиям внутри одной художественной композиции, к их симметрическому расположению» [Виноградов 1941, 440].<sup>2</sup> В лирике и драматургии Пушкина, а также и в его эпических произведениях Виноградов находит постоянно возвращающиеся лейтмотивы и семантические вариации: «Группы слов, образов и тем, являющиеся опорами, скрепами сюжетной конструкции и управляющие ее движением, выступают симметрично, почти с математической правильностью соотношений» [там же].

Прежде всего, Виноградов рассматривает метод взаимоотражений и вариаций (в который он включает, впрочем, также и интертекстуальные, межтекстовые параллели, не различая с достаточной определенностью эквивалентности разного порядка) на примере отдельных стихотворений и поэм. Переходя к «Повестям Белкина», он переносит внимание на семантические вариации мотивов в различных субъектных планах: в сознании нарративных инстанций (рассказчики и персонажи) один и тот же мотив подвергается тому или иному «преломлению» и получает «субъектное осмысление». Отсюда рождается семантическая модуляция тех центральных мотивов, которые, подобно теме симфонии или музыкального лейтмотива, соединяют друг с другом части нарративной конструкции.

На примере «Метели» Виноградов показывает, как центральный мотив, обозначенный заглавием повести, по-разному воспринимается тремя имеющими к нему отношение героями. Выражением этого становится, по Виноградову, образ природной стихии. Когда стиль повествования склоняется к сентиментально-романтической точке зрения Марьи Гавриловны, метель изображается в соответствии с восприятием «молодой преступницы» как предвестие несчастья. Когда повествовательный стиль сближается со сферой сознания Владимира, метель «реалистически» воспроизводится как «длительный и разрушительный процесс, как действие грозной и враждебной силы», как «трагическое препятствие». Напротив, в простодушном рассказе Бурмина метель, по Виноградову, лишь упоминается без всякой живописной драматизации. Для Бурмина это всего лишь «непонятная» случайность, сделавшая возможной его «преступную проказу».

Приведенный разбор нуждается в некоторых уточнениях. Контраст между различными аспектами не только гораздо слабее, но и соотносится с оппозицией эпохальных стилей отнюдь не так явственно, как мы видим это в

---

2 Виноградов [1941, 440—441] указывает в связи с приемом «взаимоотражений и вариаций» на частные наблюдения Гершензона в связи со «Станционным смотрителем», Благого в связи с «Каменным гостем», Черняева в связи с «Капитанской дочкой», В. Якушина и С. М. Бонди в связи с «Русалкой». Первое исследование такого рода касалось, по сообщению Виноградова, поэмы «Цыганы»; в работе 1934 г. (С. 171) Виноградов еще мог назвать автора — Вячеслава Иванова.

трактовке Виноградова. Типы переживания, свойственные, с одной стороны, Маше, с другой — Владимиру, едва ли покрываются понятиями сентиментально-романтической и реалистической поэтики. Все три главных героя «Метели» признают, к тому же, влияние на их судьбы таинственной, сверхъестественной силы — Бурмин признает это не в меньшей степени, чем задумавшая обвенчаться пара. В своем рассказе Бурмин не только постоянно напоминает об «ужасной метели» — «метель не унималась», «я <...> поехал в самую бурю» [85—86], «буря не утихала» [86], — но и подсказывает даже внутреннюю связь стихии со своим душевным состоянием: «Непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал» [85].

Помимо частых уточнений, анализ, предложенный Виноградовым, вызывает и одно принципиальное возражение. Как уже было показано выше, исследователь усматривает в белкинском цикле систему точек зрения, отвечающую модели реалистического повествования. Между тем система точек зрения разработана во всех пяти повестях прежде всего применительно к участию в повествовании «автора» Белкина, «издателя» А. П. и нарраторов, значительно слабее, чем это кажется, когда читаешь предисловие. В связи с этим, ряд тезисов Виноградова, касающихся семантической вариации центрального мотива при прохождении его сквозь «преломляющую среду» различных «субъектных сфер», нуждается в некоторых оговорках. Тем не менее, следует признать, что там, где «субъектные планы» действительно дифференцированы — что очевиднее всего относится к действующим, мыслящим и говорящим персонажам, — поэтический прием парадигматизации попадает в сферу действия исконно повествовательного приема «точки зрения» и используется в нарративном плане.<sup>3</sup>

Ян ван дер Энг [1968а] указывает на константную композиционную фигуру, определяющую весь цикл. В каждой из пяти повестей он обнаруживает тройной параллелизм ситуаций, основанный на повторении центрального мотива. К таким мотивам относятся: напрасное ожидание смертельного выстрела, ночное бегство в метель, переодевание, остановка на почтовой станции и борьба со смертью. Во всех произведениях возникают параллельные ситуации, которые, если не образуют «центр действия», т. е. «прелюдию», «драматические осложнения» и «развязку», то, по меньшей мере, выступают

3 Д. Благой в исследовании «Пушкин-зодчий» [1955] также анализирует симметрическую композицию в ряде важнейших поэтических, прозаических и драматических произведений, в том числе в повестях «Выстрел» и «Станционный смотритель», но пользуется, однако, гораздо более простым эвристическим инструментарием, чем склонный к анализу тончайших нюансов Виноградов. К сожалению, Благой не только отказывается от какого бы то ни было спора с Виноградовым, но даже не упоминает его имени, обходясь почти без референций, за исключением литературно-критических и биографических ссылок и нескольких цитат из Маркса и Энгельса.

в важных моментах действия. Наряду со сходством, понятие «параллелизма» включает в себя, согласно ван дер Энгу, также контраст. В каждой из новелл имеется по две ситуации, реализующие это отношение: «Оппозиция двух резко контрастных частей характеризует построение всех пяти повестей» [1968а, 39]. Свои морфологические выводы ван дер Энг связывает с функциональными: прием параллелизма углубляет психологический профиль героев, усиливает элемент анекдотической неожиданности и заостряет комический эффект.

Прежде чем снова поднять вопрос о функционировании инtratекстуальной эквивалентности, поясним структуру и объем этого приема. *Эквивалентность* означает равноценность, равнозначность, т. е. равенство по какой-либо ценности, по какому-либо значению. В повествовательной прозе такая ценность, такое значение представляют либо *тематический* признак истории, либо *формальные* признаки, выступающие на различных уровнях повествовательной структуры.<sup>4</sup> Эквивалентность включает в себя два типа отношений: *сходство* и *оппозицию*. Общее между ними то, что соотносимые элементы должны быть, по меньшей мере, по одному признаку идентичны, а по другому — не идентичны. Принимает ли эквивалентность форму сходства или оппозиции, зависит не от количества тождественных и нетождественных признаков, а исключительно от места, которое соответствующие признаки занимают в иерархии произведения. Если произведение акцентирует признак *x*, в котором два элемента *A* и *B* идентичны, то эквивалентность между *A* и *B* выступает как сходство. В другой фазе может быть актуализирован признак *y*. Если элементы *A* и *B* по признаку *y* неидентичны, то их эквивалентность выступает как оппозиция, независимо от того, в скольких других, неактуализированных признаках они совпадают.

*Тематическая* эквивалентность определяется свойством или функцией действия, которые соединяют элементы истории (ситуации, персонажей, действия или предметные детали). *Формальная* эквивалентность основывается на идентичности или неидентичности двух сегментов повествования по отношению к тем порядкам, которые возникают в трех нарративных трансформациях происшествий.<sup>5</sup> На уровне *истории* эквивалентности могут опираться на признаки *селективности* («сжатости» или «растянутости») и *позиции* (место в композиции). Оба признака релевантны для белкинского цикла. В наррации, возникающей как результат композиционных приемов

4 Подробнее о формальной и тематической эквивалентности и ее типах см.: [Шмид 2003, 240—261; 2-ое изд. 2008, 229—247].

5 О четырех уровнях нарративной конституции (*происшествия, история, наррация, презентация наррации*) и трех приемах трансформации см.: [Шмид 2003, 158—185; 2-ое изд. 2008, 153—178]

*линеаризации* (обязательного преобразования одновременности действия в нарративную последовательность) и приема *пермутации* (факультативной перестановки в хронологической последовательности мотивов), новая, линейная топология ведет к новым эквивалентностям относительно *позиции*. Этот признак активируется в пушкинском цикле в особенности там, где ретроспективный характер вставных историй отменяет естественную последовательность мотивов. Между позиционной эквивалентностью, которая задана *историей*, и той, которую устанавливает *наррация*, возникает тогда сходство или оппозиция второй степени. На уровне *презентации наррации*, наконец, который складывается путем *вербализации* и — в ее рамках имплицитно — *оценки*, наряду с *фоническими* структурами (когда речь идет о поэтической прозе, именно на них принято концентрировать слишком одностороннее внимание), подлежат рассмотрению также признаки *стилистические*, *идеологические* и связанные с *техникой изображения*. Во всех пяти повестях возникают многообразные формы эквивалентности, образованные, в первую очередь, сменяющимися друг друга стилистическими регистрами, имплицитными и эксплицитными оценками и комментариями нарраторов, шаблонами изображения речи и мысли (прямая, косвенная, несобственно-прямая речь), но также и этимологическим родством слов, и параномазией, и фоническим подобием звуковых рядов.

Эквивалентность противопоставляет последовательности истории и дискурса *вневременные* отношения. Она утверждает симультанную, своего рода *пространственную* соотнесенность элементов, далеко отстоящих друг от друга на синтагматической оси текста или на временной оси истории. Тем самым эквивалентность конкурирует с *темпоральной* и *каузальной* последовательностью мотивов. Правда, поскольку мы остаемся в рамках повествовательного искусства, соотнесенность элементов во времени все же доминирует над их вневременной соотнесенностью. Преобладание временных отношений является конститутивным для всех нарративных, т. е. рассказывающих историю жанров. Тем не менее вневременные отношения могут определять временные, становясь условием их проявления. Это означает, что событие и лежащая в его основе каузальность иногда могут быть осмыслены лишь путем анализа вневременных отношений.

Принцип эквивалентности предполагает почти необозримое многообразие отношений в нарративном тексте. Элемент *A* может выступать эквивалентным элементу *B* относительно признака *x* и в то же время эквивалентным элементу *C* относительно признака *y*. Эквивалентность *A* и *B* может в одном случае иметь характер сходства, а в другом случае, когда акцентирован другой признак, характер оппозиции. Многоплановая соотносимость обуславливает чрезвычайно сложную структуру.

Отсюда вырисовывается и смысл высказываний Льва Толстого, говорившего о «гармонической правильности распределения предметов», которую Пушкин довел до совершенства, и о «сжатии области», которое влечет за собой гармония. Толстой, сам мастер «бесконечного лабиринта сцеплений», в создании которых и состоит, по его убеждению, сущность искусства<sup>6</sup>, так высоко оценивал белкинский цикл, очевидно, прежде всего потому, что во вневременных отношениях распознал те самые «сцепления», которые придают «страшно тривиальным мыслям» — коль скоро они взяты сами по себе — художественное значение [Толстой 1936/64, LXII, 268—269]. «Сжатие области», наблюдаемое Толстым у «гармонических» писателей и побуждающее, по его словам, к работе, мы можем истолковать как количественную редукцию элементов, которая неизбежно сопровождает образование эквивалентностных отношений. Действительно, в прозе Пушкина отказ от материальной полноты мира компенсируется богатством структурного содержания, рождающегося из многообразия отношений между относительно немногочисленными элементами.

Проявляясь в различных субстанциях и формах, эквивалентность обостряет способность читателя к ее восприятию. Сопряжения на одном из уровней способствуют выявлению соответствующих, но также и противоположных отношений другого уровня. Восприятие системы эквивалентностных отношений напоминает цепную реакцию. Достаточно идентифицировать какую-то группу важных соответствий, как шаг за шагом начинает все больше проясняться густо сплетенная сеть «пространственных» отношений.

Смысловая функция тематических эквивалентностей состоит прежде всего в том, что они выявляют мотивы и маркируют их релевантность для построения смысла произведения. Тематические признаки, которые повторяются, выступают как категории, определяющие смысловую структуру изображаемого мира. Актуализация эквивалентных мотивов ведет к их сопоставлению. Последнее предполагает со-противопоставление, как определяет Ю. М. Лотман [1972, 36] «универсальный структурообразующий принцип в поэзии и словесном искусстве вообще». Это означает, что в сходстве активизируется и контраст, а в противопоставлении обозначается сходство. Этот диалектический процесс высвобождает новые смысловые потенциалы и дает неожиданные результаты. Частности, не имеющие, казалось бы, особого значения, приобретают особую смысловую релевантность. Мотивы, на первый взгляд, однозначные, обнаруживают динамику, которая может изменить их значение вплоть до противоположного.

---

6 Ср.: Письмо Страхову от 23 и 26 апреля 1878 г. [Толстой 1936/64, LXII, 268—269].

Но каким образом способствуют построению смысла формальные эквивалентности, не имеющие опоры в тематических признаках? В поэтическом полушарии имеет место, как известно, презумпция смысловой релевантности всех формальных отношений. В этом смысле любая формальная эквивалентность подсказывает (не содержит в себе имплицитно, а именно подсказывает) также и тематическую эквивалентность. Формальные эквивалентности функционируют как сигналы, побуждающие соотносить элементы, в связи с которыми они выступают, также в плане содержания.

## 2. Аллюзия на «чужие» тексты

С середины 1820-х гг. творчество Пушкина обогащается искусством аллюзии. Особенно в поэмах исключительно большое значение для смысла получают внефикциональные намеки (на реально существующих лиц, на события и факты реальной жизни) и интертекстуальное использование чужих фиктивных миров.

И автор, и его читатели были превосходно подготовлены к восприятию интертекстуальности. Пушкин вырос в социальной и духовной атмосфере, где искусство изобилующей намеками речи было доведено до совершенства. Уже в лицее культивировалась игра с литературными формами. Лицейские журналы содержат многочисленные опыты шутивно-трагестийной прозы. Лица и происшествия лицейской жизни, зашифрованные очень личным и едва понятным для нас кодом, выступают в облики литературных мотивов. Это дало основание Н. Петруниной [1987, 11] назвать лицейские журналы и те стороны лицейской жизни, которые в них освещались, «Арзамасом до Арзамаса».

«Арзамас» как таковой являлся — как свидетельствуют о том протоколы его заседаний [Боровкова-Майкова (ред.) 1933] — прежде всего школой игры с литературными формами, не чуравшейся пародирования и своих собственных авторитетов. На заседаниях «Арзамаса», пародировавших как торжественные собрания членов «Беседы любителей русского слова» в доме Державина, так и ритуалы масонских обществ, Пушкин имел возможность, даже за короткое время своего участия в кружке<sup>7</sup>, для постоянных упражнений в искусстве аллюзии. Да и после распада «Арзамаса» в 1818 г. его участники, многие из которых объединились позднее вокруг «Литературной газеты» Пушкина и Дельвига, продолжали культивировать аллюзию, пародию и

---

7 Документально подтверждено лишь с 1817 г., однако, вероятно, что уже Пушкин-лицеист был связан с этим кружком, основанным в 1815 г.; ср.: [Томашевский 1956, 109—114, 137—142]. Об отношении Пушкина к «Арзамасу» см.: [Гиллельсон 1974].

травестию в своей переписке, превратившейся в литературный жанр (ср.: [Тодд III 1976]).

Интертекстуализм мог расцвести, конечно, лишь в замкнутом литературном сообществе. Поэтика аллюзии предполагает однородный, высокочувствительный ко всем литературным намекам круг читателей. Пушкин и в самом деле обращался к однородному кругу высокообразованных адресатов, разделяющих с ним знание обыгрываемых текстов и способных чутко уловить самые потаенные намеки.

Пушкин мог быть уверен в своей публике и в тех случаях, когда пользовался намеками на мифы и античную поэзию или произведения французской, английской, итальянской или немецкой литературы. Французский был языком культуры, переписки и салонного общения его времени, а произведения других литератур имелись либо в переводе, либо в прозаических переложениях на французский язык. В связи с этим следует подчеркнуть, что образованные русские пушкинской эпохи черпали, как правило, свое знание из античной и западноевропейской литературы, в том числе поэзии, из французских, часто весьма посредственных, прозаических переложений. Сам Пушкин, с его весьма ограниченным знанием английского языка, — о чем свидетельствуют его неудавшиеся переводы из Байрона и Вордсворта (на французский!), — читал даже Шекспира и Стерна, Ричардсона, Скотта и Байрона, на которых он так часто ссылается, именно во французских прозаических переводах (ср.: [Набоков 1964, II, 158—163]). Галлоцентризм русской культуры первой трети XIX в. и франкоязычное посредничество при рецепции других культур в значительной степени содействовали той однородности литературных знаний, которая была так важна для поэтики, ориентированной на интертекстуальность.

По мере того как возрастала дистанция, отодвигая все более разнородный круг читателей Пушкина от времени создания им своих произведений, исчезала, естественно, и та компетентность восприятия, которая входила в расчет автора. Сегодня мы нуждаемся в подробных комментариях для адекватной дешифровки интертекстуальности. Так, один из самых знаменитых комментариев, написанный В. В. Набоковым [1964], представляет собой целую энциклопедию реалий и мотивов к «Евгению Онегину». В этом высокоученом труде обнаруживает себя как блеск, так и нищета традиционной истории мотивов. Набоков, с его не вполне уместными насмешками над «similarity chasers, source hunters, relentless pusuers of parallel passages» [II, 235], приводит ко многим словесным мотивам и деталям повествования чуть ли не бесконечные ряды параллелей из русской, французской и немецкой литератур. Однако, в этом обилии референций абсолютно отсутствуют границы между теми мотивами, которые относятся к стилю эпохи или к жанру или

соотносятся с пушкинским романом лишь по очень общим признакам, и теми, которые дают основание говорить об аллюзиях.

В нашем анализе мы будем говорить об отношении интертекстуальности лишь в тех случаях, когда отношение к другому тексту, к «претексту», может быть рассмотрено как отвечающий сознательной установке автора семантический факт в смысловой структуре содержащего аллюзию текста. В связи с таким пониманием интертекстуальности, получившей в научной литературе самые различные толкования<sup>8</sup>, для нашего анализа важны прежде всего два вопроса: какие сигналы указывают на авторское намерение дать аллюзию? Каким образом используются в позднейшем тексте воспроизводимые им черты претекста?

Вопросы такого рода почти никогда не ставились в традиционных исследованиях влияний и истории мотивов, где феномены интертекстуальности изучались преимущественно с точки зрения «претекста», выступавшего в качестве активного поставщика мотивов для позднейших пассивно воспринимающих текстов. В центре нашего внимания находится, в отличие от этого, позднейшее произведение, и то, что ранее сводилось к понятиям влияния, традиции, наследия, предстает как возможный смысловой компонент суверенного позднейшего текста, выступающего уже не как пассивное отражение, а как самостоятельная конструкция, подчиненная своим собственным закономерностям и использующая смысловые потенциалы чужих текстов в качестве материала для построения своего собственного смысла.

На аллюзии указывают в произведениях Пушкина различные сигналы: цитаты, воспроизводимые более или менее прямо и точно, или скрытые в парафразах и анаграммах, имена главных героев, отмеченные детали действия или, также, регистры стиля. Независимо от характера и силы сигнала, он всегда толкает к тому, чтобы контраст, установленный между текстом и претекстом, был введен в контекст, т. е. к расширению отношений и к целостному сопоставлению историй. В связи с этим каждая точечная аллюзия предполагает возможность эквивалентности целых текстов. У Пушкина аллюзии особенно пригодны для такой экспансии. Как мы увидим на частных примерах, идентификация какого-нибудь непритязательного локального контакта между текстами, вызывая цепную реакцию, позволяет раскрыть все новые переклички, очевидные совпадения и резкие контрасты между ситуациями, персонажами и действиями.

---

8 Здесь нет места для теоретической дискуссии, которая все еще весьма активно ведется прежде всего между представителями деконструктивизма и направления, которое можно было бы назвать скорее эссенциалистическим. Ход дискуссии отражен в сборниках: Лахманн (ред.) 1982; Шмид/Штемпель (ред.) 1983; Бройх/Пфистер (red.) 1985.



Отвергнув категорию подражания, как не подходящую для Пушкина, критика слишком прямолинейно сводила интертекстуальность «Повестей Белкина» к по существу бедной, паразитирующей на чужой субстанции форме пародии или к общему знаменателю стилиевой полемики. Пародическое, как считалось, воспроизведение героев и действий, типичных для сентиментализма и романтизма, расценивали как первый шаг к обоснованию реализма. Так, Н. Любович [1937], наиболее последовательный представитель таких взглядов, усматривал в «пародийно-иронической переоценке» расхожих мотивов и сюжетов русской и иностранной литературы первой трети XIX в. литературную полемику, которая служит «борьбе за реалистическое изображение действительности».<sup>9</sup>

Верно, конечно, что в «Выстреле» доводится до абсурда образ романтического героя, а в «Барышне-крестьянке» иронически осмысливается интерес сентименталистов к миру крестьян. Однако литературные сюжеты, на которые Пушкин намекает, отнюдь не всегда и не в первую очередь важны как объект иронической деструкции. Достаточно ли, например, видеть в «Станционном смотрителе» пародию на «Бедную Лизу» Карамзина, этот прототип сентиментальной повести, и заключается ли задача аллюзий на Бальзака в том, чтобы осмеять картину мира французского романиста? Абсолютно не оправдывает себя тезис пародийности в отношении сюжетов из Ветхого и Нового завета, воспроизводимых в многочисленных библейских мотивах «Станционного смотрителя». Как отмечалось уже неоднократно, принцип пародии искажает семантическую функцию интертекстуальных отношений или, в лучшем случае, описывает ее очень неполно.

Так, по утверждению Л. С. Сидякова [1970, 64], Пушкин отстаивает принцип реализма в прозе не тем, что пародирует конкретные литературные явления, а тем, что дает традиционным сюжетным положениям неожиданные решения и по-новому освещает характеры условных литературных героев.

Если Сидяков все же соглашается, что полемика с литературной традицией представляет собой в «Повестях Белкина» основу реализма, то аргументы, которые выдвигает против тезиса о пародийности Дуглас Клейтон [1971], более принципиальны. Результатом подхода, который Любович называет пародией, является, по Клейтону [1971, 157], не деструкция пародируемых форм, а «Деривация нового вида литературного наслаждения от способа их модификации». Игра с условно-литературными мотивами вызывает (по

---

9 В качестве своих предшественников, вышедших за рамки простого указания на заимствование, использование и влияние и обративших внимание на то, что в «Повестях Белкина» Пушкин «подрывает и расчищает» современную ему литературу, Любович [1937, 262] называет В. Ф. Бояцковского [1922] и И. И. Виноградова [1934].

отношению к изображаемым событиям) позицию, реализму совершенно чуждую: ведь в центр выдвигается при этом литературность этих событий, а не их способность казаться правдоподобными [159].

Уже Любович [1937, 274] считал основным приемом так называемой пародии инверсию литературных схем: действие «следует пародированному сюжету лишь до известного момента, за которым наступает принципиально иное течение событий, опрокидывающее и аннулирующее стандартный, романтический ход действия, при этом трагизм литературного сюжета снимается и освещается в комическом плане». Сходным образом и Василий Гиппиус [1937] отмечает, что Пушкин вначале строит свои сюжеты в соответствии с условными схемами, чтобы затем «огорошить» своего читателя заменой того, что ожидается по схеме, неожиданным решением, в котором бьется «живая жизнь».

Контраст этих решений с литературной условностью не имеет, однако, ничего общего с реализмом как принципом усредненности и типизации. Как мало «реалистичен», например, сказочный счастливый конец в «Метели» и как мало типично с точки зрения социальной действительности Дунино счастье в «Станционном смотрителе», повести, которую Любович считает наиболее реалистической. Однако не лишен оснований и провокационный тезис Эдмунда Литтля [1979], согласно которому история Дуни менее реалистична, т. е. социально менее достоверна, чем история бедной Лизы Карамзина, которая изначально ощущается как нереалистическая.

С середины 1970-х гг. и в советском литературоведении концепция пародического, развенчивающего условные поэтики реализма, постепенно уступает место пониманию позитивной смыслообразующей роли воспроизводимых претекстов. Вадим Вацура [1981, 28] решился даже утверждать, что «Повести Белкина» нацелены не столько на деструкцию условных сюжетов, сколько на их возрождение и на активизацию содержащегося в них смысла. Исходя из этой новой концепции, Владимир Маркович [1989, 65] формулирует идею о том, что характерная для «классики» смысловая сложность «Повестей Белкина» обусловлена и «активным взаимодействием с разнообразным беллетристическим окружением». Выяснение «классического» качества во многом «беллетристических» повестей Пушкина требует, по мнению исследователя, новой методологической ориентации. Вместо подробного изучения отдельных заимствований следует реконструировать их «взаимопересечение». Оно ведет к тому «взаимопреобразованию» условных мотивов, которое лежит в основе нового, семантически многосложного, «классического» сюжета пушкинской прозы.

Интертекстуальная аллюзия выполняет в «Повестях Белкина» весьма различные функции: пародия играет некоторую роль лишь в тех случаях,

когда имитация чужого стиля демонстрирует его концептуальную ограниченность и его несоответствие духовному миру современной личности.<sup>10</sup> Но как только возникает ассоциация чужого стиля с чужим сюжетом или сюжетным типом, так сразу же вступают в силу функции, которые невозможно подвести под узкое и буквально *одностороннее* понятие пародии. Ниже мы различаем три непародические интенции интертекстуальности.

Первую из них обозначил сам Пушкин в своем неоконченном «Романе в письмах» (1829), где он перепоручает персонажам некоторые из своих метапоэтических размышлений. В письме пятом восторженная читательница Лиза пишет своей подруге:

Я читаю очень много. Ты не можешь вообразить, как странно читать в 1829 году роман, писанный в 775-м. Кажется, будто вдруг из своей гостиной входим мы в старинную залу, обитую штофом, садимся в атласные пуховые кресла, видим около себя странные платья, однако ж знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодевшими. Большею частию эти романы не имеют другого достоинства. Происшествие занимательно, положение хорошо запутано, — но Белькур говорит косо, но Шарлотта отвечает криво. Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицу, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман. Скажи это от меня моему неблагодарному Р. Полно ему тратить ум в разговорах с англичанками! Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает [49—50].

Мы обозначаем такую корректировку литературных образов, у самого Пушкина, впрочем, гораздо более глубокую, чем в представлении начитанной барышни<sup>11</sup>, понятием *контрафактура*. От обращенной к прошлому пародии с ее деструктивной функцией эта форма отличается направленностью на создание новых, психологически более достоверных моделей действия, которые, однако, — как уже было отмечено — вовсе не обязательно репрезентативны в социальном отношении. Контрафактура вскрывает «бессмыслицы» текста-предшественника и содержит также метапоэтическую критику ложной модели мира в предшествующем тексте, но при этом, в отличие от простой пародии, конструктивно намечается новый образ характеров и действий. Так, сентиментальному сюжету Карамзина о падении девушки из низкого сословия, который стал в литературе эпохи шаблоном, Пушкин противопо-

10 Согласно Виноградову [1941, 483], с середины 1820-х гг. Пушкин берет на себя историческую задачу разрушения господствовавшего в русской культуре «стилистического формализма», «основного тормоза» в развитии реализма. Он решил эту задачу, с одной стороны, имитацией и развенчанием господствующих стилевых систем, с другой, путем указания на связь между стилем и узостью доступного ему круга понятий, на границы его семантических возможностей.

11 В рукописи на месте появившихся позднее слов «взять готовые характеры» стоит: «переменить характеры» [566].

ставляет нетипичский в социальном смысле, но в высшей степени достоверный психологически, сюжет о возвышении Дуни.

Вторая функция интертекстуального намека состоит в *конкретизации истории*, в углублении характерологических портретов, в заострении мотивов действия. В связи с этой функцией следует различать два модуса.

В первом модусе конкретизация осуществляется *от противоположного*, путем отвода настойчиво подсказываемых аналогий, точнее: посредством *нарративного опровержения ложных эквивалентов*. Как отмечалось уже неоднократно, нарраторы и герои «Повестей Белкина» ориентированы на литературные схемы, которые в ходе развития сюжета обнаруживают свою несостоятельность. Точнее всего такое опровержение описано у Яна ван дер Энга [1968а, 10]:

Ситуации в начале рассказов смоделированы по одному или нескольким конвенциональным сюжетам. Резкое изменение этой начальной ситуации порождает другие традиционные схемы, которые в какой-то данный момент приобретают обратный по отношению к их моделям смысл. Эта игра позволяет характеризовать персонажей. То сам повествователь подсказывает точки соприкосновения между их жизнью и некоторыми литературными сюжетами, то сами персонажи берут на себя литературную роль, либо для того, чтобы скрыться за этой позой, либо чтобы реализовать свои интересы. Во всех случаях из этого следует, что их портрет составлен из многих литературных схем, часто противопоставленных одна другой. То, что завершает психологическую сложность этого портрета, — антиномия между их жизнью, смоделированной по литературным конвенциям, и той же жизнью, представленной без имитационных целей, — чувствуется на каждом шагу.

Интертекстуальные отношения изображены, таким образом, в самой новелле как контраст между реальным поведением персонажей и литературными схемами, которым следуют персонажи или нарраторы. Герои, а также нарратор, повествующий от первого лица, выступают в совокупности в качестве читателя, если даже их чтение, как в случае Самсона Вырина, ограничивается Библией. Героиня «Метели» была воспитана на французских романах и, «следственно», влюблена. Пушкин подчеркивает это фатальное «следственно» и подвергает экзистенциализированную литературу проверке жизнью. Жизненный опыт убеждает героев повестей в том, что подчинение своей жизни литературным схемам оборачивается слепотой по отношению к непредсказуемой реальности.

Пушкинская интертекстуальность ведет игру с инерцией восприятия литературы. Читатель начинает с того, что становится пленником шаблонов, которые текст ему внушает (демонический герой романтического плана в «Выстреле», романтический заговор против родителей двух влюбленных в «Метели», падение простой девушки, соблазненной представителем высшего сословия, в «Станционном смотрителе»). Однако схема заводит в ловушку, в

действительности жизнь выглядит иначе, чем это предусмотрено литературой. Мотивы, которыми руководствуются, на первый взгляд, подражающие литературным образцам персонажи, опровергаются их поведением. Читатель должен, не соблазняясь предложенными ему объяснениями, реконструировать те нелитературные внутренние мотивы, которые действительно управляют поступками персонажей. В этом ему помогают воспроизводимые тексты. Сравнивая «голые» истории с их литературными эквивалентами, пытаясь осмыслить как соответствия, так и различия, читатель получает импульсы, позволяющие ему выстроить хотя бы гипотезу по поводу того, что опущено в истории.

Опровержение литературных образцов не ограничивается эффектом психологического углубления. Иронический акцент на литературные схемы нацелен, в конечном счете, на дискредитацию схематизма, внутренне присущего любому литературному изображению. Если решение, продиктованное «реальной жизнью», может оказаться неправдоподобнее, невероятнее, романтичнее, чем все литературные фикции, то отсюда следует вывод, что литературное изображение с неизбежной для него стилизацией и схематизацией никогда не сумеет совладать с многослойной и непредсказуемой действительностью. Если смотреть на вещи так, то опровержение схем имеет металитературный характер. «Повести Белкина» оказываются тогда литературой, имеющей своим предметом литературность, литературой, которая пользуется расхожими литературными мотивами, чтобы с их помощью воплотить неожиданное нелитературное решение, продиктованное «живой жизнью», и еще для того, чтобы подвергнуть иронической самодискредитации литературу вообще с ее неизбежным схематизмом.

Во *втором* модусе конкретизации история обретает полноту на основе *экспансии эквивалентности*. Это касается прежде всего тех неприметных аллюзий, чьи претексты не играют в истории никакой нарративной роли, ни как модель истолкования происходящего нарратором, ни как объект подражания или средство достижения героями своих интересов. Сюда относятся, например, эксплицитные сравнения отдельных деталей действия с соответствующими элементами чужих произведений, как, например, сравнение скорби Самсона Вырина с жалобой слуги Терентьича в балладе И. Дмитриева «Карикатура», но также и многочисленные аллюзии, сигналами которых выступают эпитафии к повестям, имена протагонистов или скрытые цитаты, при том, что претексты остаются за пределами изображаемого мира. Если для пробы попытаться распространить эквивалентность на неактивизированные мотивы обоих текстов, то иногда можно получить неожиданные результаты, например, основания для весьма убедительной конкретизации неразвернутых в истории внутренних мотивов персонажей. Таким образом, здесь претекст

должен быть не отброшен как непригодная, вводящая в заблуждение схема истолкования, а использован как поставщик возможных мотивировок. Актуализируя нереализованные подобию или красноречивые контрасты, интертекстуальные отношения помогают тем самым заполнять сюжетные лакуны.

Интертекстуальный анализ «Повестей Белкина» выдвигает ряд вопросов, на трех из которых мы предварительно остановимся уже здесь.

*В какой степени интертекстуальная аллюзия является поэтическим приемом?* Разве не определил М. М. Бахтин «диалогичность», предвосхитившую концепцию интертекстуальности, как сугубо прозаическую структуру, которая отчетливее всего обнаруживает себя в романе, а поэтическим жанрам глубоко чужда?<sup>12</sup> Ригористическое отлучение Бахтиным поэзии от диалогичности вызвало справедливую теоретическую критику и было опровергнуто практически (ср.: [Лахманн 1982; 1990]). И речь здесь идет вовсе не о том, чтобы установить естественное родство интертекстуальности с одним из обоих полушарий литературы. Мы лишь утверждаем, что интертекстуальные аллюзии относятся к приемам, способствующим поэтическому прочтению «Повестей Белкина».

Как только мы идентифицируем намек, соответствующий мотив сразу же актуализируется, выпадая из своего нарративного контекста. Значение, которое он при этом приобретает, может решающим образом изменить его место в иерархии. Тем самым аллюзия тормозит процесс чтения, задерживает переход к следующему мотиву и увлекает читателя в глубину текста, т. е. направляет его внимание на эквивалентность с мотивами предшествующей литературы. Специфическое отношение к эквиваленту сообщает мотиву-объекту аллюзии тот заряд смысловой энергии, который может привести к установлению новых отношений с другими мотивами текста. При этом не только аллюзии на совершенно различные тексты, но и различные поэтические приемы выявляют во взаимодействии свои семантические значения относительно друг друга. В «Повестях Белкина» гетерогенные аллюзии формируют общие потенциалы значений, взаимодействующие со смысловыми импульсами двух других приемов.

Тем самым уже дан отчасти ответ на второй из поставленных нами вопросов: *каким образом можно доказать намеренность аллюзии?*

---

12 См.: [Бахтин 1934/35]. В главе «Слово в поэзии и слово в романе» категорически утверждается: «В поэтических жанрах в узком смысле естественная диалогичность слова художественно не используется, слово довлеет себе самому и не предполагает за своими пределами чужих высказываний. Поэтический стиль условно отрешен от всякого взаимодействия с чужим словом, от всякой оглядки на чужое слово» [98].

Конечно, для интертекстуальности не существует никакой методической эвристики, не говоря уже о возможности доказательства. Даже если мы ограничимся аллюзиями, для которых имеются очевидные сигналы, то и тогда не каждый читатель согласится признать наличие авторской интенции. Тем более затруднительно прийти к общему соглашению относительно радиуса действия аллюзии. Реконструкция авторской интенции затрудняется не в последнюю очередь и тем, что Пушкин очень мало заботится о расшифровке своих бесчисленных намеков. На это обстоятельство указывал уже Л. Н. Толстой. По сообщению его жены, он видел существенное отличие своей позиции по отношению к читателю от пушкинской:

Пушкин, описывая художественную подробность, делает это легко и не заботится о том, будет ли она замечена и понята читателем; он же (Толстой) как бы пристаёт к читателю с этой художественной подробностью, пока ясно не растолкует ее [Берс 1893, 37; цит. по Эйхенбаум 1937, 86].

Мы сталкиваемся здесь с кардинальной проблемой понимания, преодолимой лишь на основе метода «проб и ошибок» и «герменевтической спирали» с его чередованием «дивинации» и «конструкции». Первичное обнаружение аллюзии — всегда дело интуиции. Лишь затем предполагаемая связь может быть проверена в отношении радиуса ее действия опытным путем. На основе пробного распространения той или иной эквивалентности, через поиски все новых контактных точек наше предположение может перейти в ту уверенность, которая выступает единственной гарантией правильности нашего понимания. Важным аргументом интенциональности аллюзий и реконструированного смыслового потенциала будет совместимость со смысловыми импульсами других аллюзий и других приемов.

*Какую роль играет обнаруженная интертекстуальность в процессе чтения, насколько она обязательна?* В своем докладе на Гамбургском коллоквиуме по интертекстуальности Карлгейнц Штирле [1983, 10] обратил внимание на то, что «произведение может быть включено в систему интертекстуальных отношений, важных для его создания, но не нуждающихся в их актуализации читателем». А Вольф-Дитер Штемпель [1983, 97] задавал, в частности, в связи с моими исследованиями интертекстуальности в «Станционном смотрителе» [Шмид 1981; 1983], вопрос, «допустимо ли вообще требование *lecture relationelle* (Женетт) с характерным для нее постоянным вниманием ко всем деталям претекста». Призыв Штемпеля к систематическому учету рецептивных возможностей образованного «читателя-любителя» сводится, в конечном счете, к его убеждению в том, что интертекстуальное измерение текста обладает эстетической значимостью не на уровне взаимосвязей отдельных текстов, а лишь в форме «родовой интертекстуальности», относящейся к целым жанровым моделям, поскольку их признаки проявляют-

ся в тексте, и что, следовательно, для читателя не обязательна та «двухмерность процесса конкретизации», которой требуют от него интертекстуалисты.

Следует признать, что применительно ко многим авторам постановка вопроса о характере усвоения и переработки ими литературных моделей действительно плодотворнее, чем изучение частных контактов с возможными референтными текстами. Совершенно иначе обстоит, однако, дело с повестями белкинского цикла, исследование которых и спровоцировало, по-видимому, возражения Штемпеля против интертекстуальности. В этом случае даже широкий читатель стоит перед необходимостью осмысления отчетливо обозначенных и подробно разработанных связей с определенными, однозначно идентифицируемыми конкретными текстами. Моей отсылке [Шмид 1981, 127] к тому факту, что в однородном и высокообразованном круге пушкинских адресатов были поняты даже самые скрытые подтексты и тончайшие аллюзии, Штемпель [103—104] противопоставляет аргумент, согласно которому это еще не означает, будто бы данные читатели действительно воспроизводили те отношения, на разработку которых были направлены творческие усилия Пушкина. Конечно, о характере фактической рецепции судить трудно. Однако это едва ли дает повод сомневаться в том, что чрезвычайно искусные в искусстве дешифровки литературных аллюзий читатели пушкинской эпохи действительно могли дать какое-то семантическое толкование приему контрафактуры широко известных претекстов, которые, подобно «Бедной Лизе» Карамзина, представляли стиль целой эпохи, или приему конкретизации истории путем отсылки к книгам Ветхого и Нового завета. Разумеется, читателю нашего времени это дается с большим трудом. Ему слишком мало знакомы те литературные претексты, намеками на которые изобилует, скажем, «Станционный смотритель», и даже знание библейских сюжетов, предполагаемое этой повестью, отнюдь не является более само собою разумеющимся.

Под очевидным влиянием Штемпеля, указывающего на интересы широкого читателя, Армин Книгге [1984, 38—42] упрекает меня в своем полемическом выступлении против интертекстуальных исследований вообще, что я без достаточных оснований провозглашаю свое «научное описание» «Станционного смотрителя» «интерпретационной нормой», рассматривая «реальную историю восприятия» повести лишь как «нагромождение некомпетентных и тем самым иррелевантных мнений». Реализация выявленных аллюзий, в отношении которых «чаще всего невозможно установить авторский замысел», якобы навязывается мною прямо или косвенно реципиенту как «неукоснительная обязанность». «Отказываясь от подобных претензий», сам Книгге предпочитает в своих исследованиях «Медного всадника» опи-



раться на понятие «ассоциативного значения». Следует, однако, заметить, что это слишком широкое понятие малопродуктивно. Тот факт, что исследователь, пытающийся понять и истолковать смысл произведения, неизбежно работает в области гипотез, разумеется сам собою, и его нет необходимости подчеркивать, вводя многозначные понятия. Упрек в обоснованности гипотезы свидетельствует о непонимании природы интерпретации, верификацией для которой может служить лишь ее убедительность. В своем анализе «Станционного зрителя» я ограничиваюсь выявлением только наиболее вероятных отношений и пытаюсь доказать их преднамеренность ссылками на содержащиеся в тексте сигналы. Естественно, что при этом я могу оказаться в плену дурного герменевтического круга. Но это нужно доказать в отдельном случае. Любой интерпретатор при всей возможной осторожности вольно или невольно утверждает обнаруженный им смысл в качестве общезначимого. Читатели интерпретаций интересуются, как правило, не индивидуальными реакциями, а семантической сущностью произведения. В «Станционном зрителе» сущность определяется отношением к традиции и к претекстам, соотносительностью с некоторыми смысловыми потенциалами. Текст, действительно, ставит перед читателем задачу их актуализации. Интерпретатор, декларирующий необязательность своих положений, не может выполнить свою задачу, которая заключается именно в том, чтобы показать общезначимость смысла. Согласиться считать свои положения субъективными, означало бы утверждать, что толкование текста может претендовать на достижение объективной истины. Вместе с тем речь идет отнюдь не об априорном равенстве всех интерпретаций. Достоинство гипотезы определяется в первую очередь тем, насколько полно и точно она учитывает текст. В следующей главе будет показано, что именно повесть «Станционный зритель» подвергалась в ходе истории ее восприятия разного рода редуциям смысла, в том числе идеологическим.

Сам по себе привлекательный учет восприятия широких читателей становится проблематичным, если ему должны быть принесены в жертву существенные элементы произведения, по существу, вся его структура. Требовать внимания к межтекстовым отношениям нас заставляет не ученость или склонность к литературной археологии и даже не только наше желание получить семантическую прибыль. К этому призывает, с одной стороны, нарративная интегрированность некоторых претекстов, используемых героями как модели тайной идентификации и имитации, с другой стороны, структурный дефицит, потребность в уточнении смысла во многом загадочных, построенных на принципе высокой селективности историй. Речь идет не только о заполнении лакун, но и о семантической интеграции некоторых развернутых мотивов, которые вне интертекстуальных отсылок настолько

трудно объяснимы, настолько не поддаются убедительному истолкованию, что это ставит под сомнение содержательность, выразительность и экономичность истории. Тут ничего не меняет тот факт, что «Повести Белкина» могут быть, как показывает опыт нашего времени, в известной степени поняты и оценены как шедевр и без учета интертекстуальных связей. Достаточно лишь осознать, сколькими усечениями и упрощениями приходится платить во многих случаях за такое понимание. Особенно важно не упускать из виду когерентность истории и интеграцию мотивов в тех случаях, когда — как мы видим это в «Станционном смотрителе» или в «Выстреле» — тексты буквально провоцируют упрощенный подход и на протяжении истории их восприятия, действительно, не раз ставились на службу моральному поучению и идеологическому доктринерству.

### 3. Реализация и развертывание речевых клише и семантических фигур

Третий прием опирается на «языковое мышление»<sup>13</sup>, характерное для словесного искусства. Поэтически переосмысляя «мифическое мышление»<sup>14</sup> архаического типа, «языковое мышление» отличается от господствующего в Новое время «ментального мышления»<sup>15</sup> отсутствием категории знака, условности, а также принципиальной проницаемостью столь строго соблюдаемых в мышлении Нового времени границ между словом и вещью, дискурсом и действием. От своего мифического субстрата поэтическое мышление унаследовало также тенденцию к *реализации* и *развертыванию* речевых клише и семантических фигур, причем их изначальная магическая функция преобразуется в эстетическую [Ханзен-Леве 1982].

В поэтизированной прозе Пушкина прием реализации и развертывания относится к *фразеологическим оборотам*, *семантическим фигурам* и *паремнологическим речевым клише*. Реализация состоит в якобы-примитивном, буквальном применении выражений, тропов и паремий, которые в фиктивном мире произведения выступают в своем фигуральном смысле. Развертывание преобразует понятия в буквальном смысле словесные мотивы или от-

13 Об этой концепции А. Потебни и Андрея Белого см.: [Ханзен-Леве 1978, 45—48, 169—172; перевод: 2001, 37—41, 161—164].

14 Об этом понятии см.: [Кассирер 1977; Мелетинский 1976]. К вопросу о явлениях неомифологического мышления в эпоху модернизма см. сборник статей «Миф в славянском модернизме» [Шмид (ред.) 1987].

15 О «ментальной» структуре сознания, присущей «многоголосому миру» Нового времени в ее противоположности как «архаическим», «магическим», «мифическим» эпохам «одногласной» древности, так и «интегральному» мышлению «чуждого многоголосия» модернизма см.: [Гибсер 1949/53].

носящиеся к тем или иным деталям истории семантические фигуры противоречия (антитеза, парадокс, оксюморон) в формулы, из которых развивается — как кажется — вся история или, по крайней мере, ее существенные части. В определенных случаях, однако, логика истории строится не на *собственном* значении словесных мотивов, а на их *переносном* значении, в рамках произведения вообще никак не актуализированном.

В каждой из пяти повестей встречается по несколько случаев такой реализации и развертывания сюжетных формул. Особого внимания заслуживают пословицы. Сами являясь уже завершенными микротекстами, не нуждающимися для обретения смысла ни в каком другом контексте (ср.: [Пермяков 1970]), они функционируют в определенном отношении как претексты. Подобно тому, как некоторые литературные образцы ощущаются протагонистами как модели, которые они осознанно или бессознательно стараются освоить в экзистенциальном смысле, так и слова народной мудрости становятся для цитирующих их или на них ссылающихся персонажей своего рода схемами, предназначенными для осмысления мира.

В повести «Метель» прагматическая функция народных изречений, обобщающих и схематизирующих жизненный опыт, выступает в качестве темы. После того, как родители Марьи Гавриловны, опечаленные скромным социальным статусом Владимира, жениха их дочери, утешают себя с помощью пословиц, в тексте говорится «[Пословицы и ] нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы от себя мало что можем выдумать себе в оправдание» [82].<sup>16</sup>

Народные микротексты могут вводить в заблуждение не меньше, чем какой-либо литературный претекст. В некоторых случаях пословицы применяются к действительности неправильно, а поговорки употребляются необдуманно, обнаруживая фатальное непонимание их второго, фигурального или буквального, смысла. Случается, паремии начинают вести свою собственную, семантически насыщенную жизнь как раз за спиной ссылающихся на них персонажей, и истории, в которые они развертываются, демонстрируют абсурдность актуального и локального смысла речи персонажей, иллюстрируя одновременно глубокую мудрость, но и опасную двусмысленность народных речевых клише.

Самостоятельная сюжетная жизнь однажды высказанных паремий обусловливает принципиальное различие между их использованием у Пушкина и в русских водевилях первой трети столетия. В чрезвычайно популярных и высоко оцененных Пушкиным водевилях Хмельницкого и Шаховского развитие действия служило иллюстрацией народной мудрости, использованной

<sup>16</sup> Слова, заключенные в скобки, даны в варианте [615].

в заглавии. Паремия оставалась в этих комедиях заранее установленной, аукториальной формулой, общезначимой истиной, которую надо было лишь проиллюстрировать на частном примере. Частный случай, даже когда он высвечивал неожиданную грань общезначимой истины, в конечном счете лишь подтверждал незыблемость существующего порядка, не давая никакого повода усомниться в применимости паремий для однозначного истолкования мира.

Во избежание недоразумений следует заметить, что в качестве поэтических приемов рассматриваются здесь не пословицы и поговорки как таковые, а лишь методы их реализации и развертывания. Относительно последних мы вновь предлагаем различать три модуса, которые выявляют различную степень нарративной интеграции.

В *первом* модусе пословицы и поговорки вообще не даны в тексте эксплицитно, но скрыто присутствуют в отдельных словесных мотивах, в именах собственных, а также в сценах в виде словесных или образных криптограмм. Если в какой-то момент потенциальная паремичность данного микротекста актуализируется, то его развертывание осуществляется вне горизонта восприятия персонажей и рассказчика. Паремия выступает исключительно на уровне абстрактного автора. Нарративная интеграция в этих случаях неопределима. Смысл развернутой паремии лишь интерпретирует и комментирует действие в нарративном мире.

Во *втором* модусе речевое клише дано в тексте эксплицитно, а именно почти всегда в речи персонажей. При развертывании такого клише изначальный «локальный» смысл, вложенный в него персонажем, нередко модифицируется или искажается вследствие метонимического смещения от одного персонажа к другому или активизации непреднамеренных побочных смыслов. Сюжетная динамика их собственных слов скрыта от глаз персонажей. Нарративная интеграция затрагивает только начало процесса, необдуманное использование поговорки и неправильное применение пословицы. Будучи высказана, паремия обособляется и превращается в реальность, как заклинающее слово магической формулы.

*Третий* модус обнаруживает самую сильную нарративную интеграцию. Персонажи могут осознавать «сверхрегиональную» правду своих поговорок и пословиц. Реализация включена в горизонт их восприятия и они, сознательно или бессознательно, даже принимают участие в развертывании своей речи.

Во всех трех случаях словесно-художественная активация паремиологического потенциала таит в себе конфликт с жизненной логикой действия. Здесь выходит на поверхность то напряжение между нарративной и конструктивной логикой, которое мы рассматриваем как признак новеллисти-

ческой структуры. Словесно-художественная конструкция отбрасывает тень на автономию и самостоятельность изображаемого мира. Развертывание речевых клише вызывает впечатление, как будто бы повествуемая история определяется не исключительно действиями персонажей, но также и абстрактной логикой конструкции, которая пользуется свободно действующими, на первый взгляд, персонажами как марионетками. В представленной перспективе это выглядит как самодостаточная эстетическая закономерность сюжетосложения, однако на уровне изображаемой в тексте действительности этому соответствует образ судьбы, таинственной силы, которая, развивая свою магическую власть, оправдывает слово персонажа самым неожиданным образом.

Пушкин, ученик французских рационалистов, выступает в своей жизни и в своем художественном мышлении как человек и поэт, открытый всему магическому. Недаром заставляет он нарратора в «Капитанской дочке» высказать мысль о совместимости просвещения и суеверия. Гринев объясняет, что его сон, в котором Пугачев явился ему в образе кровавого посаженного отца, до сих пор представляется ему как «нечто пророческое» [288]:

Читатель извинит меня: ибо, вероятно, знает по опыту, как сродно человеку предаваться суеверию, несмотря на всевозможное презрение к предрассудкам [288—289].

Магическая сила народных речевых формул так же поставлена у Пушкина на службу нарративным целям, как и сверхъестественное пророчество сна, предсказаний и других форм народных поверий. Однако правду паремий слишком часто доказывает лишь их транспозиция, смещение их смысла от единичного к всеобщему, от одного персонажа к другому. Поняты слишком локально, т. е. в слишком узком применении к конкретному частному случаю, как и воспринятые излишне фигурально слова народной мудрости приводят к заблуждению. Нужны нередко очень извилистые пути, чтобы добраться до их смысла. Один из таких путей — буквальное понимание того, что в речевом клише мыслится как фигуральное, или, наоборот, — двойственное понимание буквальных слов, иными словами, то самое понимание, какого требует поэтический текст.



Часть вторая

«ПОВЕСТИ БЕЛКИНА» —  
АНАЛИЗ ПРИЕМОВ





## Глава I

### «СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ»

*Его высокоблагородие не волк и тебя не съест*

#### 1. Социальные и психологические мотивы

Путешественник рассказывает о трех своих встречах на одной русской почтовой станции. В первый приезд он знакомится со зрителем Выриным, еще крепким вдовцом, и с его очаровательной дочкой Дуней, которая, с одной стороны, — так с гордостью замечает о ней отец — «такая разумная, такая проворная, вся в покойницу мать», с другой же — и это отмечает уже сам рассказчик — «безо всякой робости, как девушка, видевшая свет», умеет обращаться с приезжими, даже позволяет рассказчику поцеловать себя в сенях.

Через несколько лет обстоятельства вновь приводят рассказчика на ту же самую почтовую станцию. Зритель заметно состарился. Он живет один в запустевшем доме. Бальзамины на окнах, которые бросились в глаза рассказчику в первый его приезд, исчезли, но на стенах все еще висят четыре картины, изображающие историю блудного сына. Разговорившись от пунша, зритель рассказывает грустную историю о несчастье Дуни, историю, которая рассказчика, по его словам, «в то время сильно <...> заняла и тронула» [100]. Молодой офицер, на которого Дуня произвела такое же умиротворяющее впечатление, как и на других несдержанных проезжих, притворился больным, чтобы несколько дней провести в доме зрителя рядом с Дуней, а затем тайком от отца увез ее в Петербург. Едва оправившись от горячки, свалившей его в постель после похищения Дуни, старик пешком отправился в Петербург за своей дочерью. Но все попытки вернуть домой свою «заблудшую овечку» не увенчались успехом. Минский, соблазнитель Дуни, дважды выставил его за дверь. Теперь Самсон Вырин уже третий год живет в одиночестве и ни разу не имел вестей от Дуни. Когда он был в Петербурге, он видел, что его дочь живет в роскоши, но ведь известно, как бывает: «Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал, да и бросил» [105].

В третий приезд станция уже уничтожена. От толстой жены пивовара, поселившегося со своей семьей в доме смотрителя, рассказчик узнает, что Самсон Вырин спился и умер. Оборванный рыжий одноглазый мальчишка, сын пивовара, отводит рассказчика на запущенное кладбище и показывает могилу смотрителя. По его словам, минувшим летом в село приезжала красивая барыня в карете, запряженной шестеркой лошадей, с тремя маленькими барчатами, кормилицей и черной моськой. Узнав о смерти смотрителя, она заплакала, пошла на кладбище, дорогу куда знала сама, долго лежала на могиле старика, а затем снова уехала в город.

Почему Самсон Вырин спился и умер? От горьких мыслей о неминуемом несчастье любимой дочери? Таков ответ, внушаемый текстом при его прозаическом прочтении. Подобно тому, как в самой повести страхи отца навеяны типичной развязкой морально-поучительных историй, и в критике пушкинской эпохи, и во многих других позднейших интерпретациях история Дуни представляла как повторение печальной судьбы всех тех соблазненных и покинутых бедных Лиз, Маш и Марф, которые вслед за «Бедной Лизой» Карамзина наводняли массовую литературу сентиментализма первой трети XIX в. (см., напр.: [Бранг 1960, 207—264]). Загипнотизированные этой условной схемой, многие критики даже не заметили, насколько существенно отклоняется от нее пушкинская история, т. е. — ни дуниного очевидного счастья, ни ошибки ее отца.

Однако в тех работах, где принимается во внимание отличие повести Пушкина от ее фона, заметна тенденция к социальному истолкованию гибели Самсона Вырина. Многочисленные сентиментальные экранизации<sup>1</sup> канонизировали такой взгляд на повесть настолько, что «Станционный смотритель» стал рассматриваться как прототип сюжета о маленьком чиновнике. С него якобы начинается социально-обличительная литература, характерная для реализма.

В пушкинистике прочно утвердилась мысль о том, что гибель Самсона Вырина обусловлена социальным угнетением. Даже в сравнительно недавних работах смотритель представляется «жертвой несправедливых социальных условий» [Степанов 1961, 9]. Отмечая «гуманистический демократический пафос» Пушкина, Н. Л. Степанов [1962, 69] полагает, что в повести показана «типическая судьба простого человека, чье благополучие в любой момент может быть разрушено грубым произволом „хозяев жизни“, правящим классом». По мнению А. Г. Гукасовой [1949, 177—191], «Станционный смотритель» — это первая «реалистическая повесть о бедном чиновнике», закладывающая «основы демократической повести об униженных и оскорб-

1 «Коллежский регистратор», СССР, 1925 (режиссер Ю. Желябужский), «Ностальгия», Франция, 1936 (В. Турьянский), «Почтмейстер», Германия, 1939—1940 (Г. Уцицкий),

ленных». Слишком просто трактует трагедию заглавного героя и В. С. Белькинд [1974, 126]: «Вырин гибнет, потому что он „маленький человек“, и это уже обрекает его на страдания». Согласно Г. П. Макогоненко [1974, 148, 151], Пушкин, решая вопрос, «каким должно быть индивидуальное поведение человека перед лицом угнетающих его обстоятельств», показывает, что реакция Вырина, его «смирение», «унижает человека, делает жизнь бессмысленной».

В рамках этой традиции Пушкину приписывают социально-просветительские намерения: «Пушкин ведет читателя от сострадания к униженному маленькому человеку к осознанию социальной несправедливости существующего общественного устройства» [Михайлова 1976, 80]. Также и Р. Н. Поддубная [1979, 17—18] объясняет трагедию Вырина «социальным конфликтом» между «демократическим героем» и «представителем высшей общественно-иерархической категории», которому дана власть «попирать права того, кто находится на социальном „низу“».

Этому вульгарно-социологическому подходу издавна противостоит другой, более точный, но, в конечном счете, также неудовлетворительный социально-психологический подход, получивший свою классическую формулировку у Михаила Гершензона [1916а, 125—127]: Вырина губит не «существенная напасть», а моральные представления, воплощенные в четырех немецких картинках о блудном сыне. «Станционного зрителя сгубила ходячая мораль; сама призрак, ничто, она совершенно реально высасывает кровь из людей; ее тирания — вот мысль, выраженная Пушкиным в „Станционном зрителе“».

Толкование Гершензона вызвало резкую критику со стороны представителей социологического направления. В своих абсолютно надуманных рассуждениях, Наум Берковский [1960, 81—89] вполне серьезно объявляет Дуню провозвестницей «России народной», «для которой Россия сословий <...> станет не больше, чем предысторией», и упрекает Гершензона в том, что он приукрашивает старую, сословную, казенную Россию, создавая впечатление, то та была «страной благополучия». Уже А. З. Лежнев [1937, 218] утверждал, вопреки Гершензону, что опасения Вырина — это не химера, ибо они соответствуют горькой реальности, основанной на жизненном опыте, а не на морально-дидактических картинках.

Попытку примирить обе точки зрения предпринимает Александр Слонимский [1959, 507]; он подчеркивает совершенно незаметное слияние «социальных» и «индивидуально-психологических» мотивировок: «Каждый персонаж действует так, как ему положено действовать сообразно его личным свойствам и социальной принадлежности». Вырин имел, продолжает Слонимский, не показывая, правда, как осуществляется здесь слияние мотивиро-

вок, «все основания считать Дуню погибшею. Между его миром <...> и миром Минского целая пропасть, и ему даже в голову не приходит, что можно перешагнуть через эту пропасть».

Конечно, 14 класс в табели о рангах не позволяет станционному смотрителю войти в мир Минского, куда вошла Дуня, но действительно ли трагедия отца обусловлена социально? Мог ли бы и захотел ли бы Вырин при других социальных обстоятельствах разделить счастье молодых? Роль дедушки, вырезающего дудочки и раздающего орешки, которую одинокий смотритель играет перед деревенскими ребятишками, кричащими ему, идущему из кабака: «Дедушка, дедушка!» [106], эту роль он никогда бы не смог играть в глазах детей соблазителя Дуни. Трагизм заключается, скорее, в индивидуальной сфере, в непримиримом конфликте между жизненными интересами кокетливой деревенской красотки, умеющей ловко обращаться с господами из высшего общества и стремящейся в большой свет, законы которого она усвоила, и добропорядочного отца, не представляющего для своей дочери другой жизни, кроме как на почтовой станции: «Уж я ли не любил моею Дуню, я ль не лелеял моего дитяти; уж ей ли не было житье?» [100]. Это отмечает также Василий Гиппиус [1937, 20—21], когда говорит о «не только неразрешенной, но и не разрешимой» «коллизии» между счастьем Дуни с Минским и несчастьем Вырина. Однако, когда вслед за тем он указывает на то, что ни Минскому, ни Дуне даже не приходит в голову мысль о том, что условия жизни отца могли бы перемениться так же, как переменились условия жизни дочери, — а это может означать только, что они могли его взять с собой в Петербург как свидетеля своего счастья, — Гиппиус снова выдвигает на первый план социальную мотивировку, ибо «жестокость <Минского и Дуни> объяснена условиями социальной действительности».

Любое сведение действительно неизбежного конфликта между жизненными интересами Дуни и Вырина к социальным детерминантам не учитывает ироническую игру Пушкина с обычными для сентиментализма, хотя и очень поверхностными, социальными мотивировками и его вкус к деструкции условных схем.

Насколько мне известно, один только Ян ван дер Энг [1968а, 33] рассматривает возможность совершенно иной мотивировки: воспринимая текст на фоне сентименталистской повести и сравнивая его с комической балладой И. И. Дмитриева «Карикатура», он констатирует, что в поведении Вырина проявляется порой совершенно иное отношение к дочери, чем то, какого можно ожидать от заботливого отца: «Его отношение — отношение старого отца, который действует как влюбленный в собственную дочь и как соперник ее возлюбленного». Заверению Минского, что он любит Дуню и никогда ее не оставит, отец противопоставляет убеждение в ожидающем Дуню

несчастье: «Это убеждение, сделавшееся условным мотивом в литературе его времени, служит для него прикрытием, чтобы подавить и скрыть более глубокую печаль».

Ван дер Энг лишь намечает такое толкование, не подтверждая его анализом текста. Но если мы просмотрим парадигму претекстов до конца и реализуем оба других приема, то обнаружатся смысловые потенциалы, которые не только покажут нам Самсона Вырина в качестве оставленного супруга и побежденного соперника, но позволят увидеть как в образе страдающего отца, так и в противоположных ему образах счастливых любовников неожиданные прозаические грани.

Предварительным ответом на вопрос о том, почему спился и умер Самсон Вырин, может служить следующая гипотеза. Причина горя, от которого пьет и умирает Самсон Вырин, — это не несчастье, угрожающее любимой дочери, а ее счастье, свидетелем которого он становится и в продолжительности которого он убежден. Его трагедия коренится не в социальном угнетении, а в его слепоте, в «ослеплении».

## 2. Его высокоблагородие волк, заблудшая овечка и слепой смотритель — сюжетные формулы и эквивалентности

Переход к несчастью начинается в рассказанной Самсоном Выриным истории с того момента, когда Минский, исцелившись от притворной болезни, снова отправляется в путь и предлагает Дуне, которая собирается в церковь на службу, «доставить ее до церкви» [102]. Вырин уговаривает стоящую в недоумении Дуню: «Чего же ты боишься? — сказал ей отец, — ведь его высокоблагородие не волк и тебя не съест: прокатись-ка до церкви» [102]. Сам того не зная, отец подталкивает этими словами Дуню, на этот раз вопреки своему обычному поведению до странности нерешительную, к поступку, который Минский, вероятно, с нею обсуждал. Метафорическое речевое клише выступает как сюжетная формула, заключающая в себя *in nuce* всю историю. Помимо локального, вложенного в него Выриным смысла, оно обнаруживает свою собственную динамику и подтверждает свою правильность на уровне сверхрегионального значения. Не ведая, что творит, отец верно предсказывает ход событий. Минский, действительно, не волк, он не съест Дуню, а сделает ее богатой и счастливой и, возможно, поведет ее, как на это намекает фигуральный дополнительный смысл отцовских слов, — «в церковь», к венчанию перед алтарем.

После исчезновения Дуни отец осознает свою ошибку: «Бедный смотритель не понимал, каким образом мог он сам позволить своей Дуне ехать с

гусаром, как нашло на него ослепление» [102]. В форме несобственно-прямой речи рождается из интерференции текста нарратора («бедный смотритель») и текста персонажа («ослепление») каламбурный оксюморон «слепой смотритель», смысл которого недоступен Вырину и не входил в намерение нарратора.<sup>2</sup> Эта семантическая фигура представляет собой дальнейшую сюжетную формулу. Развернутая в повествовании, она указывает на общий смысл действий Вырина в целой истории. Слово «ослепление» принимает при этом различные значения. Но оно во всех случаях связано с «видением». Все действия, в которых обнаруживается слепота и ослепление Вырина, являются объектом его восприятия.

Прежде всего, «ослепление» обозначает «видеть, не умея понять». Прменяя это слово, Вырин лишь сожалеет о том необдуманном разрешении ехать с Минским, которое он дал Дуне. Его слепота в отношении притворства соблазнителя, которое легко было разоблачить, как об этом свидетельствуют слова самого героя, осознается им лишь позднее: заболев сам, он перебирает в памяти все обстоятельства бегства Дуни и «догадывается» [102], что болезнь Минского была «притворной». Правда, врач «догадывался» о хитрости молодого человека уже тогда — он признается в этом у постели больного Вырина. Но Вырин подозревает, что врач-немец хочет только похвалиться своей «дальновидностью».

Читателю ясно, что ослепление Вырина выходит за рамки отдельного эпизода. Разве не проявил он слепоту и в тот момент, когда не заметил завывающих отношений между неожиданно заболевшим гусаром и заботливо ухаживающей за ним Дуней? Разве не толкал он свою дочь прямо в объятия соблазнителя с самого начала? В повествовании не случайно подчеркнуто: «Смотритель уступил ему свою кровать»<sup>3</sup> [101]. О том, что Пушкин

2 Об этом скрытом каламбуре, как и о широкой сети мотивов зоркости и слепоты в «Станционном смотрителе», а также в «Метели» и «Капитанской дочке» см.: [Турбин 1978, 65—66, 75—76]. Часто встречающийся у Пушкина мотив слепоты Турбин рассматривает как отклик на широко популярную в обществе того времени и занявшую определенное место в журналах тему утраты частей тела, особенно лица, о чем свидетельствует и восходящая к Стерну «носологическая» литература 20–30-х гг. (ср.: [Виноградов 1921, 5—44]). У Пушкина Турбин отмечает стремление к «построению сюжетов с явственно просматривающейся в них метаморфизацией расторжения, рассечения тела». Так, «Евгений Онегин» строится на тривиальном, восходящем к массовой культуре образе разорванного сердца: «И сердце рвется пополам» [58—59].

3 Читатель с тонким слухом услышит в упоминанье Вырина о том, что, когда подъехала тройка Минского, «дочь его за перегородкой шила себе платье» [100], — в рукописном варианте *a* вместо этого стояло: «дочь его читала» [647] — символическое предупреждение автора: Дуня бессознательно готовится к своему новому положению. Символические предметы *кровать* и *новое платье* выступают впоследствии в тесной нарративной связи:

намеренно вложил в этот фразеологизм фигуральный скрытый смысл, свидетельствует неприметное исправление: к слову «кровать», стоящему в рукописи [648], он добавляет в окончательной редакции еще местоимение «свою кровать».

Смотритель станции и смотритель своей дочери, разве не был он слеп по отношению к реальным истинным интересам бойкой девушки? Рассказ о постигшем его горе покинутый отец начинает с восхваления дочери: «Ах, Дуня, Дуня! Что за девка-то была!» [100]. Всякий проезжий не мог на нее нарадоваться. Барыни дарили ей платья и серьги. Господа охотно задерживались на станции, как будто бы, чтобы отобедать, а на самом деле, «чтоб на нее подолее поглядеть». Как бы не был проезжий разъярен, в присутствии Дуни он утихал и пускался в милостивый разговор с ее отцом. (Так же и Минский, узнав, что лошадей нет, «возвысил было голос и нагайку» [101] — эту зевгму Пушкин специально разрабатывает в окончательной редакции<sup>4</sup>, — пока появление Дуни, привыкшей к таким сценам, не возымело своего обычного действия.) Курьеры и фельдъегеря, т. е. особенно спешащая категория проезжих, заговаривались с нею по получасу. Одновременно отец хвалит и хозяйственные добродетели Дуни: «Ею дом держался: что прибрать, что приготовить, за всем успевала. А я-то, старый дурак, не нагляжусь, бывало, не нарадуюсь» [100]. Не заключалось ли в этом удовольствии от «смотрения», которое отец разделяет с проезжими господами, — обращает на себя внимание вербальная эквивалентность «поглядеть» и «наглядеться» — слишком много от удовольствия мужчины и слишком мало от заботливости отца, и не было ли это удовольствие куплено ценой слепоты того, кто был призван к должности смотрителя?

В качестве эквивалента отцовскому восхвалению похищенной дочери выступает описание Дуни от лица рассказчика. Проезжего удивляет красота четырнадцатилетней девушки. «С видом довольного самолюбия» [98] Вырин подтверждает, что это его дочь, и, не замечая буквального побочного смысла своих слов, сравнивает «разумную» и «проворную» девушку со своей умершей женой: «вся в покойницу мать».

Варианты этого места расставляют акценты несколько иначе. В одной из версий<sup>5</sup> Вырин не без двусмысленности называет свою дочь «вострая» и «догадливая» и в качестве доказательства ссылается с наивной гордостью на интерес, проявляемый к ней фельдъегерями и курьерами. В другом вариан-

---

заботливая Дуня садится «со своим шитьем у его кровати» [101], т. е. у кровати притворившегося больным Минского.

4 В рукописи читаем: «возвысил голос и поднял было нагайку» [647].

5 С. 643, подписано сбоку к строке 37—39, вариант а.

те<sup>6</sup> уже дано отжествление с матерью, но общим признаком выступает не хозяйственность, а красота: «Какая ж она (у тебя) красавица?!» — «Да-с, отвечал он, улыбаясь: вся в покойницу мать».

Виноградов [1973, 43] в своем разборе вариантов отмечает, что реплики о красоте были сняты Пушкиным, в частности, потому, что рассказчик уже не молод. Это замечание нуждается в двух уточнениях. То, что рассказчик проявляет интерес к Дуне и как мужчина, выясняется в ходе развития истории очень скоро. А слова Вырина о красоте дочери не исключены из текста вообще, а перенесены, как и упоминание фельдъегерей и курьеров, в текст позднейших отцовских похвал в адрес похищенной дочери. Но качества, указывающие на сообразительность Дуни («вострая», «догадливая»), заменены в окончательной редакции недвусмысленно добропорядочными «разумностью» и «проворностью».

Рассказчик, столь же зрячий, как и Дуня, сразу понимает, что четырнадцатилетняя девушка — не просто послушный ребенок: «Маленькая кокетка со второго взгляда заметила впечатление, произведенное ею на меня; она потупила большие голубые глаза» [99]. (Показательно, какую значительную роль играет в повести о слепом смотрителе разговор глазами.) Беседуя с рассказчиком, Дуня отвечает «безо всякой робости, как девушка, видевшая свет».

Рассказчик долго не может расстаться с отцом и дочерью, а, уезжая, когда Дуня провожает его до телеги, выпрашивает у нее поцелуй, оставивший в нем необыкновенно долгое и приятное воспоминание. Именно изображение рассказчика впервые активизирует в начатой социально-филантропическим тоном повести эротические мотивы.<sup>7</sup> Однако роман, которого мог бы ожидать читатель, не получает развития. Рассказчик лишь выполняет функцию проезжего, который раскрывает не «рассмотренную» «смотрителем» сторону характера его дочери и, кроме того, подготавливает в качестве предшественника Минского, с которым его образ находится в эквивалентном отношении, будущие ухаживания гусара.

В окончательной редакции мы видим такую логику тем: отец говорит об *отсутствующей* дочери, перебирая различные тематические регистры. Он хвалит ее привлекательность и ловкость, корит себя за то, что радовался,

6 С. 643, к строке 37—39, вариант в.

7 В рукописной версии эти мотивы развернуты значительно шире. Вместо трезвого «Дуня согласилась» [99] в варианте а находим: «Дуня протянула мне свежие, розовые губки...» [644]. Первоначально за воспоминанием о поцелуе следовал абзац, в котором рассказчик рассуждал о различных видах любви и воспевал как самый приятный из них «дорожную любовь». Начинался этот абзац описанием живого впечатления от поцелуя Дуни: «И теперь при мысли о нем, кажется, вижу ее томные глаза, ее вдруг исчезнувшую улыбку, кажется, чувствую теплоту ее дыхания и свежее напечатление губок» [644].



глядя на нее и не помня о своем долге. Характер *присутствующей* на сцене дочери оба мужчины воспринимают односторонне. Рассказчика поражает красота Дуни, одновременно он отмечает ее кокетство и пользуется ее открытостью. Отец, кажется, принимает во внимание только ее домашние добродетели. Какую роль Вырин отводит девушке, видно в эпизоде ее первого появления. Отец вызывает ее на сцену, чтобы дать ей хозяйственное поручение: «Эй, Дуня! <...> поставь самовар, да сходи за сливками» [98].<sup>8</sup>

Ни кокетства Дуни, ни подлинных мотивов проезжающих мужчин, внимание которых льстит его самолюбию, Вырин как будто бы не замечает. Тем самым мотив ослепления, введенный в игру самим же героем, получает регрессивно новый сверхрегиональный смысл. Здесь речь идет уже о другой, более существенной слепоте, чем та, которая проявилась в необдуманном разрешении. Задолго до появления Минского Вырин ведет себя как слепец, но его слепота глубже, чем только неспособность к пониманию. Двойная и тройная польза, которую он извлекает из «разумности» красивой дочки, заставляют его на многое закрывать глаза. Дуня заменяет ему домохозяйку, отвлекает внимание рассерженных проезжих и служит ему объектом приятного любования. Именно оттого, что ему на нее «не наглядеться», «смотритель» не выполняет своей миссии за ней «смотреть», держать ее под «присмотром». Возникает вопрос, хочет ли вообще он как вторичный нарратор, восхваляющий прелестное дитя, а себя самого обзывающий «дураком», отдавать себе отчет в том, в какой степени он превратил дочь в объект наслаждения мужчины, своего собственного и проезжих господ.

Похищение не может, как представляется, мотивировать трагедию, ибо, согласно истории, двойная слепота отца вовсе не повергает Дуню в несчастье. Покинутый дочерью, Вырин впадает, однако, в еще более фатальное ослепление, убивающее его самого. Новый поворот в нарративном развертывании оксюморона обозначается словами: «Авось, — думал смотритель, — приведу я домой заблудшую овечку мою» [102—103].

Предложение отмечено в нескольких отношениях. Оно содержит одно из немногочисленных эксплицитных изображений мысли и, единственное, представляет ее в форме прямой речи. В рассказе станционного смотрителя, выдержанном в модусе несобственно-прямого повествования, это предложение занимает к тому же маркированное место благодаря своему центральному положению. Оно указывает на мотив отца, отправляющегося в Петербург, и мотивирует тем самым перемещение действия с почтовой станции в город. В

---

8 Формальность этого приказа подчеркнута его формальной отточенностью: уже и без того выразительный звуковой повтор («поставь самовар да сходи за сливками») дополняется еще и ритмизацией.

структуре истории с ним связан момент ретардации: «авось» Вырину удастся привести дочь домой.

Вместе с тем, Вырин как будто намеренно не желает понимать сообщение кучера о том, что Дуня, хотя и плакала всю дорогу, но ехала, похоже, «по своей охоте» [102].<sup>9</sup> Если бы отец обратил на это внимание, он не надеялся бы так крепко на «авось», с которого начинается его внутренняя речь и которое особенно подчеркнуто синтаксическим отделением, а также звуковым повтором (*авось — овечку*). При всей своей склонности описывать действительность с помощью народных изречений и речевых клише Вырин в этом случае не вспоминает о многочисленных поговорках, предупреждающих об опасности полагаться на «авось», таких, например, как: «От авось добра не жди», «Авось до добра не доведет» [Даль 1880/82, слово «авось»]<sup>10</sup>, «Авосью не верь» [Павловский 1900/02]<sup>11</sup>, «Авось плут, обманет» [Даль 1880/82].

Слова о «заблудшей овечке» отсылают к новозаветным представлениям, которые постоянно присутствуют в истории в связи с четырьмя иллюстрациями «Притчи о блудном сыне» (Лука 15). Слова Вырина намекают одновременно и на «Притчу о заблудшей овце» из той же 15 гл. евангелия от Луки. Кроме того, они вызывают в памяти 12 ст. 18 гл. евангелия от Матфея, где говорится о «заблудившейся овце», и «Притчу о добром пастыре» в евангелие от Иоанна, упоминающую в 12 ст. 10 гл. о волке и овечьем стаде (ср.: [Шоу 1977, 10—11]). Называя дочь «заблудшей овечкой», Вырин сравнивает тем самым ее соблазнителя с библейским волком. Так он отменяет свою прежнюю поговорку, уверявшую, что его высокоблагородие не волк. Переход с языка паремических микротекстов на язык библейских претекстов связан с заменой первоначальной формулы «Минский не волк» формулой «Минский — волк». Это выдает «слепоту» героя в смысле «видит, но не хочет понимать».

Между тем, ссылка Вырина на евангелие от Иоанна имплицитно содержит еще одно отождествление: отец, который спешит в город на поиски своей заблудшей овечки, сравнивает самого себя с добрым пастырем, охраняющим своих овец от волка (Иоанн 10, 12). Это, однако, свидетельствует о самой глубокой слепоте. И дело не только в необоснованности отцовских претензий, в том, что смотритель, который «не может наглядеться», не был до сих пор на высоте своего отцовского долга. Эквивалентности, которые в ходе дальнейшего развития сюжета будут подвергнуты весьма забавной фаль-

9 В рукописной версии с менее выраженным намеком: «по своей воле» [651].

10 Даль дает также вариант: «Авось да живет, не к добру доведет». Жуков (сост.) [1966] отмечает: «Авось да как-нибудь до добра не доведут».

11 Даль дает версии: «Авосью вовсе не верь» и «Авосью верь не вовсе».

сификации, выражают ослепление заносчивого человека, ибо добрый пастырь выступает в паремии<sup>12</sup> Иоанна как аллегория Иисуса Спасителя.

Библейские реминисценции, присутствующие в сознании Вырина, когда он приходит в Петербург, обостряют черты соперничества в образах двух мужчин. В связи с этим показательно, что первоначальный план повести [661] предусматривал наряду с вдовствующим отцом еще и влюбленного в дочь писаря. Отец остается дома, а писарь отправляется в Петербург за его дочерью и «видит ее на гуляньи». По возвращении домой он находит отца мертвым и вскоре умирает тоже. Позднее Пушкин, прибегнув к гениальной экономии средств сюжетосложения, объединил влюбленного мужчину и безутешного отца в одной-единственной фигуре Самсона Вырина, а от образа писаря отказался совсем.<sup>13</sup>

Функциональная эквивалентность протагонистов обозначена уже внутри-текстовыми соответствиями. Развитие истории вызывает впечатление, что Вырин имитирует три центральных действия своего соперника:

- (1) Минский приходит к станционному зрителю.
- (2) Встретив Дуню, он притворяется больным, ложится в постель, которую уступает ему хозяин, и делает вид, что пользуется услугами вызванного к нему немецкого лекаря.
- (3) Минский увозит Дуню в Петербург.

Именно эти действия воспроизводят с зеркальной точностью — при перестановке частей — реакции Вырина:

- (1) «Старик не снес своего несчастья; он тут же слег в ту самую постель, где накануне лежал молодой обманщик» [102]. Когда он догадывается, что болезнь Минского была притворством, его охватывает

---

12 Понятие, означающее в греческом «пословица», «аллегория», «притча», здесь обозначает последнее. См.: Иоанн 10, 6.

13 Не представляется возможным доказать, действительно ли повесть Пушкина восходит к устному рассказу Дельвига о любовном треугольнике, участниками которого были молодой офицер, его молодая жена и один молодой человек (см.: [Берковский 1960]). Возможный контакт между двумя столь несходными сюжетами можно было бы видеть — отвлекаясь от отнюдь не редкого соперничества пожилого и молодого мужчины — в приеме передачи действия через мгновенные впечатления рассказчика, который все снова и снова прогуливается перед домом, где происходят события, и заглядывает в окна, а также в пугающе быстром старении брошенного мужчины. При второй встрече с Самсоном Выриным рассказчик замечает: «Как он постарел!» [100]. (Рассказ Дельвига передан Вяземским [1878/86, VIII, 443—446]. Никак нельзя согласиться с Берковским [1960, 83], полагающим, будто бы Пушкин переосмыслил рассказ Дельвига, превратив конфликт, обусловленный природой, в конфликт социальный.

сильный жар. «Тот же лекарь, который приезжал к гусару, лечил и его».

- (2) После выздоровления Вырин отправляется в Петербург к Минскому, «вслед за похитителем» [651], как сказано в одном из рукописных вариантов.<sup>14</sup>
- (3) Как добрый пастырь, он хочет «привести домой» свою «заблудшую овечку», похищенную волком Минским (эквивалентом является здесь лишь намерение совершить действие — закончившееся неудачей).

Соотнесенность шести эпизодов действия иллюстрирует следующая схема:

- |                              |                                      |
|------------------------------|--------------------------------------|
| (1) М → В                    | (2) В → М                            |
| (2) М = болен                | (1) В = болен                        |
| (3) М = волк --- Д ---> СПб. | (3) В = добрый пастырь --- Д → домой |

Условные обозначения: М = Минский, В = Вырин, Д = Дуня, → = едет...,  
 ---> = берет... с собой, = = представляется кем-то.

Трехкратная эквивалентность, не осознанная героем и скрытая от рассказчика, может рассматриваться как знак автора. Вырин, почти повторяющий действия своего соперника, предстает как ревнивец, втайне замороженный образцом, вызывающим его восхищение. Что дает право говорить о том, что Вырин восхищен соблазнителем? Следует напомнить, что гусар «так полюбился доброму смотрителю» [101], что на третий день Вырину было жаль расставаться с «любезным своим постояльцем».<sup>15</sup> Но что же так привлекло отца в гусаре?

Во-первых, надо помнить, что описание приятной внешности гусара дает не объективный нарратор несобственно-прямого повествования, а сам Вырин. Это у него на глазах высокомерно требующий лошадей «проезжий в черкесской шапке, в военной шинели, окутанный шалью» [100—101], превращается, словно бы сбрасывая свое звериное обличие, в любезного гостя: «Сняв мокрую косматую <!> шапку, отпугав шаль и сдернув шинель, проезжий явился молодым, стройным гусаром с черными усиками» [101].<sup>16</sup> С другой

14 В окончательной редакции: «за своей дочерью» (102).

15 Контрастирует со словами рассказчика о «раздраженном постояльце» [97] в прологе.

16 Атрибуты устрашающего проезжего дважды обозначаются в тексте словами, связанными явственным звуковым повтором: *шапка, шинель, шаль*. Эту эквивалентность подчеркивают дальнейшие параллелизмы в обоих предложениях, грамматические, синтаксические, и, не в последнюю очередь, ритмические. Формальное сходство обозначающих подчеркивает здесь тематическую связь обозначаемых, а именно как смежность названных предметов и их связанность друг с другом, так и семантическую эквивалентность, опирающуюся на общую символику атрибутов. Такая формальная эквивалентность, воз-

стороны, необходимо помнить, что после своего «выздоровления» молодой человек был чрезвычайно весел, без умолку шутил то с Дуней, то со зрителем, насвистывал песни, разговаривал с проезжими и вписывал их подорожные в почтовую книгу. Смотритель видел лишь то, что работа его стала легче. Обратная сторона поведения Минского от него ускользает: дерзкий гусар неприметно занимает его место зрителя и не только зрителя станции.

На эквивалентность мужчин-соперников указывает также обмен репликами во время их первой встречи в Петербурге. Вырин констатирует: «Что с возу упало, то пропало» [103]. Минский подтверждает смысл этой поговорки эквивалентной паремией, выражающей, однако, иной взгляд на вещи: «Что сделано, того не воротишь».

Вырин облекает отношения Минского с Дуней в формулу: *наслаждение губительно*: «...вы натешились ею; не погубите ж ее по напрасну» [103]. Минский отвечает, заменяя понятия — *любовь дает счастье*: «...не думай, чтоб я Дуню мог покинуть: она будет счастлива, даю тебе честное слово. Зачем тебе ее? Она меня любит» [103].

Цитированные выше слова Вырина, обращенные к Минскому, имеют свои эквиваленты во вводной части рассказа зрителя. Во время второй встречи с рассказчиком он, уже три года прожив в одиночестве, вплетает в свою речь две поговорки, в которых мысль о непоправимости случившегося, звучавшая уже в разговоре с Минским, доведена до фаталистического убеждения в неизбежности того, что предначертано судьбой: «...от беды не отбожишься; что суждено, тому не миновать» [100].

В качестве рассказчика, отделенного от событий некоторой временной дистанцией, Вырин, следовательно, не может или не хочет ни принять мысль о возможности счастья для Дуни, ни признать долю своей ответственности за якобы постигшее ее несчастье.

---

никающая в отдельных местах и объединяющая тематически близкие мотивы, вообще характерна для текста повести. Она представляется мне более явственной, чем отмеченная С. Давыдовым [1983, 426] сквозная аллитерация на «с», «лейтмотив, который сопровождает станционного зрителя на каждом шагу». Конечно, повторы «с» играют немалую роль в звуковой аранжировке дискурса, но, во-первых, не только в виде аллитераций и, во-вторых, только в сочетании с другими повторами. Ср. в связи с этим: *Старик не снес своего несчастья; он тут же слег в ту же самую постель*. Ритмические и фонетические повторы подчеркивают тематические отношения между (*не*) *снес* и *слег* и между *старик*, *несчастье* и *постель*. Другой пример характерной выразительности формальных эквивалентностей: *ротмистр Минский ехал из Смоленска*. Следует обратить внимание и на такую фонетически-этимологическую фигуру: *едва оправаясь от болезни <...> пешком отправился*.

Эквивалент второй реплики с ее формулой губительного наслаждения дан в предложении, предшествующем фаталистическим высказываниям: «А я-то, старый дурак, не нагляжусь, бывало, не нарадуюсь» [100].

Глаголы «не нагледеться» и «не нарадоваться» приоткрывают тайные мысли Вырина благодаря очевидной связи, формальной и тематической, с тем глаголом, который Вырин выбирает для характеристики губительного наслаждения гусара — «не натешиться». (Зарождающееся у Вырина сознание своей вины тотчас же вытесняется самооправданием: Разве не любил он своей Дуни? Не баловал свое дитя? Разве плохо ей с ним жилось?) К ряду глаголов приятного созерцания относится и глагол «любоваться». В конце центральной части истории, в петербургской сцене, демонстрирующей гармоническое счастье Дуни с Минским, отец вновь, в последний раз, выступает в роли наслаждающегося созерцателя: «Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался» [104].

История возвышения Дуни предстает перед нами в двух сценах, наблюдаемых вторичными нарраторами. В Петербурге мы видим Дуню и Минского глазами наслаждающегося и страдающего отца. Развязка всей истории дана через восприятие и воспоминание гротескно-прозаического персонажа. Ванька, оборванный, рыжий и кривой мальчишка толстой жены пивовара, сообщает рассказчику, как летом приезжала в село красивая барыня и навещала могилу смотрителя: «Ехала она в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською» [106]. Картина, нарисованная ребенком, «блестящий набор игрушек», как критически подмечает Берковский [1960, 93], заключает в себе вместе с тем подлинную развязку сюжета. То обстоятельство, что Ванька «кривой», одноглазый, отнюдь не указывает ни на односторонность его восприятия, ни даже на его близорукость, так как он «смотрел на нее <красивую барыню на могиле> издали» [106]. Достоверность рассказа кривого подтверждает и народная мудрость, которая вспоминается по ассоциации: «Кривое око видит далёко» [Даль 1880/82, слово «око»].<sup>17</sup>

Сын пивовара включен в целый комплекс эквивалентностей. Вместе с другими деревенскими детьми он выступает для одинокого станционного смотрителя в роли его собственного внука. Вырин учит его вырезать дудочки, а когда смотритель возвращается из кабака, дети бегут за ним с криками: «Дедушка, дедушка». Он раздает им орехи и, по словам Ваньки, «все, бывало, с нами возится» [106] — слова, звучащие как комическое эхо идущего несколькими строками выше окрика матери: «Эй, Ванька! Полно тебе с кош-

17 О паремии и мотиве «кривой, одноглазый» в «Станционном смотрителе» и в «Капитанской дочке», где Пугачев выступает по отношению к Гриневу в прямом и переносном смысле как «кривой», см.: [Турбин 1978, 66, 76].

кою возиться» [105]. Прозаический Ванька контрастирует, правда, с настоящими внуками Вырина, «маленькими барчатами», так же, как и его толстая мать — с «прекрасной барыней». Образы обеих столь непохожих женщин связывает, впрочем, и некоторая едва намеченная аналогия. «Толстая баба», с которой рассказчик знакомится в свой третий приезд на станцию, встречает его в доме смотрителя в тех же самых «сенях», где, как он вспоминает, «некогда поцеловала меня бедная Дуня», и на одно мгновение рассказчик мог бы, подумав о картинках, изображающих возвращение блудного сына, принять новую хозяйку за вернувшуюся Дуню. Вместе с ним и читатель может предположить, хотя бы на секунду, что толстая жена пивовара — это и есть снова поселившаяся в отчем доме, вышедшая замуж за человека своего круга и по-матерински располневшая дочка станционного смотрителя. Во всяком случае, эта сразу же опровергнутая историей возможность идентификации явственно намечает те жизненные обстоятельства, которые ожидали бы Дуню, останься она в доме отца.

В ходе развития истории меняются не только свидетели событий, но и времена года; различные стадии сюжета связаны с различными фазами временного цикла. Счастливая жизнь Вырина засвидетельствована рассказчиком, посетившим почтовую станцию теплым майским днем. «Несчастье», о котором рассказывает смотритель, начинается с появлением Минского «в зимний вечер» [100].<sup>18</sup> Дуня приезжает на могилу отца «летом» [106]. А когда рассказчик посещает село Н.<sup>19</sup> в третий раз, упоминается четвертое время года: «Это случилось осенью» [105]. Однако не картина меланхолической осени, описание которой отличается наибольшей конкретностью, завершает повесть; это не «драматическая история постепенного угасания разрушенной жизни» [Благой 1955, 211]. Заключительный аккорд проникнут настроением лета. Лето и осень переставлены в повести местами, нарушают хронологию истории. Рассказ Ваньки о том, что было летом, вызывает в душе опечаленного рассказчика перемену настроения. Узнав от жены пивовара о смерти старого смотрителя, он говорит о себе: «Мне стало жаль моей напрасной поездки и семи рублей, издержанных даром» [105] — таково настроение осени. Но сообщение о летнем приезде Дуни на могилу отца все меняет: «И я дал мальчишке пятак, и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных» [106]. Улетучившаяся печаль, даже тихая радость, занявшая место сожалений, аннулирование значения таких слов, как «напрасно», «даром» — вот настроение, определяющее финал повести.

18 В рукописи: «в ненастный осенний вечер» [647].

19 Ненарадovo? В пользу такого прочтения говорит, с одной стороны, выринское *не нарадоваться*, с другой, сообщение владельца Ненарадова, что Белкин взял все названия «из нашего околodka». События «Метели» также разворачиваются частично в Ненарадове.

### 3. Интертекстуальные аллюзии

#### а. Бедный смотритель и «Бедная Лиза»

Сочувственное восклицание «Бедный смотритель!», допуская которое, рассказчик нарушает границы несобственно-прямого повествования, со всей, даже для современного читателя, несомненной очевидностью сигнализирует аллюзию на претекст, с которым повесть Пушкина связана наиболее развернутыми эквивалентностями, — на повесть Карамзина «Бедная Лиза». Эпитет, восходящий к Карамзину, дважды встречается в пушкинском тексте уже до этого восклицания. Не подозревая о литературном прошлом употребляемого им слова, Самсон Вырин в первой сцене петербургской встречи умоляет похитителя: «Отдайте мне, по крайней мере, бедную мою Дуню» [103]. Это же определение повторяется затем в форме косвенной речи: не найдя денег, которые сунул ему Минский, смотритель, прежде чем вернуться домой на свою почтовую станцию, решает «хоть раз еще увидеть бедную свою Дуню». Затем формулой завладевает рассказчик. Простившись со смотрителем, он еще долго думает о «бедной Дуне», и, когда в свой третий приезд в Н. встречается жену пивовара, он снова вспоминает «бедную Дуню» и ее поцелуй.

Хотя знание претекста рассказчиком ни разу не отмечено, проезжий иногда вводит в свою историю выражения карамзинистского толка<sup>20</sup> — «любезные читатели» [98], «любезный постоялец» [101], «печальное предчувствие» [99], «печальное кладбище» [106], прекрасная барыня», причем последнее весьма неожиданно звучит из уст оборванного, кривого Ваньки!

Центральная часть истории — рассказ Вырина — обрамлена двумя тематическими эквивалентными комментариями рассказчика, содержащими карамзинистское слово *тронуть* (в своем психологическом значении оно выступало в то время как неологизм, воспроизводивший французское *toucher*): «я узнал от него повесть, которая в то время меня заняла и тронула» [100] — «Слезы сии <...> сильно тронули мое сердце» [105].

Но не только язык проезжего и его оценка событий указывают на влияние сентиментальной литературы. Порой о нем свидетельствует и сам отбор элементов истории. Склонный к непосредственной интроспекции, рассказчик часто пользуется формой несобственно-прямого повествования, чтобы живописать мучительные сердечные страдания своего героя, не раскрывая, однако, мыслей и мотивов «бедного смотрителя».<sup>21</sup>

20 О влиянии прозы Карамзина на «Повести Белкина» см.: [Абакумов, 66—89].

21 Здесь лишь немногочисленные примеры: «сердце его начало нить, нить» [102]; «Сердце старика закипело, слезы навернулись на глазах» [103]; «Слезы опять навернулись на гла-



Рассмотрим теперь интертекстуальные соответствия, связывающие про-тагонистов. Чувствительный повествователь «Бедной Лизы» рассказывает, все снова и снова прерывая себя эмоциональными восклицаниями, слезоточивыми ламентациями и предостерегающими обращениями к героине, историю бедной крестьянской девушки, в которую влюбляется дворянин Эраст. Соблазненная, а затем покинутая своим возлюбленным ради богатой вдовы, она глубоко страдает из-за предательства и бросается в деревенский пруд.

Страх Вырина за свою дочь, которую он дважды называет «бедной», подталкивает к идентификации «бедной Дуни» с «бедной Лизой». Но когда рассказчик восклицает: «Бедный смотритель!», он намечает другой ход развития истории: трагическим героем оказывается не Дуня, а ее отец.<sup>22</sup>

Такая эквивалентность фигур (параллелью к «бедной Лизе» является «бедный смотритель») подчеркивается некоторыми нарративными соответствиями между двумя сюжетами. У Карамзина Лиза случайно видит своего возлюбленного, о котором думает, что он на войне, в Москве, проезжающего мимо в карете. Она идет за ним и попадает в его роскошный дом. Следует краткий диалог. Эраст заявляет, что карточные долги заставили его жениться на богатой вдове и отправляет Лизу домой, сунув ей сто рублей. Подавленная горем девушка бросается в пруд, но перед этим благоразумно отдает деньги матери. У Карамзина эти мотивы следуют непосредственно друг за другом; Пушкин перенес их на своего Самсона Вырина, изменив временную последовательность и разбив на два самостоятельных эпизода. Мотивы повести Карамзина развернуты у Пушкина с тонкой иронией не в сцене встречи возлюбленных, а в двух эпизодах, изображающих столкновение соперников.

Первая сцена изображает приход Вырина к Минскому. Сопоставим эпизоды свиданий. У Карамзина Эраст оказывается перед лицом разыскавшей его возлюбленной: «Он побледнел — потом, не отвечая ни слова на ее восклицания, взял ее за руку, привел в свой кабинет, запер дверь и сказал ей...».<sup>23</sup> Сходным образом реагирует и Минский, когда узнает в стоящем в

---

зах его, слезы негодования!»; «С неизъяснимым движением сердца» [104]; «прошло несколько секунд, в тягостном для него ожидании».

- 22 Уже раньше о герое говорится в форме несобственно-прямого повествования как о «бедном», на с. 102 четырежды, но там слово мотивировано его болезнью. Только в том месте, показывающем необоснованность страхов отца и тем самым его истинное несчастье, слова *бедный смотритель* обусловлены ролью Вырина в действии, так же как возникающие ранее в речи отца слова *бедная Дуня* относятся к судьбе дочери. Употребление слова *бедный* связано, как правило, со звуковым повтором: *бедняк занемог; бедного большого; бедную мою Дуню; бедную свою Дуню* (при этом слово *бедную* выступает как анаграмма имени *Дуню*).
- 23 [Карамзин 1984, I, 518]. Все цитаты из «Бедной Лизы» приводятся по этому изданию.

дверях старике отца Дуни<sup>24</sup>: «Минский взглянул на него быстро, вспыхнул, взял его за руку, повел в кабинет и запер за собой дверь» [103].

После обмена цитированными выше поговорками молодой человек, пребывающий «в крайнем замешательстве» [103] признает свою вину перед отцом и готов просить у него прощения. Но Вырин не должен думать, будто бы он, Минский, когда-нибудь покинет Дуню, она будет счастлива, в этом он дает честное слово. Попросив таким образом прощения и сняв с отца заботы о будущем дочери, Минский переходит в наступление. Зачем нужна Вырину дочь? Она любит его, Минского. Она отвыкла от своей прежней жизни. Ни она, ни Вырин никогда не смогут забыть о том, что случилось.

В конце этой первой сцены Пушкин снова дает намек на Карамзина. Подобно Эрасту, вложившему в карман своей несчастной подруге 100 рублей, Минский засовывает не менее несчастному отцу «что-то [103] за обшлаг рукава. Лизу выводят, прежде чем она «могла опомниться» [518]. Также и станционный смотритель оказывается на улице «сам не помня как [103]. Следует позднее добавленный эпизод с ассигнациями: поддавшись первому порыву, Вырин комкает пяти- и десятирублевые ассигнации, бросает их на землю, топчет и идет дальше. Одумавшись, он — вместо того, чтобы покончить с собой, как героиня Карамзина, — возвращается к тому месту, где бросил деньги, но их уже нет.

Вторая сцена, выступающая как ответная реплика Карамзину<sup>25</sup>: после молитвы в церкви Всех Скорбящих<sup>26</sup> Вырин замечает проезжающего мимо в щегольских дрожках Минского. Он идет вслед за дрожками и попадает в квартиру Дуни, где становится свидетелем счастья своей дочери, делающего его самого таким несчастным.

Если видеть в «бедной Дуне» эквивалент «бедной Лизы», то Вырин будет выступать как эквивалент матери Лизы, умирающей от горя после страшной кончины дочери. Достаточно, однако, по-новому установить эквивалентности, как проекция претекста на текст Пушкина придаст отцовскому горю совершенно неожиданный смысл. Последняя мысль Лизы перед самоубийст-

24 Об этом соответствии см. [Гиппиус 1937, 19].

25 На это указал Благой [1941, 276—277], хотя от его внимания полностью ускользает пушкинская ироническая инверсия расположения фигур. По мнению Благого, эти сами по себе незначительные «совпадения» свидетельствуют о том, что Пушкин помнил о «самом выдающемся и значительном в предшествовавшей и современной ему русской литературе повествовательном произведении на аналогичную тему».

26 Названия церквей также имеют свою функцию в истории, которую они иронически отражают или предвосхищают. Скорбящий смотритель молится в церкви «Всех Скорбящих». В рукописном варианте церковь называлась «Утоление печали» [654], т. е. название предвещало более счастливый исход. На пути к своему «новоселью» и сошествию в царство мертвых гробовщик Адриан Прохоров проходит мимо церкви «Вознесения».

вом выражена словами: «Он, он выгнал меня? Он любит другую? Я погибла!» [518]. Разве не те же самые чувства заставляют Вырина искать убежища в пьянстве? Не является ли его пьянство таким же следствием любовного предательства, как и самоубийство Лизы в пруду? Правда, Минский говорил с ним не особенно любезно, но честное слово офицера, вполне убедительные заверения любящего и любимого мужчины, его абсолютно разумные аргументы — все это должно было бы немного успокоить старика относительно будущего дочери. Между тем обе встречи с Минским производят на него, скорее, противоположное действие. Во всяком случае, громадное горе, подавляющее отца до самой его смерти, выглядит после его поездки в Петербург не вполне обоснованным. Вот почему отнюдь не надуманным кажется предположение, что в отчаяние его повергает не столько ожидание будущего несчастья дочери, сколько заверение Минского в том, что Дуня его любит. Как мы видели в рукописном варианте, Вырин внутренне соглашается с доводами Минского («сознался в душе, что молодой человек прав» [652—653]). А его решение вернуться на почтовую станцию свидетельствует о том, что он понял: доброму пастырю некого больше спасать.

Новая, *вторичная* эквивалентность между Выриным и Лизой, двумя несчастными покинутыми, влечет за собой отмену и других *первичных* (т. е. внушаемых началом истории) соотношенностей между персонажами и их прототипами. Так формируется совершенно новая интертекстуальная конфигурация всех протагонистов. Следует хотя бы наметить правила этой игры в «третьего лишнего», которые, может быть, и не заданы текстом категорически, но, соответствуя, как показывает текст, его структуре, могут рассматриваться как заложенные в авторской интенции.

Если Вырин соответствует не матери Лизы, а ей самой, то чью же функциональную партию играет тогда сама Дуня? Она — эквивалент Эраста. Общее между ними в том, что они меняют партнера: Эраст меняет молодую, но бедную Лизу (которую, как он говорит, он все еще любит) на старую, но богатую вдову; Дуня меняет старого и бедного отца на молодого и богатого гусара. Обнаруживая некоторое сходство с Эрастом, которого предательство делает несчастным, так как он осознает себя убийцей Лизы, Дуня не может отделаться от омрачающих ее счастье мыслей об одиноком отце.

Какая вторичная аналогия остается для Минского? С функциональной точки зрения молодой богатый офицер является эквивалентом старой богатой вдовы. Один и другая выигрывают от обмена, но являются объектами, если не жертвами, материальных расчетов их партнеров.

Тем самым мы получаем следующие эквивалентности (последовательность фигур показывает то или иное место в иерархии):

«Бедная Лиза»	«Станционный смотритель»	
	Первичная эквивалентность	Вторичная эквивалентность
1. Лиза	1. Дуня	1. Вырин
2. Эраст	2. Минский	2. Дуня
3. Мать	3. Вырин	3. —
4. Вдова	4. —	4. Минский

Конечно, первичные эквивалентности вытесняются вторичными не полностью. Они представляют ту версию происходящего, на которой настаивает смотритель, причем даже после того, как его рассказ довел до абсурда первоначальную интертекстуальную конфигурацию. Между симультанно присутствующими первичными и вторичными отношениями возникает напряжение. Оно соответствует все возрастающей отчетливости различий между мотивировками, которые навязывает своим рассказом Вырин, и истинными мотивами, раскрывающимися благодаря поэтической обработке повествования. Читатель, поскольку он вообще обращает внимание на финальную упорядоченность, обречен до последнего момента на колебания между двумя возможностями интертекстуальной идентификации.

В любом случае, однако, даже если он предпочитает держаться первичных эквивалентностей или просто не видит никаких других, произведенное им сравнение первично эквивалентных фигур выявит в их характерах скорее оппозиции, чем аналогии. Дуня, например, не является, подобно Лизе, невинной деревенской красавицей и, следовательно, не вполне может рассматриваться как жертва соблазна и предательства. Она представляется, скорее, кузнецом своего счастья. Эта оппозиция выявляет соответствующую противоположность между Эрастом и Минским. Можно предположить, что Минский, о котором мы узнаем очень немного, — это не легкомысленный аристократ, навлекающий несчастье на простую девушку. Он дает Дуне, как видно из последней сцены, богатство и, в согласии со своим обещанием ее отцу, счастье, пусть даже лишь исполняя волю самой Дуни. Вспомним: Дуня позволяет ему увезти себя «по своей охоте» или — как сказано в рукописи — «по своей воле». Контрасты доминируют также и в эквивалентности между отцом Дуни и матерью Лизы. «Добрый смотритель» с его слепотой как будто бы полностью соответствует «доброй старушке», которая настолько доверяет почтительному Эрасту, что не подозревает «никакого худого намерения» в его предложении навещать время от времени ее дочь, чтобы покупать ее работу. Но слепота Вырина существенно отличается, как явствует из повести, от слепоты доверчивой матери, вовсе не думающей о материальной выгоде от этих посещений. И наконец, у нас есть все основания усомниться в

том, что зритель действительно — как мать Лизы — умирает от горя из-за гибели дочери. Оппозиции, которые обнаруживаются при первичных эквивалентностях (Дуня ~ Лиза > Дуня ≠ Лиза), полностью подтверждают, таким образом, смысловые потенциалы, выявляемые вторичными аналогиями (Вырин ~ Лиза, Дуня ~ Эраст).

Противопоставление обеих историй и логики их развития приводит к следующему выводу: Пушкин не просто противопоставляет сентиментально-трагической модели Карамзина контрафактуру со счастливой развязкой. Проблема человеческого счастья решается у него намного сложнее и с большей психологической глубиной, по сравнению с вначале трагическим, а затем — после раскаяния Эраста — гармоническим ее решением у сентименталиста Карамзина. Дуня оплачивает свое счастье несчастьем отца. Счастье одного с необходимостью исключает счастье другого. И причина этого не столько социальная, обусловленная возникающей между отцом и дочерью социальной дистанцией, сколько экзистенциальная.<sup>27</sup> Неотвратимое несчастье отца будет всю жизнь отравлять счастье дочери. На это указывает и то, что на пути в Петербург она плачет всю дорогу, и ее обморок, когда она видит отца в своей петербургской квартире, и ее слезы при известии о его смерти. Это, однако, не слезы раскаяния — как у Эраста, а слезы скорби перед лицом неизбежного.

Пушкинская контрафактура не ограничивается полемикой с поверхностной социальной мотивировкой и гармоническим разрешением в повести Карамзина.<sup>28</sup> Предъявляя к новому жанру требование «мыслей» и позволяя

---

27 В. М. Маркович [1989, 84] рассматривает неразрешенное, принципиально неразрешимое и все же настойчиво требующее разрешения противоречие между индивидуальными правдами каждого из персонажей (экзистенциальное противоречие, более глубокое, чем социальная пропасть, разделяющая отца и соблазнителя, а также отца и дочь) как интригующую особенность повести.

28 В поисках произведения, которое стояло бы к «Станционному зрителю» ближе, чем «Бедная Лиза», и вообще, способно было доказать так часто выдвигающуюся исследователями условность пушкинского сюжета, Д. М. Шарыпкин [1978, 127—136] натолкнулся на повесть «Лоретта» («Laurette») Жана-Франсуа Мармонтеля (1765) из цикла «Нравоучительных повестей» («Contes Moraux»). С этой повестью, которую Шарыпкин считает «основным литературным источником» Пушкина, «Станционный зритель» действительно связан многочисленными общими мотивами: похищение деревенской девушки молодым, богатым дворянином, который, чтобы добиться своей цели, притворяется больным, совместное бегство в столицу, горе старого вдовствующего отца, который отправляется на поиски беглянки, чтобы вернуть ее домой, и находит ее, живущую в роскоши. В отличие от Самсона Вырина, этому отцу, старому солдату (как и герой Пушкина), удается вернуть беглянку. Но возлюбленный находит ее и предлагает ей вступить с ним в брак. Хотя отец, оскорбленный в чувстве своей сословной чести, не желает примириться с похитителем до конца своих дней, это не омрачает ни гармонического счастья супругов,

себе лишь весьма скучную похвалу по адресу своего знаменитого предшественника<sup>29</sup>, начинающий прозаик иронизирует над сентиментальной картиной мира в целом и доводит до абсурда «без-мысленную» идеализацию сельской жизни. Наличие такой интенции подтверждается двумя намеками. Рассказчик замечает, что слезы, которые не раз прерывали рассказ зрителя и которые старик «живописно отирал своею полою» [105], «отчасти возбуждаемы были пуншем, коего вытянул он пяти стаканов», но «как бы то ни было, они сильно тронули мое сердце». Авторская ирония направлена здесь через голову рассказчика в адрес Карамзина, у которого рассказчик патетически восклицает: «Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!» [507]. Согласно имплицитному суждению Пушкина, сентименталист легко примиряется с любой причиной слез, лишь бы они растрогали его душу.<sup>30</sup>

ни радости, которую приносят ему внуки. Конечно, пушкинский сюжет имеет целью не только «литературное воскрешение», как утверждает Шарыпкин, возражая против тезиса о литературной полемике с романтизмом и сентиментализмом. Пушкинская обработка и не сводится лишь к реалистическому оформлению, на которое делают упор исследователи источников и влияний. Аллюзия, о намеренности которой свидетельствуют сходства в группировке персонажей, развитии действия и во множестве специфических деталей, дает основания для того, чтобы за многочисленными соответствиями уловить принципиальную противоположность развязки. Сентиментально-нравоучительному произведению французского просветителя, озбоченного утверждением конечной гармонии, Пушкин противопоставляет историю экзистенциального конфликта, который не поддается моралистическому разрешению. Открытие Шарыпкина было существенно дополнено и возвращено М. В. Разумовской [1986], которая причисляет к традиции, ведущей к «Станционному смотрителю» еще два произведения: маленькую новеллу аббата Прево «Aventure d'une jeune fille de la campagne» (1739, на русском языке «Приключение одной деревенской девушки», 1798) и роман Оливера Голдсмита «The Vicar of Wakefield» (1766, по-русски: «Векфильдский священник», 1786). Сходство между Прево и Пушкиным Разумовская видит прежде всего в «некоторых композиционных приемах» предисловия, затем, в тенденции обеих новелл «изображать типическое, обычное», взятое «из самой жизни», соответствующими стилевыми средствами и в форме, предполагающей «более тесный, чем это было принято ранее, контакт с читателем». Сходство сюжетов как таковых представляется, правда, самой исследовательнице весьма общим. Оно ограничивается в основном соблазнением и похищением простой, но духовно развитой девушки, дочери и единственного утешения вдовца, хитрым представителем высшего сословия. В романе Голдсмита один из ударов судьбы, выпадающих на долю главного героя, — ожидаемое им бегство дочери, кокетливой красавицы, с молодым аристократом. С посохом и библией в руках отец отправляется на поиски беглянки, чтобы не дать ей погрязнуть в грехе, однако история грешницы заканчивается браком.

29 Фрагмент «О прозе» обрывался словами: «Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе. Ответ — Карамзина. Это еще похвала не большая ...» [XI, 19].

30 Далее мы увидим, что скорбь Вырина ставится под сомнение посредством еще другой аллюзии.

Идиллическому описанию могилы Лизы в повести Карамзина Пушкин противопоставляет предельно прозаическую контрафактуру. Посещая могилу Вырина, рассказчик поступает, на первый взгляд, так же как рассказчик у Карамзина, для которого «вместилище Лизина праха» [512] становится любимым местом размышлений. Но как велико различие не только в чувствах того и другого рассказчика, но и в характеристике самого места погребения: могила Лизы расположена «близ пруда под мрачным дубом» [519]. В противоположность этому, могила Вырина, представляющая собой «груды песку, в которую врыт был черный крест с медным образом», — это «голое место, ничем не огражденное, усеянное дерянными крестами, не осененными ни единым деревцем» [106].<sup>31</sup>

#### б. Пушкин и Карлгоф — два станционных смотрителя и «сердечная склонность»

Об иронической критике сентименталистского упрощения действительности свидетельствует и связь пушкинского произведения с вышедшей в 1826 г. назидательной повестью эпигона сентиментализма Вильгельма Ивановича Карлгофа «Станционный смотритель», на которую указывает уже совпадение названий.<sup>32</sup>

Герой Карлгофа, обедневший купеческий сын, учившийся в Гёттингене, женится на своей возлюбленной Лизе вопреки отчаянному сопротивлению ее отца и увозит девушку из Петербурга на деревенскую почтовую станцию, где молодой человек становится смотрителем и где любящие друг друга муж и жена ведут скромную, но счастливую жизнь в окружении своих многочисленных детей. Пушкин развенчивает идиллию, противопоставляя ей зеркально противоположный сюжет: на полпути от своей почтовой станции в Петербург Самсон Вырин, должно быть, повстречался с героем Карлгофа.<sup>33</sup>

31 Видимо, прозаичность места иконически отражается в синтаксической форме с доминирующей причастной конструкцией и в подчеркнуто неблагозвучной звуковой инструменталке.

32 Опубликовано в издававшемся А. Воейковым журнале «Славянин» (1827. № 7), далее в [Карлгоф 1832]. В дальнейшем все ссылки на это издание. Я благодарю г-жу д-ра Эрдмуте Лапп, которая переписала для меня этот текст в ГБЛ.

33 См.: [Турбин 1978, 70]. То обстоятельство, что до сих пор этому важному интертекстуальному отношению не уделялось никакого внимания (исключения составляют работы Турбина, Лагутова [1978] и Марковича [1989]), объясняется, очевидно, аподиктическим ошибочным мнением Виноградова [1934, 214], согласно которому между обоими произведениями «нет решительно ничего общего», если не считать апологии станционных смотрителей и предвещающих действие описаний почтовой станции».

В обрамляющей истории у Карлгофа рассказчик, такой же путешественник как и титулярный советник у Пушкина, заезжает на почтовую станцию, которую ему рекомендовали как надежное, благодаря ее необычным хозяевам, пристанище, и просит жену смотрителя (добропорядочного двойника Дуни) о ночлеге: он нездоров и чувствует «сильную слабость» [101]<sup>34</sup>, — ее ироническую параллель образует мнимая болезнь Минского, который, правда, и на самом деле чувствует «сильную слабость» к красивой дочке смотрителя. В ожидании чая, который готовит ему хозяйка, рассказчик Карлгофа осматривает — точно так же, как и проезжий у Пушкина — помещение станции. На стене висят два ружья. С одной стороны он видит шкаф с посудой, а с другой — с немалым удивлением — шкаф, уставленный книгами. Он читает сквозь стекла: сочинения Карамзина, Жуковского, его переводы — ниже, романы Жанлис; еще ниже «но это уже верно случайно!» Schillers Werke, Goethes Werke, Mendelssohn, Herder! Над диваном висят гравюры с изображением саксонских пейзажей и два портрета (как и картинки на сюжет блудного сына у Пушкина, они предвосхищают центральную часть рассказа). Угощая проезжего чаем (еще одна параллель к Дуне), хозяйка восхваляет в сентиментальных тирадах преимущества своего сословия: «

Милостивый государь, верьте мне, что отказавшись от честолюбия, от рассеянности больших городов и от злословия маленьких, многим людям не достает только решимости сделаться станционными смотрителями... [114].

Вошедший хозяин представляет собой полную противоположность пушкинскому герою: его отличает «тонкое приличие, приобретаемое светской жизнью» [115]. С сентиментальной велеречивостью рассказывает он проезжему историю своей жизни, о своей любви к Лизе, о сопротивлении отца и о тайном венчании в деревенской церкви. В его рассказе звучит мысль о власти любви и необходимости следовать «сердечной склонности». Этот фразеологизм употребляет мать Лизы, которая вопреки воле своего мужа благославляет детей и напутствует дочь следующими словами:

Я советую тебе следовать сердечной склонности, ибо знаю, что любовь супружеская исчезает там, где тщеславие и роскошь подстилают персидские ковры и расставляют бронзы. Повторяю, следуй своей сердечной склонности, она не обманет тебя [131—132].

34 Турбин [1978, 77—78] усматривает в ослабевшем Самсоне и антитезе силы и слабости, которая — как отмечает Турбин — на протяжении повести получает перевернутое значение, реализацию ненамеренно использованного Карлгофом парадоксального фразеологизма: «Пушкин подхватывает эти понятия, расщепляет их». Этот тезис, доказанный у Турбина на примерах оппозиций волка и овцы, церкви и кабака, представляется еще более значимым, если понимать «слабость» в переносном смысле, что вполне допустимо с точки зрения языка пушкинской эпохи (ср.: [Даль 1880/82, слово «слабый»]).



Пушкинская контрафактура содержит очевидные параллели и явные противопоставления, она прямо-таки переворачивает сюжет Карлгофа с головы на ноги. Одни мотивы повторяются, другие используются в новых сочетаниях или переносятся на других персонажей. Важнейшее конструктивное смещение состоит в следующем: Пушкин снимает функцию зрителя и вторичный ракурс повествования со счастливого соблазителя и передает их обманутому отцу.

Интертекстуальные отношения, подчеркивая сходства и контрасты, выявляют в повести Пушкина не заметные на первый взгляд черты и способствуют иерархическому перераспределению мотивов. Интертекстуальный смысловой потенциал формируется прежде всего на основе иронической реализации речевого клише о «сердечной склонности». Действительно, все три протагониста Пушкина, в том числе отец, руководствуются «сердечной склонностью», как будто бы принимая науку Карлгофа, но это приводит к совершенно иным последствиям, чем те, которые предусматривал писатель-сентименталист. На фоне наивной, абсолютно лишенной психологизации идиллии обнаруживается психологическая мотивированность пушкинской повести. Если героев Карлгофа любовь уводит из Петербурга в мир «прекрасной сельской природы» [125], то для Дуни счастливая любовь осуществима только в большом свете и поэтому вступает в противоречие с сердечной склонностью ее отца. Однако роскошно обставленные покои, в которых Дуня живет в Петербурге, и богатые платья, которые она носит, отнюдь не оказали на ее счастье и ее любовь того губительного влияния, которое ожидает Карлгоф от роскоши персидских ковров и бронзовых украшений.

На фоне добропорядочной героини Карлгофа Дуня обнаруживает совершенно иные черты. Ее ловкость и сообразительность в обращении с высокопоставленными путешественниками говорят о том, что она предназначена для блестящей светской жизни. Гармонии супружеских отношений в семье станционного зрителя у Карлгофа Пушкин противопоставляет несовместимость требований к жизни Дуни и Вырина, приводящую к неизбежному конфликту. То, что отец истолковывает для себя самого и для других в соответствии со схемой нравоучительных рассказов как похищение, а в соответствии с библейской — как временное заблуждение, оказывается в действительности необходимым и окончательным расставанием.

Интертекстуальный контраст выявляет, кроме того, неприятие Пушкиным сентименталистской идеализации. Наше внимание сосредоточивается не на счастливой паре, а на несчастном отце. По контрасту с *locus amoenus* и его довольными обитателями Пушкин напоминает в прологе о тяжелых условиях жизни русского станционного зрителя, о его каторжном труде, о постоянных угрозах со стороны взбешенных проезжих, а в заключитель-

ной сцене он дает изображенные с холодной, отстраняющей реалистичностью безутешные картины: серые тучи, покрывающие осеннее небо, холодный ветер, дующий с пожатых полей, голое, неогороженное, без единого деревца кладбище, и наконец, толстая жена пивовара и рыжий кривой Ванька, гоняющийся за кошками и вспрыгивающий на грудку песка, под которой похоронен смотритель.

Метонимическим знаком пушкинских корректур является ироническая редукция немецкой классики в библиотеке почтового смотрителя из повести Карлгофа к четырем картинкам в комнате Вырина, подписанным «приличными» (т. е. подходящими) немецкими (!) стихами.<sup>35</sup>

---

35 Еще одну также критическую реплику Пушкина по поводу идеализации жизни русского станционного смотрителя в повести Карлгофа содержит фрагмент «Записки молодого человека» (1829 или 1830), где разрабатываются некоторые мотивы «Станционного смотрителя». Молодой прапорщик, только что выпущенный из кадетского корпуса, едет, радуясь свободе, в свой гарнизон, где ему никогда больше не придется произносить ни одного немецкого (!) слова. На почтовой станции он требует у «кривого» (!) смотрителя лошадей. Но все упряжки в разгоне. Смотритель даже за двугривенник не соглашается дать курьерскую тройку. Если неожиданно приедет курьер или фельдъегерь, смотрителю придется плохо, он, может быть, лишится своего места и будет вынужден просить милостыню. Молодой офицер убивает время, разглядывая картины, украшающие скромную комнату. На четырех картинах изображена история блудного сына (их описание почти без изменений перешло затем в «Станционного смотрителя»). Под ними напечатаны немецкие (!) стихи, которые путешественник с удовольствием читает и списывает, чтобы на досуге перевести. (Видимо, стихи весьма увлекательны, если молодой человек так скоро забывает об отвращении к немецкому.) Прочие картинки, не имеющие рам и прибитые к стене гвоздями, изображают погребение кота, спор красного носа с сильным морозом и т. п. и, как замечает герой, не стоят внимания образованного человека. Через окно офицер видит прозу русской почтовой станции в жаркий летний день: ямщики не знают, чем заняться, играют дети, старуха сидит пригорюнившись перед своей избой, изредка поют петухи, собаки валяются, на солнце визжат поросята. («Какая скука!» — [404]) Он идет гулять в поле: развалившийся колодец, рядом лужа, где резвятся желтые утята под надзором «глупой» утки. На большой дороге: справа тощий озимь, слева кустарник и болото, кругом плоское пространство, навстречу только полосатые версты. На небе «медленное» солнце, кое-где облако. «Какая скука!» (Понимаешь, что развитая Дуня не могла бы быть здесь счастлива.) Офицер идет назад. С ямщиком разговора не получается, и он просит принести себе что-нибудь почитать. Ему приносят книги, имеющиеся в доме. Он обрадованно бросается их читать, но сразу же успокаивается: это лишь затасканная азбука и арифметика.

## г. Блудный сын и блудный отец

Если связь с Карлгофом ограничивается смысловым горизонтом абстрактного автора, а «Бедная Лиза» Карамзина, в крайнем случае, лишь мелькает как образец в сознании рассказчика, то библейская притча о блудном сыне представляет собою претекст, эксплицитно введенный в историю.<sup>36</sup> При краткости пушкинской прозы подчеркнуто детальное описание четырех картинок указывает на важность мотива взаимоотношений отца и ребенка и дает основания полагать, что сходства и контрасты, связанные с библейским сюжетом, раскрывают существенные смысловые потенциалы. Можно предположить, что картинки, висящие в комнате зрителя, влияют на его нравственные убеждения, но они отнюдь не подчиняют себе его сознание «тиранически», как писал об этом Гершензон [1916а, 125—126]. Если бы Вырин, действительно, воспринимал судьбу Дуни всецело под знаком библейской модели, разве не должен он был бы преисполниться веры в возвращение своей дочери, обещанное четвертой картинкой?

В литературе часто отмечалось, что история Дуни принимает совершенно иной оборот, чем временное заблуждение блудного сына. Но взаимоотношения притчи и повести не так просты. Как показал в своем подробнейшем анализе этих взаимоотношений Томас Шоу [1977], четырем картинкам и соответствующим ситуациям притчи отвечают четыре «сцены» в истории Дуни<sup>37</sup>, причем каждая из них связана со своей немецкой картинкой и сопроводительным евангельским текстом по принципу резкого контраста. Не приводя этих сходств и контрастов во всех подробностях, наметим прежде всего те смысловые потенциалы, которых интерпретация Шоу не раскрывает и которые ей частично противоречат.

Первая сцена, «уход» Дуни, отличается от обоих образцов (уход блудного сына; Лука 15, 12—13) во многих деталях, но прежде всего колебаниями героини и ободряющим советом отца. Первая картина изображает «беспокойного» [99] юношу, который «поспешно» принимает отцовское благословение и деньги. Колебания Дуни и слезы, о которых рассказывает кучер, указывают — в дополнение к интерпретации Шоу — на то, что Дуня уже

---

36 Эта притча имела для Пушкина исключительно большое значение, как это доказывают несколько намеков в письмах и произведениях (см.: [Шоу 1977, 4—5; Турбин 1978, 66; Тюпа 1983, 74—75]). Тюпа не только находит следы притчи в трех из пяти повестей Белкина (наряду со «Станционным зрителем» также в «Метели» и в «Барышне-крестьянке»), но и рассматривает пять моментов сюжета инициации (уход, испытание, искушение, возвращение, пир), лежащие в основе притчи, и как «конструктивную и смысловую доминанту» каждой из пяти повестей, и как сюжет всего цикла в целом.

37 Некоторые параллели между сюжетами четырех картин и сюжетом повести установил уже Селезнев [1974, 437].

знает об окончательности расставания с отцом и сознательно обрекает его на несчастье ради своего счастья в большом свете.<sup>38</sup>

Вторая сцена (соответствует Лука 15, 13) изображает наблюдаемую отцом молодую пару в петербургской квартире Дуни:

В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задумчивости. Дуня, одетая со всею роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные кудри его на свои сверкающие пальцы. Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался. [104]

Потерянная дочь отнюдь не ведет «развратную» жизнь, окруженная «ложными друзьями и бесстыдными женщинами», как блудный сын во второй картине. Вырин убеждается, напротив, в несомненной любви Дуни к Минскому. Лакуна, возникающая здесь на месте совершающихся в происшествиях внутренних процессов, может быть заполнена следующим образом: в сознании смотрителя созерцаемая им сцена нежной любви превращается в сцену распутной страсти, которая, как предсказывают библейская модель и воплощенная в поговорках народная мудрость, ведет к неизбежной гибели. Именно эту версию Вырин и предлагает рассказчику. Но действительно ли он, восхищенный и одновременно страдающий созерцатель, убежден в правильности своего толкования? Его незаметный уход выдает, что он ясно осознает отличие наблюдаемой им сцены от библейской модели.

Явственно контрастируя со второй картинкой, сцена в квартире Дуни обнаруживает в то же время любопытные совпадения с четвертой ситуацией притчи. Евангелие от Луки (15, 22) описывает, как отец воздаст почести вернувшемуся с раскаянием сыну<sup>39</sup>:

38 Н. Петрунина [1987, 108—112], отмечая сходство в развитии действия повести (прежде всего в той форме, которую предусматривал первоначальный план) и романтической поэмы «Полтава» (1829), указывает, что эмоции Дуни, как о них рассказывает ящик, «аналогичны» тем чувствам, которые испытывает бежавшая со своим возлюбленным Мария: «Душу ей одна печаль / Порой, как туча, затмевает: / Она унылых пред собой / Отца и мать воображает; / Она, сквозь слезы, видит их / В бездетной старости, одних, / И, мнится, пеням их внимает...» (ст. 33). Действительно, эти строки поэмы заполняют сюжетную лакуну в повести. Отнюдь не боязнь неведомой судьбы, и, очевидно, не только страх перед отцом, сколько забота о покинутом ею старике волнует душу навсегда уезжающей из дома Дуни.

39 Все цитаты из Библии даны по изданию: Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. Нью-Йорк; Женева; Лондон, б. г. В библиотеке Пушкина были обнаружены французский перевод всей Библии и сербохорватская версия Нового завета, а также еще две не идентифицированные Библии (см.: [Модзалевский Б. Л. 1910; Модзалевский Л. 1934]). Следует предположить, что Пушкин имел в своей библиотеке церковнославянский Новый завет или Библию целиком и русский перевод Евангелий или всего Нового завета (вышедшего впервые в 1821 г.). См.: [Шоу 1977, 6, 24].

Рече же отецъ къ рабѣмъ своимъ: ѣзните одеждѣ первѣю, и бѣлицѣте его, и дадите перстень на руку его, и сапоги на нозѣ

А отец сказал рабам своим: принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку его и обувь на ноги.

Дуня, «одетая со всею роскошью моды», со «сверкающими» пальцами, получает, следовательно, уже от соблазнителя все те почести, которыми в притче отец награждает сына после его возвращения. Под защитой Минского навсегда ушедшая из дома блудная дочь выступает как эквивалент вернувшегося блудного сына. Четвертая картина, хотя и не иллюстрирует эксплицитно ст. 22, но, соединяя мотивы ст. 20, 21, 23 и 26, имплицитно включает и его содержание. Кроме того, на Минского как на фигуру, параллельную отцу библейской притчи, указывает и то, что в первый приход к нему Вырина он встречает его в том самом платье, в котором первая и четвертая картины изображают отца: в шлафроке и сукфье.<sup>40</sup>

Третья сцена, соответствующая третьей картине, на которой изображены «глубокая печаль и раскаяние» юноши-свинопаса (Лука 15, 14—19), существует только в воображении Вырина, притом с характерной редуцией — как отмечает уже Шоу [1977, 9]. В этой сцене отсутствуют мотив раскаяния и вера в возможность возвращения:

Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою. Как подумаешь, порою, что и Дуня, может быть, тут же пропадает, так поневоле согрешишь, да пожелаешь ей могилы... [105].

Толкование Шоу [1977, 9], указывающего на «экстремальный контраст» к библейскому источнику («Между тем, как эта сцена в „действительности“ заставляет „блудного“ раскаяться и вернуться, в воображении старика она заставляет последнего спиться»), представляется, однако, малоубедительным, оно проходит мимо пушкинского иронического психологизма. Горе Вырина проистекает не из ожидания им будущего несчастья для Дуни, а из тайного убеждения в ее нынешнем счастье (свидетелем которого ему пришлось быть во второй сцене), из страха, что это счастье может продолжаться и, наконец, из понимания того, что Дуня — как разъясняет ему Минский — действительно, «отвыкла от прежнего своего состояния» [103]. Только так можно объяснить, почему отец, вопреки священному образцу, не верит в раскаяние и возвращение Дуни, почему он так не по-отцовски желает своей дочери смерти, не предпринимает никаких попыток вернуть в дом свою «зблудшую овечку», а на совет приятеля подать жалобу безнадежно махает

40 На эквивалентнообразующие мотивы кольца и домашней одежды указывает уже Дебрецени [1983, 133].

рукой и отступается.<sup>41</sup> Не третья, воображаемая сцена, а вторая, виденная им воочию, становится причиной горя, от которого старик спивается и умирает.

Кроме того, пушкинская третья сцена содержит совершенно неожиданный момент: она переносит библейскую роль грешника на отца. Когда, думая о дочери, Вырин «поневоле грешит», он поступает не как терпеливо ждущий отец, а как блудный сын до своего раскаяния. Слово «согрешить» имеется в Евангелии от Луки (15, 18): блудный сын решает вернуться к отцу и сказать ему: *Ѡтче, согрѣшихъ на небо, и предъ тобою* «Отче! Я согрешил против неба и пред тобою», и те же самые слова говорит он при возвращении (Лука 15, 21). Слово «поневоле» отсылает у Пушкина назад ко второй сцене: «он поневоле ею любовался». Слепой смотритель все, кажется, делает *поневоле* (тогда как Дуня во всем следует своей «охоте» или в варианте текста — своей «воле»). Поневоле толкает Вырин свою дочь навстречу мужчинам, поневоле одобряет ее перед похищением, поневоле наслаждается созерцанием ее красоты, поневоле грешит в мыслях о ее согрешении, желая ей могилы. Нераскаившийся, пропавший в миру грешник — таков в повести Пушкина отец. На языке притчи «пропавший»<sup>42</sup> — то же, что «мертвый». Сравни у Луки (15, 24): *Иѣкъ сынъ мой сѣй мѣртвъ въѣ, и ѡживѣ: и ѡзгѣблъ въѣ, и ѡврѣтисѣ.* «Ибо этот сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся».

Неожиданный поворот истории состоит в следующем: умирает не якобы блудная дочь, которой отец желает могилы, а он сам сходит в могилу, которая прозаически изображена в четвертой сцене, показывающей кладбище. С точки зрения Вырина, оправдывается поговорка: «Блудный сын — ранняя

41 Показателен контраст с образом брошенного любимой дочерью отца в «Наталье, боярской дочери» Карамзина (1792). Опечаленный барин Матвей, который сразу же идет со своей заботой к «чувствительному царю», поддается на миг мысли о том, что злодей мог соблазнить невинную девушку, чтобы затем бросить ее и повернуть в несчастье. Но затем он тут же отбрасывает эти опасения, ибо знает: его дочь не могла полюбить злодея. Но почему она не открылась родителю? Кем бы ни был возлюбленный его дочери, боярин бы обнял его как сына. Может быть, говорит себе отец, это божья кара, которую он сам заслужил. Он должен принять ее безропотно. И он просит Бога, чтобы он был милосердным отцом для его дочери во всякой стране. Пусть сам боярин умрет в горести, лишь бы дочь его была благополучна. Если бы она вернулась хотя бы за час до его смерти. Но как угодно всевышнему. А он, сирота на старости, будет отцом несчастных и горестных. Идеальный герой Карамзина демонстрирует, какие мысли и мотивы рождает истинная, бескорыстная отцовская любовь.

42 Глагол *пропадать*, который Вырин использует, рисуя в своем воображении образ Дуни, метущей улицу, находится в многократном эквивалентностном отношении, намекая, с одной стороны, на внутритекстовом уровне, на *пропало* в поговорке «Что с возу упало, то пропало» [103] (см.: [Шоу 1977, 11]), а с другой стороны, дает и интертекстуальную аллюзию на Евангелие от Луки (15), а именно, как на ст. 24, где вернувшийся сын обозначен как тот, кто *пропадал*, так и на ст. 4 и 6, где говорится о *пропавшей овце*.

могила отцу» [Даль 1880/82, слово «блуд»], но сама история буквально реализует сравнение из притчи у Луки (15, 24): Вырин «пропадает» и должен умереть.

Наконец, посещение Дуней могилы отца мы, вслед за Шоу, рассматриваем как аналогию к четвертой картине притчи, изображающей возвращение блудного сына (Лука 15, 20—32). Но речь идет именно о посещении, а не о возвращении, как трактует это Шоу, и не о возвращении в переносном смысле, как считают другие интерпретаторы. Эпизод встречи проезжего с толстой женой пивовара бегло намечает возможность для Дуни окончательного возвращения, о котором мечтал и отец, но это всего лишь результат ложного ожидания, тут же откорректированный реальной жизнью.

Почему Дуня приезжает к отцу? Почему она не собралась раньше поведать ему о своем счастье? На эти вопросы давались различные, в большинстве случаев мало убедительные, ответы.

Л. Либер [1976, 121] интерпретирует приезд Дуни как символическое возвращение. «Разрыв со своей средой, возвышение Дуни — факт чисто внешний. Она тоскует по миру, в котором родилась <...>. Ее приспособленность к новой жизни только внешняя».

На разрыве между внешним и внутренним строил свои аргументы уже Берковский [1960, 93—95]. Говоря о «победе» Дуни над Минским, над обществом, он считает эту победу «внешней, декоративной». Дуня возвращается оттого, что она «расточила собственную душу», и ее слезы над могилой отца (как неточно описывает Берковский ее реакцию), оплакивают «лживость, жестокость и невеличие этой мнимо большой жизни». Можно ли что-то на это возразить?

Не свойственная Пушкину точка зрения добропорядочности лежит в основе истолкования, предложенного Слонимским [1959, 508]: «Почему Дуня не навестила отца или, по крайней мере, не дала ему весточки <...>? Потому что она знала, что избранный ею путь отцу представляется позорным, и потому еще, что <...> ей тяжело вспоминать об родном доме».

Толкования такого рода не восполняют намеренную неопределенность мотивов поведения героини путем убедительной, т. е. согласующейся с эксплицитными мотивами конкретизации. Точнее других оценивает психическую реальность образа Дуни М. С. Альтман [1936/37, 409]:

Отчего она не вернулась к отцу раньше? Но она, должны мы ответить, не вернулась и потом. И если бы даже зритель предусмотрительно не умер, все равно примирение его с этой счастливой, любимой и любящей женщиной, состояться не могло. Больше того, это очевидное счастье, которое явилось наградой за то, что она пошла не по заветам отцов, было бы новой обидой отцу.

Интерполяция Альтмана была бы еще убедительнее, если бы он объяснял скорбь отца не только нарушением «этических представлений» последнего, но и оскорблением его эмоций.<sup>43</sup>

Аналогии и оппозиции между библейской притчей и повестью активизируют определенные мотивы и подчеркивают отдельные признаки (как, например, нераскаянность дочери, которую отец считает «пропащей»). Тем самым аллюзии дают нам возможность реконструировать пропущенные в истории психологические мотивы для каждой из четырех сцен:

- (1) сознательное решение Дуни и ее предчувствие окончательного расставания;
- (2) осознание Выриным счастья Дуни и его отчаяние перед лицом победившего соперника;
- (3) его представление о будущих несчастьях Дуни, которых он втайне желает;
- (4) «оглядка» счастливой дочери на несчастного отца.

Кроме того, эквивалентность привлекает наше внимание к активному участию отца в действии: он побуждает дочь к бегству, вопреки библейскому образцу отправляется вслед за блудной дочерью, переосмысляет для себя самого и для рассказчика нежную любовь, которую видел в действительности, как губительную страсть и, наконец, создает в своем воображении эквивалент к третьей картине, переворачивающий смысл притч и обнаруживающий, что пропащий и блудный — это он сам.

Рецепция на интертекстуальном уровне способствует актуализации еще одного смыслового потенциала: тактики отношения Вырина к истории своих страданий. Рассказчик с его слабостью ко всему трогательному не осознает, что его описание повествующего героя ставит под сомнение искренность страданий последнего. Рассказ Вырина все снова и снова прерывается слезами, которые он «живописно» [105] вытирает полою. Но эти слезы «отчасти», как вынужден констатировать рассказчик, — были вызваны пуншем, которого Вырин на протяжении своей повести осушил пять стаканов.

---

43 Если бы Вырин был таким же разумным и бескорыстным отцом, как боярин Матвей в «Наталье, боярской дочери», а Дуня такой же податливой, как Наталья, мотивы первой можно было бы рассматривать как аналогию представленных у Карамзина мотивов второй. Наталья хотела бы превратиться в птичку, чтобы на миг увидеть своего одинокого отца. Любящий похититель и супруг не хочет ее отпускать. Всякое может случиться. Он не хочет даже думать о расставанье, как может он этого хотеть! Наталья умиротворяет любимого улыбкой, слезами и поцелуем. Дуня не позволила бы себя удержать. Но она знает, как сильно любит ее отец и чего она может ожидать от него.



## д. Пропажа овечки и пропажа драхмы

Почему Вырин вообще отправился в Петербург?<sup>44</sup> В библейском сюжете о блудном сыне отец остается дома (в этом смысле Новому завету следовал первоначальный замысел повести, в котором в Петербург уходил на поиски героини не отец, а влюбленный в нее писарь). Из активности Вырина следует: с самого начала он знает о неприменимости притчи, иллюстрации к которой украшают его дом, к своей собственной ситуации. Намерение вернуть домой свою «заблудшую овечку» актуализирует другой библейский сюжет — притчу о заблудшей овечке.

В Евангелии эта притча имеет две версии. У Луки (15, 3—7), где она выступает как первая из трех притч об утраченных вещах, владелец «потерял» овцу и идет вслед за «пропавшей». В параллельном тексте Матфея (18, 12—13) овца «заблудилась», и владелец идет на поиски «заблудившейся». Знамательно, что слова Вырина о «заблудшей овечке» соотношены с тем вариантом изложения, который возлагает меньшую вину на владельца.<sup>45</sup>

Не содержится ли у Пушкина также и намек на ту притчу, которая у Луки (15) связывает аллегории о заблудшей овце и о блудном сыне, т. е. притчу о потерянной драхме? Томас Шоу [1977, 12] приводит на основе лексических эквивалентов параллель между женой, которая в притче Луки «станет мести комнату» в поисках монеты (15, 8), и Дуней, которая по предсказанию Вырина обречена «мести улицу» вместе с «кабацкой голью» [105]. Эта, по осторожному выражению Шоу, «возможная аллюзия», с точки зрения тематической, не представляется такой уж убедительной. Искомый намек следует видеть, скорее, в той сцене, где Вырин комкает полученные от Минского ассигнации, бросает их на землю, топчет ногами, идет дальше, и, одумавшись, возвращается, но «ассигнаций уже не было» [103]. Во всяком случае, такое преобразование мотива потерянной драхмы вполне отвечает той иронической смысловой интенции, которая ощутима у Пушкина и при

44 Прорыв Вырина в мир большого города с самого начала дан под неблагоприятным знаком его имени. Образованное от «вырь» или «вир», оно ассоциируется с паремией: «Пошел в мир, да попал в вир» [Даль 1880/82, слово «вир»]. На эту паремию указывает Шоу [1977, 14]. — Существует легенда, объясняющая происхождение фамилии Вырин иначе. Она, будто бы, образована от названия почтовой станции Выра, находившейся неподалеку от Петербурга на Смоленской дороге, по которой не раз ездил сам Пушкин (на юг, в Михайловское, в Псков или в Кишинев) и по которой Минский едет из Смоленска в Петербург. Сегодня в Выре открыт музей дорожного быта начала XIX в. и посетителям показывают дом, где якобы жил пушкинский герой (ср.: [Якушева 1985]).

45 В повести употребляются слова *заблудшая* и *блудный*, которых в самом библейском тексте нет, но которые служат в русском языке обычным идиоматическим обозначением потерянного, пропавшего (овцы или сына). В этих словах пересекаются значения ‚заблудиться‘ и ‚блудить‘.

обработке других библейских притч. Суть пушкинской повести заключается в том, что три потерянные вещи — овца, дитя и драхма теряются в повести окончательно, навсегда — конечно, только для их первоначального владельца.

#### е. Добрый пастырь как вор и разбойник

Отправляясь в Петербург, Вырин идентифицирует себя, очевидно, не только с владельцем, который в обоих Евангелиях отправляется на поиски овцы, но и с добрым пастырем, о котором идет речь у Иоанна (10, 1—16).<sup>46</sup> Тема притчи о добром пастыре — не поиски потерянной или заблудившейся овцы. Образ доброго пастыря выступает здесь как элемент двойного противопоставления: с одной стороны — вору и разбойнику, который входит в овчарню не через дверь, а вторгается туда силой, с другой — наемнику, который, завидев волка, оставляет овец на произвол судьбы.

Пастырь не назван открыто в пушкинском тексте, он упомянут лишь косвенно, через возникающую в словах Вырина соотнесенность образов овечки и волка, которой нет ни у Луки, ни у Матфея. Подтверждением этой аллюзии служит чрезвычайно любопытная эквивалентность персонажей, собравшихся в петербургской гостиной, с фигурами из притчи у Иоанна (овца, добрый пастырь, придверник, вор и разбойник, волк).

Гл. 10 Евангелия от Иоанна открывается стихами:

И́минь а́минь глаго́лю ва́мъ: не вхо́дѣи двѣрьми во двѡръ о́вчїи, но прелазѡ индѣѣ, то́и та́тъ ѣсть ѿ разбо́йникѣ. И́ вхо́дѣи двѣрьми, па́стырь ѣсть о́вца́мъ. Семѡ двѣрникѣ шверза́етъ, ѿ о́вцы гла́съ е́го слы́шатъ, ѿ своѡ о́вцы глаша́етъ по имени, ѿ изгонѣтъ ихъ. И́ е́гда своѡ о́вцы и́жденѣтъ, прѣд ѿими хо́дитъ, ѿ о́вцы по нѣмъ и́дѡтъ, ѡ́ко вѣ́даѣтъ гла́съ е́го.

Истинно, истинно говорю вам: кто не дверью входит во двор овчий, но прелазит инде, тот вор и разбойник; А входящий дверью есть пастырь овцам; Ему придверник отворяет, и овцы слушаются голоса его, и он зовет своих овец по имени и выводит их; И когда выведет своих овец, идет перед ними; а овцы за ним идут, потому что знают голос его.

Так, в образе доброго пастыря, должен представляться самому себе отец, стремящийся возвратить домой Дуню. Но он, очевидно, не знает, как правильно применить к себе стих пятый (Иоанн 10, 5): По чѡждѣмъ же не и́дѡтъ, но вѣ́жѡтъ ѡ негѡ — «За чужим же не идут, но бегут от него».

Напомним, что при первой встрече в Петербурге Минский убеждал его в том, что «Дуня отвыкла от прежнего своего состояния». И тот факт, что Дуня пошла за чужим, от отца же бежала, соответствует стиху пятому лишь

46 См.: [Шоу 1977, 10—11]. Шоу, правда, не обратил внимания на рассматриваемую далее контекстуальную эквивалентность.

при том условии, что в действительности Вырин не годится на роль доброго пастыря этой овечки.

Вторая встреча в Петербурге содержит подробно разработанный, исполненный горькой иронии эквивалент к Иоанну (10, 1—4): после первого столкновения с Минским в его квартире Вырину указали на дверь и во второй раз не впустили. Хитростью (!) он узнает, где живет Дуня. Дверь в ее квартиру заперта. Он звонит. Молодая служанка, открывшая ему, спрашивает (теми же словами, с помощью которых пытался убедить его в первую встречу Минский): «Зачем тебе ее надобно?» [104]. Не отвечая, Вырин заходит в гостиную («овчий двор»). Не слушая криков служанки («придверника») «Нельзя, нельзя!» проходит дальше через две темные комнаты до открытых дверей третьей, освещенной. Остановившись в дверях, он становится свидетелем мирного *tête à tête* своей «заблудшей овечки» с хищным «волком». Дуня замечает отца и, вскрикнув, падает без чувств. Испуганный Минский бросается поднять ее, но, увидев стоящего в дверях смотрителя, подходит к нему, дрожа от гнева, хватая его за ворот сильною рукою и выталкивает на лестницу. При этом Минский произносит слова, заимствованные ироническим автором именно из той главы Евангелия от Иоанна, в которой черпает силы представляющий себя добрым пастырем отец, когда спешит в Петербург:

Чего тебе надобно?» сказал он ему, стиснув зубы: «Что ты за мною всюду *крадешься*, как *разбойник*? Или хочешь меня *зарезать*? [104; курсив мой, — В. Ш.].

Как поменялись роли! Какое разоблачение! «Добрый пастырь» оказывается «разбойником». Схема из Иоанна (10, 1—4) обернулась против Вырина. А тот, кто был «волком», «скрежеща зубами» произносит слова из 10 гл. Иоанна, употребляя не только слово «разбойник», но и приводя — в своих вопросах (лишь очень слабо мотивированных историей) — характеристику вора из ст. 10 (названного в ст. 1 вместе с разбойником)<sup>47</sup>: *Тать не прихóдитъ, рáзвѣ да оѹкра́детъ ѿ оѹвѣтъ ѿ погубѣтъ* — «Вор приходит только для того, чтобы *украсть*, *убить* и *погубить*» (курсив мой, — В. Ш.).

Автор заставляет Минского произнести слово «разбойник» из Иоанна, соединяет его с глаголом «(у)красть», характеризующем в ст. 10 вора, и, используя от этого глагола возвратную форму «крадешься», дает выразительное, основанное на игре слов словосочетание «крадешься, как разбойник». Но почему Минский употребляет слово «зарезать»? По основному значению

47 В рукописном варианте ответ Минского содержит существенно меньше аллюзий. Там сказано лишь: «Что ты за мною гонишься, как разбойник» [656]. Перед словом «разбойник» Пушкин сначала пишет еще предлог «за». Вероятно, имелось в виду «как за разбойником». Затем Пушкин переменил роли.

оно совпадает с «*увити/убить*» в церковнославянской или русской версии Иоанна (10, 10), но по семантической специфичности от него отличается. *Зарезать* соответствует в точности *thyein* или *mactare*, как стоит в ст. 10 греческого оригинала или Вульгаты.<sup>48</sup>

Действительно, возникает впечатление, что «добрый пастырь», силой вторгшийся во «двор овчий», больше стремится к тому, чтобы убить «волка», чем спасти «овечку». На вопрос Дуни: «Кто там?» [104] он отвечает молчанием («Он все молчал»), т. е. ведет себя совсем не так, как добрый пастырь, который называет своих овец по именам, когда выводит из овчарни, и они идут на его голос (ст. 3). Вырин же подавать голос предусмотрительно остерегается.

### ж. Вина зрячих

Пушкин редко ограничивается только точечной эквивалентностью между двумя мотивами; чтение его произведений требует целостного сопоставления чужого контекста с контекстом намекающего мотива. Следуя этому правилу, мы можем реконструировать эквивалентность, которая позволяет заново поставить вопрос о вине Вырина.

В Евангелии от Иоанна притче о добром пастыре непосредственно предшествует глава на тему слепоты и зоркости. Иисус исцеляет слепорожденного. Фарисеи изгоняют исцеленного и пытаются обвинить Иисуса. Тот объясняет аллегорическое значение своего деяния: он пришел, чтобы слепые стали зрячими, а зрячие — слепыми. Последний стих гл. 9 (Иоанн 9, 41) содержит обращение к мнящим себя зрячими фарисеям:

Рече ѿмъ ѿсь: ꙗще вы есте слѣпи выли, не вы есте ѿмъли грѣхъ: нынѣ же глаголете, ꙗкѡ видимъ, ѿ грѣхъ вашъ превываетъ.

Иисус сказал им: если бы вы были слепы, то не имели бы на себе греха; но как вы говорите, что видите, то грех остается на вас.

Кто же такой смотритель, не упустивший ни одной детали в созерцаемой им любовной сцене, в том числе ни нежного взгляда, брошенного его дочерью на Минского, зрячий или слепой? Его ложное истолкование судьбы Дуни, его восприятие любви, несущей счастье, как страсти, влекущей к гибели, свидетельствует о том, что Вырин слеп. Но *хочет* ли он быть зрячим? Разве

48 Очевидно, Пушкин пользовался изданием Библии, где сохранилось более специфическое значение *thyein/mactare*, чем в церковнославянском или русском переводах. Помимо греческой и латинской версии это мог быть и лютеровский перевод Библии, где этот глагол переведен как *schlachten*.

не проявляет он упрямство и психологическую изворотливость, крепко держась вопреки очевидности той интерпретации событий, какую подсказывает третья картина, т. е. мысли о несчастье блудной дочери? И разве не раскрывает его реакция на увиденное им в квартире Дуни, что в глубине души он хорошо понимает и себя самого, и свою заблудшую овечку?

Сами абсолютно чуждые психологизму, библейские претексты способствуют психологическому углублению повести. Парадигма интертекстуальных отношений предоставляет читателю весьма дифференцированную психограмму главного героя. Сопоставление зрителя с его библейскими прототипами показывает: Вырин не является ни бескорыстным, великодушным отцом из притчи о блудном сыне, ни добрым пастырем. Дуня не нуждается в спасении от Минского, а Вырин не тот человек, который мог бы дать ей счастье. Вырин использует библейские притчи и мотивы их персонажей для того, чтобы скрывать свои истинные мотивы. За покровом устанавливаемых им ложных эквивалентностей он раскрывается нам как слепой ревнивец, который видит, но не хочет видеть.

#### и. Безутешный отец и утешающий себя супруг

Заботливый отец, преданный и брошенный, — таков смысловой потенциал трех последующих интертекстуальных отношений, которые устанавливаются посредством однозначно идентифицируемых намеков. Претексты выступают здесь не как объекты корректирующей контрафактуры, как это было в случае с повестями Карамзина и Карлгофа, а представляют отдельные мотивы, заполняющие сюжетные лакуны, конкретизирующие психологическую неопределенность и проецирующие на отдельные детали повести новые, неожиданные, инверсивные смысловые возможности.

Рассказчик сравнивает зрителя, который то и дело «живописно отирал своею полою» [105] прерывающие его печальную повесть слезы, с «усердным Терентьичем в прекрасной балладе Дмитриева». Сопоставление «Станционного зрителя» с комической поэмой поэта-сентименталиста И. И. Дмитриева «Карикатура» (1791, первоначальное заглавие: «Отставной вахмистр») показывает, что повесть содержит многочисленные словесные переключки с претекстом<sup>49</sup> и что нарративная эквивалентность выходит далеко за рамки эксплицитных параллелей.

---

49 См. об этом: [Виноградов 1934, 147—150; влн дер Энг 1968а, 33]. Смысловой потенциал этого отношения у того и другого автора только намечен. Цитирую, с указанием стиха, по: [Дмитриев 1967, 275—278].

В балладе Дмитриева солдат, вернувшийся после 20 лет службы в родную деревню, видит, что его дом и хозяйство развалились (параллель к «ветхости и небрежению» [100], которые видит путешественник у Пушкина в свой второй приезд на почтовую станцию). Его жена исчезла. На вопросы «Где хозяйка?» [ст. 67] и «Жива иль нет жена» [ст. 76] — у Пушкина этому соответствует вопрос рассказчика «Здорова ли твоя Дуня?» [100] — слуга Терентьич, постоянно прерывая себя громкими жалобами («Охти, охти, боярин» [ст. 69]) и «утирая слезы полою» [ст. 72] рассказывает, что произошло. Хозяйку попутал «грех лукавый» [ст. 83], она открыла притон для «недобрых молодцев», на нее донесли, ее арестовали и увезли в город. Бог знает, жива ли она еще. Заключительные слова речи Терентьича Пушкин, почти не изменив, вложил в уста Вырина:

*Терентьич у Дмитриева:*

Хозяюшка твоя  
Жива иль нет, бог знает! <...>  
Вот пятый год в исходе, —  
Охти нам! — как об ней  
Ни слуха нет, ни духа.  
[ст. 78—79, 93—95]

*Вырин у Пушкина:*

Вот уже третий год, <...> как живу я  
без Дуни, и как об ней нет ни слуху ни  
духу. Жива ли, нет ли, бог ее ведает.  
[104—105]

Аллюзия открывает возможность сложной игры эквивалентностями. Дуня соответствует грешной жене солдата. Это подсказывает, что Вырин воспринимает уход дочери как любовную измену. Эквивалентность гармонирует, впрочем, с его представлениями о грешной жизни Дуни. С одной стороны, эксплицитное уподобление смотрителя верному слуге указывает на самооценку Вырина, но с другой, воспоминание о слезливом Терентьиче придает отцовской скорби Вырина ироническую окраску. С солдатом соотнесен вначале рассказчик: это он застаёт пришедший в ветхость дом, первым задает вопрос о его красивой хозяйке, и, подобно вернувшемуся солдату в балладе Дмитриева, напрасно тешит себя радостным ожиданием встречи: «Я вспомнил дочь старого смотрителя и обрадовался при мысли, что увижу ее снова» [99]. Однако затем эквивалентом одинокого супруга выступает, конечно, смотритель. Конец баллады, проецированный на повесть, читается как совет Пушкина своему брошенному и страдающему герою:

Что делать? Как ни больно...  
Но вечно ли тужить?  
Несчастный муж, поплавав,  
Женился на другой.  
[ст. 97—100]

## к. Русский Самсон

Имя Вырина представляет собою намек на историю Самсона в ветхозаветной Книге Судей (13—16). В каком смысле наш стационарный зритель — Самсон? Так же как библейский Самсон, Вырин теряет сначала всю свою силу, а потом и жизнь из-за предательства красивой женщины<sup>50</sup>, которая, как Далила, должна была заменить умершую жену. (Вспомним, как двусмысленно хвалит зритель свою Дуню: «Вся в покойницу мать».) Далила, прекрасная филистимлянка, выдает своим соплеменникам тайну силы Самсона, его нестриженные волосы. Эквивалентность подсказывает, что Вырин рассматривает себя как жертву подобного предательства его русской Далилы.

Ослабление преданного Самсона показано в повести со всей очевидностью.<sup>51</sup> В первый приезд рассказчика зритель выходит ему навстречу «свежий и бодрый» [99]. Во второй приезд рассказчик констатирует:

Это был точно Самсон Вырин; но как он постарел! Покамест собирался он переписать мою дорожную, я смотрел на его седину, на глубокие морщины давно небритого лица, на сторбленную спину — и не мог надивиться, как три или четыре года могли превратить бодрого мужчину в хилого старика» [100].<sup>52</sup>

Сопоставление сюжетов раскрывает и другие параллели. Зритель спивается и умирает. Мотив пьянства встречается как в истории Самсона, так и в историях других назареев (т. е. посвященных Яхве) Ветхого и Нового завета, а именно в форме запрета вкушать опьяняющие напитки. Книга Чисел (6, 3—5) включает в обет назарейства требование не стричь волосы и воздерживаться от вина и крепких напитков. Книга Судей (13, 7) рассказывает, как ангел, явившийся будущей матери Самсона и обещающий его рождение, приказывает ей не пить вина и сикера. Этим обетом связан и Самсон. История пророка Самуила (I Кн. Царств I, 11—15) соединяет, как и Книга Чисел (6, 3—5), мотив нестриженных волос с отказом от вина и сикера.

50 Первое, намечающее интерпретацию указание на это дают Шоу [1977, 14] и Аллес [1978, 31].

51 Имя Самсон названо впервые только по отношению к слабому отцу. Это имя возникает уже в набросках [645]. Дуня имеет, правда, другое отчество, в одном случае Адри[иановна] (как будто бы она дочь гробовщика Адрияна), в другом случае — Анд[реевна] [655]. В прижизненных изданиях (1831, 1834) вместо *Самсон* стоит *Симеон*. Очевидно, речь идет об ошибке наборщика, заменившего необычное в русском языке имя похожим, но более привычным. В списке опечаток к изданию 1831 г. автор указывает на эту ошибку [660].

52 Предаваясь созерцанию, рассказчик вступает в эквивалентность со зрителем. Выражения последнего: *не взглядеться, не нарадоваться, натешиться* получают эквивалент в *не мог надивиться* рассказчика. — Обращает на себя внимание ритмическая выразительность противопоставления: «бодрого мужчины в хилого старика».

Мотив крепкого напитка встречается в «Станционном смотрителе» неоднократно. В свой первый приезд рассказчик предлагает смотрителю стакан пунша (а Дуне стакан чаю). Во второй приезд он надеется, что пунш развяжет язык его старому знакомому. И действительно, ром проясняет его угрюмость, и после второго стакана смотритель делается разговорчивым. На протяжении своего рассказа он осушает пять стаканов. С пуншем связаны отчасти слезы, не раз прерывающие его рассказ. В третий приезд рассказчик узнает, что Вырин уже год как умер. «Отчего же он умер?» — «Спился» [105]. Так отвечает ему жена пивовара. После смерти смотрителя в дом, где была почтовая станция, вселяется пивовар, для которого покойник был хорошим клиентом, как свидетельствует кривой Ванька.<sup>53</sup>

В сфере этой аллюзии педалирование мотива пьянства выявляет следующий смысл: предаваясь пьянству, преданный и отчаявшийся Самсон вступает в противоречие с законом назареев, обязанных и в самых трудных испытаниях не терять веры в Бога. Поговорка «От беды не отбожишься» свидетельствует о том, что Самсон Вырин отказывается в доверии своем Богу.

Если библейский Самсон, ослепленный после предательства Далилы филистимлянами (Кн. Судей 16, 21), умирает, унося с собой в могилу тысячи своих врагов (Кн. Судей 16, 30), то Дуня, для которой слепой и ослепленный смотритель пожелал могилы, продолжает жить и после его гибели.

л. Наездница на ручке кресла —  
речевые клише, аналогии и «Физиология брака» Бальзака

Где же идет речь в пушкинской повести о волосах Самсона, придающих посвященному, до тех пор пока они не острижены, сверхчеловеческую силу? О волосах Вырина нигде ничего не говорится. Зато говорится о черных кудрях Минского! Пушкин пересадил, так сказать, волосы назаря на голову его соперника и сделал их сексуальным символом, раскрывающим любовь Дуни к Минскому. Обратимся еще раз к петербургской сцене:

---

53 С рядом мотивов пьянства контрастируют упоминания безалкогольных напитков: в свой первый приезд рассказчик просит чаю. Вырин велит Дуне поставить самовар и сходить за сливками. Проезжий предлагает ей (только ей) стакан чая. Целую парадигму образуют напитки Минского. Притворяясь больным, он, хотя и стонет в присутствии смотрителя, но с удовольствием выпивает две чашки кофе. У не отходящей от его постели Дуни он непрерывно просит пить. Дуня каждый раз протягивает ему кружку приготовленного ею самую лимонада. С врачом, подтвердившим, что Минский болен, симулянт выпивает бутылку вина.



В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задмучивости. Дуня, одетая со всею роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы [104].

Ревнивый отец воспринимает в этой сцене лишь поэзию чужой любви. Читатель же разглядит за поэтической картиной прозу отношений Минского и Дуни. Вся сцена образует узловой момент, где сливаются смысловые линии нескольких приемов.

Волосы, перенесенные с головы Самсона, черные кудри Минского, являются как будто бы атрибутом силы соблазителя. Вспомним, как властно входит он в повествование, прежде чем сбрасывает свое страшное звериное обличие. Теперь бросается тень на его силу. Дуня наматывает его кудри на свои пальцы. Нельзя ли это понимать как реализацию речевого клише «обвести (обернуть) вокруг пальца»?<sup>54</sup> Правда, по сравнению с немецким, русское речение сильнее акцентирует момент обмана, и этот нюанс плохо согласуется с нашим представлением о Дуне. Но немного женской ухищренности мы все же можем предполагать в «маленькой кокетке». Во всяком случае, картина с наматыванием кудрей дает понять, что Дуня не может быть беззащитной жертвой соблазнения и похищения. Сцена даже намекает, что в войне полов побежденным является скорее Минский, что он жертва искусного кокетства со стороны знающей, чего она хочет, красивой женщины, которая уже в доме зрителя научилась обхождению с мужчинами.

Дуня сидит на ручке кресла, а это означает, что она находится выше Минского, на которого она смотрит буквально сверху вниз. Не символизирует ли эта пространственная конфигурация, что она «одержала над ним верх» и теперь «сидит наверху»<sup>55</sup>? По крайней мере, она сидит верхом, как на лошади.

Паремический смысловой потенциал находит подтверждение в эквивалентности. Элегантная наездница находится в отношении контраста с бывшей деревенской красавицей, вынужденной умиротворять гусара, который за отсутствие лошадей «возвысил было голос и нагайку». Сопоставление обоих эпизодов показывает, что хозяйкой положения является теперь Дуня.

Образ наездницы на ручке кресел, без сомнения, воспринимался современниками как аллюзия на «Физиологию брака» Оноре де Бальзака.<sup>56</sup> Ан-

54 См.: Словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд. М., 1983. Слово «палец».

55 Оба фразеологизма имеются у Даля на слово «верх». Второй из них употребляется по Далю, как в прямом, так и в переносном значении.

56 Полное название возникшего в 1824 г. и вышедшего в 1829 г. сочинения гласит: *Physiologie du mariage ou Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal, publiées par un jeune célibataire*. Цит. по: [Бальзак 1980]. Когда Пушкин работал над «Повестями Белкина», «Физиология брака» была уже хороша известна в России (ср.:

на Ахматова [1936, 114] обратила внимание на то, что петербургская сцена повторяет образ из «Размышления Х» («Руководство к внутренней политике для мужей»): «Я увидел хорошенькую женщину, сидевшую на ручке кресла как раз в такой позе, как если бы она каталась верхом на английской лошади» [1012].

Создается, однако, впечатление, что исследователи не знали, что делать с этой параллелью. Темы контекстов казались слишком различными: с одной стороны, советы Бальзака мужьям, как вести себя в случае открывшейся измены жены, в сопровождении нескольких приемов, доказывающих умение женщины настоять на своем, когда мужчина избирает неверную тактику; с другой стороны, трогательная история о старике-отце, умирающем от горя при виде якобы несчастной дочери. Поэтому исследователи и ограничивались простым указанием на заимствованную фразу.<sup>57</sup> Достаточно, однако, поставить бальзаковскую тематику в связь с уже актуализированными мотивами ревности и войны полов, чтобы обнаружилось неожиданное смысловое измерение далеко идущей эквивалентности.

«Размышлению Х» предпосланы в качестве эпиграфа слова Гамлета «To be or not to be» и перевод на французский с многозначительной ошибкой «L'être ou ne pas l'être, voilà toute la question». Во французской фразе *l'* — не артикль, а местоимение, замещающее слово *cosi* (рогоносец). Игра Бальзака с шекспировской цитатой дает понять: главный вопрос мужского существования — это вопрос о верности жены. «Руководство к внутренней политике» (открывающее в «Физиологии брака» вторую часть — «Способы внутренней и внешней обороны») начинается с описания чувств обманутого супруга:

Если женатый мужчина оказывается в положении, ему намеченном в конце первой части книги, мы исходим из того, что одна мысль о том, что женой обладает другой, может вновь вызвать сердцебиение и разжечь вновь его страсть, от чистой ли любви или же от эгоизма... [1009].

Пушкин подтверждает: «Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною». Но если бальзаковский анализ ревности Пушкин принимает безоговорочно, то советы Бальзака как эксперта по брачным отношениям он подвергает некоторой корректуре. В связи с этим рассмотрим вначале написанный

[Дудышкин 1859] и письмо В. С. Голицына Пушкину от 12 апреля 1831 г. [XVI, 161—162]. О противоречивом отношении Пушкина к Бальзаку см.: [Томашевский 1960, 165—168, 398—400]. Во фрагменте «Мы проводили вечер на даче...» (1835) одна из дам, участниц светской беседы, называет «Физиологию брака» как образец непристойностей, которыми хотят напугать русское общество («нашли, чем нас пугать!» [421]).

57 Отличие составляет лишь работа Шоу [1977, 9], намечающая дальнейшее соответствие с героиней Бальзака.

между 1829 и 1831 гг. фрагмент «На углу маленькой площади», в котором Пушкин заставляет обманутого мужа размышлять о том, как ему реагировать на столь неприятное открытие. При нередко буквальных совпадениях с Бальзаком, размышления пушкинского рогоносца обнаруживают и существенное отличие.<sup>58</sup>

\*\* скоро удостоверился в неверности своей жены. Это чрезвычайно его расстроило. Он не знал, на что решиться: притвориться ничего не примечающим, казалось ему глупым; смеяться над несчастием столь обыкновенным — презрительным; сердиться не на шутку — слишком шумным; жаловаться с видом глубоко оскорбленного чувства — слишком смешным [145].

Совет Бальзака звучит так: «Притвориться ничего не примечающим есть признак умного человека» [1123]. Герой же Пушкина приходит к противоположной выводу: «Притвориться ничего не примечающим казалось ему глупым».

На примере судьбы Вырина иронический автор повести показывает, к каким серьезным последствиям может привести открытая любовная измена. Став свидетелем свидания Дуни и Минского, Вырин отказывается от всех планов спасения дочери и возвращается к себе на почтовую станцию. Если смерть жены он сумел благополучно пережить, то увиденное им счастье Дуни с другим сводит его в могилу.

Отношения любовников не описаны у Пушкина подробно. Эта лакуна имеет ясную внутрисюжетную мотивировку: ведь ревнивый отец, точка зрения которого определяет отбор элементов, слеп, он не хочет видеть чужую любовь. Поэтому он не может понять и другой стороны любовных отношений, той борьбы любящих за господство, домысливать которую Пушкин побуждает нас с помощью аллюзии.<sup>59</sup>

58 На эту параллель со ссылками на соответствующие места у Бальзака уже указывала Ахматова [1936].

59 Начальная сцена фрагмента «На углу маленькой площади» обнаруживает в описании интерьера и одежды, и — в меньшей степени — в группировке персонажей известное сходство с петербургской сценой: «В комнате, убранной со вкусом и роскошью, на диване, <...> одетая с большой изысканностью, лежала бледная дама <...>. Перед камином сидел молодой человек лет 26, перебирающий листы английского романа» [143]. Из трех написанных страниц текста явствует, что молодой человек (Валериан Володский), ради которого бледная дама (Зинаида) ушла от мужа, не особенно рад тем обязанностям и ограничениям, которые влечет за собой его новое положение. План этой повести [730] можно понять таким образом, что герой будет изменять этой даме с молодой девушкой, которая была только что введена в свет. С этим фрагментом связан генетически и тематически также развертывающийся в петербургском обществе сюжет фрагмента «Гости съезжались на дачу» (который, как считают, вдохновил Толстого написать «Анну Каренину»). Первый и четвертый планы [I, IV, 554] указывают, что герой, названный «l'homme du monde», бросает ради девушки-провинциалки (в III: «une jeune provinciale»)

Бальзак сравнивает супругу с «коварной лошадьё», чьи уши наездник никогда не должен упускать из вида, если он не хочет, чтобы его сбросили [1010]. В эквивалентном эпизоде у Пушкина «наездником» выступает женщина. Своим намеком на Бальзака Пушкин, следовательно, еще раз дает понять: в седле сидит не Минский, а Дуня.

Дуня «скачет» на ручке кресла, нежно глядя сверху вниз на задумчивого Минского. В дверях стоит отец и смотрит на любовников. Такое же пространственное расположение действующих лиц находим в соответствующей ситуации у Бальзака: на ручке кресел сидит «красивая женщина», а в креслах — ее муж, погрузившийся в глубокую задумчивость.

Входит посторонний (рассказчик). Он констатирует: «Я без труда проник в самую глубь кабинета <...>. Мне представился там в некотором роде сюрприз» [1012]. Вырина также ждет сюрприз, пока он идет до третьей, освещенной комнаты. Предложение, перефразированное Пушкиным по-русски («Я увидел хорошенькую женщину...»), у Бальзака имеет следующее продолжение: «Она встретила меня условной гримаской, приберегаемой хозяйкой дома для неизвестных ей особ. Ей не удалось, однако, скрыть достаточно хорошо недовольство, омрачившее ее личико еще до моего прибытия, а потому я тотчас же сообразил, что пришел не вовремя» [1012].

---

женщину («Zélie, — в написанных частях — Зинаида Вольская, в I: «une femme à la mode»), которую подтолкнул к разрыву с мужем. В плане герой еще не имеет имени, в написанных частях текста его имя — Минский. Но его неверно рассматривать как прототип гусара в «Станционном смотрителе». Мы знаем, в частности, из истории создания этой повести, что Пушкин нередко менял свои планы очень радикально, вплоть до изменения сюжетной функции центральных фигур. Привлечь фрагмент для конкретизации неясного финала «Станционного смотрителя» едва ли возможно еще и потому, что в качестве предшественницы Дуни может выступать как брошенная светская женщина, так и девушка из провинции. Важнее то, что «Станционный смотритель» связан генетически с концепцией психологического романа (см.: [Чичерин 1958]). Такие замыслы появились у Пушкина под влиянием романа Бенжамена Констана «Адольф» (1816), первого образца психологического романа, который Пушкин ценил выше всех других произведений французской литературы своего времени и на который он не раз намекает (см.: [Ахматова 1936; Вольперт 1980, 102—124]). Первый фрагмент, несомненно, подхватывает главный мотив «Адольфа», душевную муку удачливого, но более не любящего соблазнителя. Во втором фрагменте намечается тот же психологический конфликт. В числе возможных причин, почему Пушкин прервал работу над романом, Дебрецени [1983, 40—50] называет «быстроту повествования». Всезнающий, интеллигентный рассказчик раскрывает сложную психологию своего героя слишком непосредственно. Одно единственное предложение («\*\* скоро удостоверился в неверности своей жены» [145]) обобщает внутренний опыт, который мог бы быть исследован на протяжении нескольких глав, как позднее в «Анне Карениной» Толстого. Предположение Дебрецени полностью согласуется с нашей исходной гипотезой [Шмид 1981]: эксплицитному психологизму Констана Пушкин предпочитает в своем собственном творчестве психологию *in absentia*.

Обморок Дуни при виде отца представляет собой мелодраматический контрафакт этой реакции. Но присутствие Вырина — эквивалентность это подчеркивает — столь же нежелательно, как и вторжение незнакомца.

Некоторые интерпретаторы пытаются так или иначе истолковать «задумчивость» Минского, даже угадать конкретное содержание его мыслей. Так, например, Слонимский [1959, 503] полагает, что Минский спрашивает себя, должен ли он рассказать Дуне о появлении отца и еще он думает о легализации их отношений. Совершенно иным и весьма любопытным образом заполняется эта сюжетная лакуна в том случае, если мы еще раз обратимся к претексту и попытаемся перенести разработанные там мотивы в текст Пушкина. Бальзаковский супруг занимается очень прозаическим делом, а именно, подсчитывает хозяйственные расходы:

Это невозможно! — объявил со вздохом муж. — Я могу показать тебе это арифметическими вычислениями <...> Посуди сама, милая, у нас всего только 10 000 франков ежегодного дохода... <...> Чтобы купить тебе крест, осыпанный бриллиантами, пришлось бы позаимствовать тысячи 3 франков из нашего капитала. Но вступив на этот путь, моя красotka, нам будет уже не остановиться. Мы должны будем проститься тогда с Парижем, который тебе так нравится, и удалиться в провинцию, где жизнь обходится значительно дешевле. <...> Итак, будь умницей» [1012—1013].

На то, что Пушкин помнил речь бальзаковского супруга, указывает одна очень специфическая реминисценция. Бальзаковский пример иллюстрирует тактику, посредством которой невозможно отговорить женщину от покупки украшения и показывает, что *homme prodigue* («расточительный мужчина») считает лучше, чем *homme economie*. (В этой связи небезынтересно, что «блудный сын» по-французски *l'enfant prodigue*.) Через несколько дней рассказчик видит супругу экономного мужа на балу: у нее на шее «сверкает» дорогой бриллиантовый крест. Столь же успешно управляет своим мужем и Дуня. Об этом свидетельствуют ее «сверкающие пальцы», на которые она наматывает черные кудри Минского. Эквивалент заставляет нас примыслить к любовному счастью Дуни и Минского те же прозаически-повседневные стороны жизни, какие раскрывает в психологии взаимоотношений мужчины и женщины трезвый аналитический взгляд Бальзака, автора «*Traité de politique maritale*».

#### м. Полифония и гармония аллюзий

Одна и та же история выступает в качестве эквивалента целого ряда других сюжетов, причем, аллюзии выдвигают на передний план каждый раз другие мотивы повести. Каждое интертекстуальное отношение фокусирует и дина-

мизирует определенный комплекс мотивов, перестраивая всю их совокупность в новом иерархическом порядке.

Симультанная актуализация гетерогенных претекстов ставит вопрос о характере оформления интертекстуальной многоголосности и о взаимодействии семантических потенциалов, выявленных при помощи различных эквивалентностей.

Сентименталистский идиллизм и трагизм гармонируют с возвышенной серьезностью библейских мифов и притч, сливаясь в общей мифо-поэтической интонации. Аллюзии на Дмитриева и Бальзака вносят в эту монохромную полифонию новые тона. Идиллическим, трагическим и библейски-торжественным версиям любви и отношений отца и дочери они противопоставляют комическую сторону сердечных страданий и прозаическую картину повседневной борьбы мужчины и женщины. Контрастируя с другими претекстами, разрушая их мифо-поэтическую концепцию средствами комического бурлеска или с точки зрения повседневности, «Карикатура» и «Физиология брака» поддерживают ту тенденцию к прозаизации, которая обнаруживается в пушкинской обработке претекстов. Проза любви и ревности, намеченная уже в контрафактуре поэтических версий Карамзина и Карлгофа, психологизированная аллюзиями на чуждые психологизму библейские тексты, получает, благодаря контакту с бурлеском Дмитриева, комические акценты, а благодаря аллюзиям на Бальзака, соприкасается со сферой психологического анализа.

Участвуя в построении смысла повести, интертекстуальные отношения выполняют различные функции. Аллюзии на Карамзина и Карлгофа активизируют противоположность принципов поэтики, но способствуют, вместе с тем, конкретизации истории. Пушкинская повесть с ее дифференцированным отношением к внешней и внутренней действительности, с ее вниманием к противоположным сторонам одного и того же явления, выступает как прозаическая контрафактура к односторонним, утратившим в глазах автора повести правдивость, сентименталистским моделям любовного счастья (Карлгоф) или любовного страдания (Карамзин). У Пушкина то и другое смешано, в том числе, и таким образом, что счастье одного персонажа вызывает страдание другого. (К тому же пивовар извлекает из несчастья смотрителя двойную выгоду — как торговец, продающий свой товар, а позднее — как владелец дома, принадлежащего умершему смотрителю.)

Конкретизации истории аллюзии способствуют тем, что они, с одной стороны, — по отношению к обоим текстам — подчеркивают контраст между соотносимыми актантами (Дуня ≠ Лиза, Вырин ≠ станционный смотритель у Карлгофа), а с другой, — по отношению к Карамзину — подсказывают новые соотношенности (Вырин ≈ Лиза). Параллели между героями Пуш-

кина и их эквивалентами в литературе сентиментализма не только подвергают последних метапоэтической критике стремящегося к точности, словно обходящего героев со всех сторон прозаика, но и служат раскрытию истинной сущности и скрытых психологических мотивов самих пушкинских героев.

Аллюзии на Библию, претексты которых имплицитно содержатся в тексте — как модели истолкования действительности, на которые ориентируется Вырин и которые ему помогают приукрашивать действительность, или как фоновые истории, выявляющие характер его поступков, — служат, в большей степени, целям конкретизации истории, чем идеологической конфронтации текстов. И речи не может быть о том, что Пушкин пародирует библейские образы, мифы и притчи, корректирует их или даже просто противопоставляет им прозаическую контрафактуру. Миф и притча в их изначальном смысле не подвергаются никаким нападкам. Ошибается или обманывает не библия, а стационарный зритель, устанавливающий ложные сходства.

Также и в отношении Бальзака аллюзия нацелена в первую очередь на конкретизацию истории, лишь в очень незначительной степени выявляя оппозицию взглядов. Едва ли не самое важное, что использует Пушкин, — это коннотация настроения, общего подхода к материалу, присущего претексту — «Физиологии брака» (как и «Карикатуре» Дмитриева). Шутливая трактовка любовных страданий в комической балладе и дезиллюзионистский анализ отношений мужчины и женщины показывают относительность как трагизма гибели погибающих, так и счастья счастливых.

В каком отношении друг к другу находятся смысловые потенциалы, выявленные посредством гетерогенных аллюзий? Несмотря на то, что в основе каждого интертекстуального значения лежит анализ своего мотива, многоплановость семантизации одной и той же истории не ведет к конкуренции интертекстуальных смыслов. Все конкретизации, модификации, релятивизирующие подходы, инверсии, которые возникают как результат проекции текста на его претексты, принципиально между собой согласуемы, образуют гармонию. Интегрирующая их смысловая интенция — это прозаизация, разностороннее постижение истинной сущности любовного счастья и страдания, скрытая в условных литературных моделях.

#### 4. Одежда и деньги

Интертекстуальная смысловая интенция опирается также и на две другие цепочки эквивалентностей. Они связаны с мотивами одежды и денег. Проследим сначала мотивы одежды, явственно конкретизированные на фоне высокоселективного контекста. На первой и четвертой картинках о блудном

сыне изображен «почтенный старик» [99] в «колпаке и шлафроке». С этими признаками домашней добропорядочности<sup>60</sup> контрастируют атрибуты блудного сына, пасущего свиней в «рубище и в треугольной шляпе». Шляпа сохранена, очевидно, как напоминание о «греховной жизни». (В «Записках молодого человека» свинопас был одет не в рубище, а во «французский кафтан» [404]. Пушкин заменил аналогию «французский кафтан — треуголка» контрастом «рубище — треуголка», подчеркивающим происшедшую перемену.)

В первый приезд рассказчика на почтовую станцию навстречу ему выходит «свежий и бодрый» Вырин в длинном зеленом сюртуке с «тремя медалями на полинялых лентах» [99], указывающими, что Вырин был солдатом.<sup>61</sup> В свой второй приезд рассказчик застаёт Вырина, спящего под «тулупом» [100].<sup>62</sup>

Минский появляется впервые на страницах повести в мохнатой черкесской шапке, военной шинели и окутанный шалью, т. е. с дважды упомянутыми признаками своего звериного облика, но затем, прирученный Дуней, он встречает пришедшего к нему на прием Вырина в одежде, напоминающей отца из притчи, — «в халате, в красной скуфье» [103] (в рукописном варианте б к этим атрибутам домашнего быта добавлены еще «туфли» [652]).

Живя на станции, Дуня сама шьет себе платья и сидит у постели притворного больного с шитьем. В своем петербургском салоне она появляется «одетая со всею роскошью моды», и в видениях отца «молоденькие дуры», еще не брошенные своими соблазнительями, одеты в «атлас и бархат».

Одежда обнаруживает внешнюю и внутреннюю ситуацию персонажей, а смена одежд делает очевидной сюжетную динамику, падение Вырина, возвышение Дуни и приручение Минского. Но функция мотива одежды этим не исчерпывается. Выступая как признак социального положения, одежда акцентирует также контраст социальных миров. Отчетливее всего на это указывает оппозиция «оборванного» Ваньки, воплощающего прозу деревенской

60 Вовсе не обязательно, однако, полагать, что речь идет о «признаках немецкого филистера» с его прочной верой в нерушимость существующих условий жизни, как это делает Берковский [1960, 85].

61 В трех медалях можно видеть, вслед за Петруниной [1987, 126—127], реминисценцию к 16 с. оды Державина «Вельможа» (1974). Там «старый воин» на костылях, «тремя медальми украшенный», выпрашивает у вельможи, которого он когда-то спас от смерти, кусок хлеба. Действительно, когда Вырин разыскивает Минского в Петербурге, он просит доложить о себе его высокоблагородию как о старом солдате. Но он не спасал Минскому жизнь (болезнь последнего была только притворством), а Дуня, которую он выпрашивает у его высокоблагородия («сделайте такую божескую милость» [103]), — не кусок хлеба.

62 В вариантах он представлен спящим «на кровати» или «одетым» [645].



жизни, и «хорошо одетого молодого человека» [103], который подымает с улицы деньги Вырина и исчезает на дрожжах.

В образе вороватого обитателя большого города ряд мотивов одежды пересекается с еще более выявленной последовательностью мотивов денег, оплаты или одаривания. Повесть содержит в совокупности 14 таких мотивов: 1) в прологе рассказчик защищает станционных смотрителей как «не слишком сребролюбчивых» [98]; 2) в начале своей истории он, тогда еще в невысоком чине, путешествует обычной почтой и не может заплатить больше, чем за двух лошадей, вследствие чего смотрители с ним «не церемонились»; 3) на первой из четырех немецких картинок уходящий из дому юноша получает от отца «мешок с деньгами» [99] (Дуня, естественно, денег в дорогу не получает, но «возвращается» — в отличие от блудного сына — разбогатевшей); 4) проезжающие барыни одаривают прелестную Дуню платками и сережками; 5) Минский дает лекарю-немцу 25 рублей за лживый диагноз; 6) уезжая, гусар «щедро» [101] награждает смотрителя; 7) в первую встречу в Петербурге он дает смотрителю несколько пяти- и десятирублевых ассигнаций; 8) роскошная петербургская квартира Дуни, ее одежда и «сверкающие пальцы» указывают на большие траты Минского; 9) выслушав рассказ жены пивовара о смерти старого смотрителя, рассказчику становится жаль потраченных на поездку семи рублей; 10) Дуня дает Ваньке, провожающему ее на могилу отца, «пятак серебром» [106]; 11) посетив могилу, она велит позвать попа, чтобы дать ему денег; 12) Ванька еще раз упоминает о том, что получил от доброй барыни пятак серебром; 13) рассказчик тоже дает мальчишке пятачок; 14) узнав от Ваньки о летнем приезде Дуни, рассказчик больше не жалеет о семи рублях, истраченных на дорогу.

Исследователи, склонные к социологизму, охотно обращались к толкованию мотива денег, чтобы подчеркнуть социальный смысл повести. Так, Берковский [1960, 97] усматривает в пятаках и рублях «барьеры», между которыми движутся люди в пушкинском мире. А большие суммы, раздаваемые Минским, свидетельствуют, по мнению исследователя, с одной стороны, о его богатстве, а с другой — означают «оплату сомнительных поступков, на которые его толкают богатство и положение. Минский щедр, потому что постоянно он должен задаривать людей, из которых одни — соучастники его неблагоприятных деяний, другие — жертвы их».

Подобное прочтение искажает иерархию мотивов и не принимает во внимание, что тема повести — не господство Минского, впрочем, весьма ослабленное властью женщины, а гибель станционного смотрителя. Несчастье же Вырина — таков во всяком случае общий смысл, вытекающий из многочисленных эквивалентностей, аллюзий и реализаций, — обусловлено отнюдь не социальными противоречиями, и даже вообще не получает социальных

мотивировок. (Заметим, что «демократический» герой не слишком ломается, принимая деньги, сколь бы позорными они ему ни казались. Этим он несколько подводит не только рассказчика, защищающего в своем филантропическом прологе зрителей как «не слишком сребролюбивых», но и дезавуирует некоторых интерпретаторов, которые, не желая замечать слабостей Вырина, идеализируют его как носителя морали «маленького человека». <sup>63</sup>)

Деньгами мотивирована гибель бедной Лизы в повести Карамзина: чтобы покрыть свои огромные карточные долги, Эраст женится на богатой, старой вдове и всю жизнь в этом раскаивается. Пушкинская Дуня не позволяет себя покупать. Заслуживает ли она упрека за то, что наряду с другими достоинствами молодого гусара пользуется и его богатством?

Наряду с реконструированным психологическим смыслом, история позволяет проложить и другие смысловые линии. Но по функции они остаются подчиненными. Даже в тех случаях, когда они ставят под сомнение психологизацию героев, как, например, линия социальных контрастов, намеченная в мотивах одежды и денег, это сопротивление отчетливее выявляет доминирующую смысловую конвергенцию. Сами по себе они слишком слабы и непоследовательны, чтобы нести на себе все построение смысла повести. На то обстоятельство, что не социальные различия образуют семантическую ось повести, Пушкин, тонкий критик любых схематических условных толкований, сам имплицитно наталкивает читателя, снабдив свою повесть зашифрованным ключом: прологом, в котором идет речь о социальном положении.

---

63 Успокоительные слова отца («ведь его благородие не волк и тебя не съест») напоминали, должно быть, читателю тех времен о повести А. А. Погорельского-Перовского «Лафертовская маковница» (1825), которую Пушкин высоко ценил и на которую он много раз намекал (подробнее см. ниже). Маша должна, пользуясь отсутствием отца, который в качестве почтальона представляет станционного смотрителя, прийти в полночь к своей бабушке, гадательнице на картах, состоящей в союзе с нечистой силой. Думая только о богатом приданом, обещанном бабушкой, мать уговаривает боящуюся девушку: «Какая же ты дура <...> чего тут бояться? Я тихонько провожу тебя почти до дому, дорогой тебя никто не тронет, а беззубая бабушка тоже тебя не съест!» [Погорельский 1980, 141]. (Пушкин заменил бабушку волком — метаморфоза из сказки «Красная шапочка», которая была известна и в России.) Настояние жадной до денег матери по-новому освещает мотивы Вырина как ее интертекстуального эквивалента.

## 5. Пролог

Смысловые потенциалы истории выходят далеко за горизонт сознания нарратора. Проезжий нигде не дает понять, что в своем рассказе он сознательно пользуется приемами, генерирующими смысл. Эквивалентность мотивов и развертывание микротекстов получают интенциональность исключительно на уровне абстрактного автора. Интертекстуальные контакты, устанавливаемые автором, также ускользают от нарратора. Ему можно приписать только указание на «Карикатуру» Дмитриева, но в пределах его горизонта намек должен предстать совершенно неуместным. Рассказчик, похоже, не только забыл, как было отмечено уже Дебрецени [1983, 132], о комическом контексте живописного жеста Терентьича («Иначе он бы и не пытался вызвать симпатию к Вырину этой ссылкой»), он также не видит, что его аллюзия вводит в круг нашего внимания, наряду с безутешным слугой и утешающего себя супруга.

Сентиментальные мотивы дискурса, карамзинские стилизации не выступают в сфере сознания нарратора как намеки. Они лишены той двойной референции, которая определяет намеренную аллюзию. Проезжий не отсылает читателя к литературным образцам, а наивно следует им. Он Карамзина не пародирует, а подражает чувствительности карамзинского рассказчика. От него ускользает, что его история представляет собою ироническую контрафактуру по отношению к сентиментальным историям о счастье и страданиях любви. Он не чувствует контраста между своей прозаической картиной почтовой станции и сельской идиллией Карамзина или Карлгофа. Кажется, он даже ни разу не задумывается, что упоминание пунша как причины слез Вырина делает подозрительными и страдания безутешного отца, и его собственную растроганность. В руках автора рассказчик является, таким образом, лишь посредником, который доводит до абсурда сентименталистский взгляд на мир.

«Объективная, даже ироническая дистанция», которую Томас Шоу [1977, 13] отмечает — наряду с сочувственным «интересом» — в отношении рассказчика к своим героям, предполагает, что сентиментальный путешественник не только намеренно пользуется аллюзиями, но и умеет оценить их семантический потенциал. Считать так нет никаких оснований. Ироничен не нарратор, а автор, и его ирония направлена, в частности, и на самого рассказчика, как на повествующее «я» дискурса, так и на повествуемое «я» истории. Ведь и в жизни обоих героев сентиментальный путешественник играет несколько сомнительную роль. Из его рук Вырин получает — в рамках истории — первый стакан пунша, а во время своего второго приезда путешественник велит молчаливому старику приготовить чай, чтобы, доба-

вив рому, развязать ему язык. Кроме того, он выступает в истории как первый мужчина, соблазвивший Дуню на поцелуй и разбудивший в ней соблазнительницу.<sup>64</sup> Хотя и трудно предположить, что станционный смотритель не требовал пунша и раньше, а поцелуй, оставивший у рассказчика столь долгое и приятное воспоминание, был в жизни Дуни первым, чувствительный рассказчик ведет все же себя не совсем так, как заставляет того ждать проникнутый этическим пафосом пролог.<sup>65</sup>

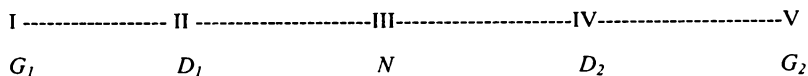
В прологе сентиментальный путешественник оспаривает условный образ русского станционного смотрителя, желая реабилитировать незаслуженно «оклеветанных» [98] представителей этого сословия. Предрассудок, против которого он выступает, выражен в словах из стихотворения П. Вяземского «Станция» (1825—1828), которые предпосланы повести в качестве эпиграфа и на которые ссылается также рассказчик: «Коллежский регистратор./ Почтовой станции диктатор» [Вяземский 1982. I. 136].<sup>66</sup>

64 О обоих мотивах «развращения» см.: [Бетеа/Давыдов 1981, 12, 19].

65 Отмеченная Шоу [1977, 16] противоположность между завистливым старшим братом из притчи и рассказчиком у Пушкина, который «сам чувствует и реагирует на возвращение „блудного“, как должен был бы чувствовать и реагировать старший брат в притче», а именно с бескорыстной радостью, представляется мне, хотя и возможной, но недостаточно подготовленной текстом интерполяцией. Правда, рассказчик не равнодушен к прелестям Дуни, долго еще вспоминает ее поцелуй и радуется при мысли о встрече с дочерью смотрителя, однако его внутренняя заинтересованность слишком слаба (а в рукописном отступлении с его восхвалением дорожной любви слишком цинична), чтобы его радость по поводу развязки и не напрасно потраченных семи рублей можно было истолковать как признак образцовой в моральном отношении бескорыстной радости. — С образом рассказчика едва ли может быть связан и мотив ревности. Если бы, действительно, «влюбленность» заставляла его «так ревностно» собирать сведения о Дуне, как считает Берковский [1960, 94—95], то почему он снова приезжает на станцию только через несколько лет, когда «обстоятельства» (!) приводят его в те же самые места? — Но что же радуется рассказчика в осеннем рассказе Ваньки о летнем приезде Дуни? Скорее всего, он испытывает удовлетворение при мысли о якобы пережитом «бедной» Дуней раскаянии, и это заставляет чувствительного путешественника не жалеть о своей поездке в село. Тогда радость рассказчика основана на ложном понимании им своего рассказа. Менее сентиментального читателя обрадует, скорее, очевидное, завоеванное вопреки всем моральным и литературным схемам счастье грешницы, и еще то, что, достигнув счастья, Дуня не забыла о своем умершем в несчастье отце.

66 Пушкин переделал «губернского регистратора» из Вяземского в «коллежского регистратора», чиновника более низкого 14 класса табели о рангах. В том месте, где рассказчик упоминает о «диктаторе» Вяземского, автор допускает в рукописи многозначительную ошибку: вместо «диктатор» он пишет сначала «дидактор». — Интертекстуальные отношения в связи с Вяземским часто служили предметом исследования. Ср. особенно: [Виноградов 1934, 184—187; 1941, 465—468; 1949, 27—28]. Виноградов [1949] сводит, однако, шутовую полемику автора с его близким другом и соратником в литературной борьбе к неприемлемому социально-политическому противопоставлению пушкинского «нацио-

Полемика с Вяземским ведется в различных интонационных регистрах и скомпонована так, что выдвигает на первый план самого рассказчика, ставя под сомнение серьезность его филантропических убеждений.<sup>67</sup> С точки зрения тематики, пролог можно разделить на пять частей, симметрически сгруппированных вокруг одной оси, образуемой частью III:



Первая часть (I) [97, стр. 4—30] — *generalisatio* (*G*<sub>1</sub>) — содержит жалобу рассказчика на незаслуженно дурную славу русских станционных смотрите-

нально-реалистического стиля» и его «гуманистического, полного сочувствия к простым и бедным людям тона изображения» «аристократическому высокомерию» Вяземского с его «барственным презрением» к станционному зрителю. — Вацлав Ледницкий [1956, 12—13] приводит аргументы в пользу того, что Пушкин защищает не только русских станционных зрителей, но и русскую почтовую станцию. (Вяземский предпочитал грязной и унылой русской почтовой станции чистую и оживленную польскую, со свежими цветами на окнах, с портретами героев Кракова и Вильны на стенах, с беллетристическими и историческими сочинениями на книжной полке — с бойкими взглядами жены или дочери зрителя): «...Дочь русского станционного зрителя ничуть не ниже по социальному положению дочери польского „комиссара“, так же как и приключения на русской станции могут быть не менее привлекательны, чем путешествие в Варшаву. Польские патриотические гравюры <...> противопоставлены картинам на сюжет притчи о блудном сыне». Впрочем, Пушкин противопоставляет свои четыре немецкие картинки не только патриотическим портретам на польской станции Вяземского, но и истории о «Тьму-таракани», которую, по Вяземскому, можно прочесть на стенах русской почтовой станции (Вяземский сочиняет каламбур, использующий название древнерусского города Тмутаракани, о котором упоминают «Повесть временных лет» и «Слово о полку Игореве»).

67 Заманчивым представляется тезис Хализева/Шешуновой [1989, 52], что патетическая полемика пушкинского рассказчика-моралиста с Вяземским пародирует выпады против «литературных аристократов» со стороны любившей подчеркивать свою гуманность и демократизм партии Булгарина. (Ср. также приводимые у Хализева/Шешуновой [1989, 48—53] другие свидетельства содержащейся в «Повестях Белкина» полемики против консервативно-патриотической публицистики и моралистической литературной критики из булгаринского лагеря.) Это разграничение литературных фронтов представляется, во всяком случае, более убедительным, чем все объяснения, конструирующие противоположность между аристократом Вяземским и демократом Пушкиным. Маловероятно, что Пушкин мог выдать своего соратника булгариним. В связи с этим неубедительна и трактовка Шоу [1977, 18], который, с одной стороны, противопоставляет автора «Станции» сочувственному рассказчику, а с другой стороны, сравнивает его с непонятливыми фарисеями в евангельском введении к главе о трех потерянных вещах (Лука 15, 2). Такое неприемлемое сравнение основывается на понимании исследователем рассказчика как человека, который в своем русском мире исполняет требования Евангелия от Луки (гл. 15): бескорыстно радоваться возвращению пропавшего (здесь: Дуни), а презираемых, «мытарей и грешников» (здесь: «станционных зрителей»), принимать как братьев.

лей и их, в действительности, трудную жизнь. Его речь колеблется между архаическим и сентиментальным стилями и намекает на различные популярные произведения. Центральная филантропическая дефиниция обнаруживает архаистические черты:

Что такое станционный смотритель? Сущий мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда (ссылаюсь на совесть моих читателей).

Тема и стиль напоминают «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) А. Н. Радищева, образец радикально-просветительской социальной критики, выдержанной в архаическом стиле и в характерном для сентиментализма жанре путешествия. В главе «София» Радищев рассказывает, как он едва ли не побоями принудил лживого, забывшего свой долг станционного смотрителя дать ему лошадей. Опомнившись, рассказчик рад, что остался «добрым гражданином» [Радищев 1976, 72—73] (ср.: [ван дер Энг 1968а, 30—31]). Другие мотивы, на которые, быть может, намекает Пушкин, это маленький чин радищевского рассказчика и подорожная, которой он защищает себя как крестом, когда униженно приближается к храпящему комиссару станции.

Упоминание 14 класса чиновников устанавливает контакт с «Иваном Выжигиным», чрезвычайно популярным романом нравов, принадлежащим перу Ф. Булгарина. Рассказчик, ведущий повествование от первого лица, путешествует со своим другом, офицером Миловидным, у которого на подорожной отсутствует пометка, что он едет по делам службы. На каждой станции возникают трудности со смотрителями, которые, стараясь быстрее пропустить курьеров, задерживают путешествующих по личной надобности. Одному почтмейстеру, уверяющему, что он роздал всех лошадей, Миловидин угрожает побоями. Смотровитель ссылается на висящую на стене инструкцию, где удостоверяется, что за оскорбление чиновника 14 класса полагается денежный штраф размером до 100 рублей. Только обещание заплатить вдвое и еще дать на чай заставляют гордого своей должностью чиновника отдать своих собственных лошадей.<sup>68</sup>

68 [Булгарин 1829/30, I, 72—75]. Об этой аллюзии см.: [Берковский 1960, 87] и особенно: [Турбин 1978, 71—72]. Маркович [1989, 79] усматривает в изображении каторжной жизни русского смотрителя отсылки на очерки Булгарина «Отрывки из тайных записок станционного смотрителя на петербургском тракте», которые начали публиковаться в «Северной пчеле» за несколько месяцев до выхода в свет «Повестей Белкина». Уже Булгарин напоминал о тяжелой жизни почтальонов, о постоянных грозящих им побоях и брани, об обыкновении проезжих винить смотрителя за дождливую погоду, невозможные дороги и плохих лошадей. Картина, нарисованная Булгариным, также являлась гуманным призывом к терпению в обращении с представителями презренного сословия. Внутритекстовый смысл этой реминисценции отчетливо выступает лишь на фоне литературной борьбы 1830 г.: отождествление филантропа-рассказчика с личным и литературным противником Пушкина резко ставит под сомнение его апологию и призыв.

Пушкинский смотритель не похож ни на кого из своих литературных предшественников. Он ни диктатор, как коллежский регистратор Вяземского, — во всяком случае не диктатор в делах службы, — ни безответственный мошенник, как смотритель Радищева, ни, тем более, высокообразованная, утонченная личность, как идеальный герой сентименталиста Карлгофа. Его трудно заподозрить в такой же жадности до денег, какая свойственна пронырливому чиновнику у Булгарина, хотя он дважды принимает от Минского деньги, отнюдь не являющиеся платой за его службу смотрителя.

*G1*, филантропическая тирада из пролога, заканчивается сентименталистской формулой:

Вникнем во все это хорошенько, и вместо негодования, сердце наше исполнится искренним состраданием.

Вторая часть пролога (II) [97, стр. 30—98, стр. 14] — это *descriptio* (*D1*), сообщающая в итеративном модуле о встречах рассказчика с русскими почтальонами. Тон патетической генерализации снижается до уровня трезвого описания. Заключение становятся более дифференцированными:

...покамест скажу только, что сословие станционных смотрителей представлено общему мнению в самом ложном виде. Сии столь оклеветанные смотрители вообще суть люди мирные, от природы услужливые, склонные к общежитию, скромные в притязаниях на почести и не слишком сребролюбивые.

*D1* завершается переходом от общего к частному: в манере сентиментализма рассказчик объявляет, что собирается «побеседовать с любезными читателями» об одном своем приятеле из почтенного сословия смотрителей, память о котором ему особенно дорога.

Третья часть (III) [98, стр. 15—16], одно единственное предложение, образующее ось симметрии в прологе, открывает, указывая на время и вводя глагол совершенного вида, *narratio* (*N*) истории:

В 1816 году, в мае месяце, случилось мне проезжать через \*\*\*скую губернию, по тракту, ныне уничтоженному.

Затем рассказчик сразу же снова переходит к *descriptio* (*D2*), к четвертой части пролога (IV) [98, стр. 16—24]. Он вспоминает, как плохо обращались с ним, молодым чиновником в мелком чине, станционные смотрители. *D2* опровергает *D1*, демонстрирует абсурдность гуманных убеждений, высказанных в *G1*, подтверждает правоту эпитафии из Вяземского, равно как и общее суждение о станционных смотрителях. В конкретно пережитой реальности диктаторы почтовых станций обнаруживают как раз те свойства, о которых говорит якобы клеветническая молва. С проезжим, который сам платит за лошадей, смотрители «не церемонятся». Ему часто приходится «брать в бою

то, что следует ему по праву»<sup>69</sup>, и он негодует на «низость» и «малодушие» смотрителя, когда тот отдавал приготовленную ему тройку под коляску чиновного барина. Точно так же возмущается он и слугой губернатора, который обносит его блюдом на обеде.

Пятая и последняя часть (V) [98, стр. 24—28], вновь представляющая *generalisatio* (G2) с точки зрения филантропически настроенного повествующего «я» нарратора, заключает пролог апологией несправедливой действительности:

Ныне то и другое кажется мне в порядке вещей. В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общедобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например: *ум ума почитай*? Какие возникли бы споры! И слуги с кого бы начинали кушанье подавать?

Нарратор, принявший вначале позу сентименталиста, выступающего с критикой антигуманных условностей, становится объектом авторской насмешки. Уже в патетической тираде слышался насмешливый голос автора. Соотнесенность частей пролога раскрывает в качестве своего смыслового потенциала иронический вердикт сентиментальному филантропизму: претендуя на разрыв с условностями, он не способен, да и не готов преодолеть их в самом деле, ибо, во-первых, идеализирует действительность, проходя мимо конкретных фактов (реальность D2 противоречит D1), а, во-вторых, слишком скоро примиряется с дурной действительностью как с «естественным порядком вещей» (апология в G2 опровергает интенцию G1). Гуманный зачин повести оказывается ловушкой. Только тот, кто не замечает авторской иронии, может по привычке к условности, прочесть историю Вырина как историю социального угнетения.

Гершензон [1916а, 122—123] очень точно сравнивает повести Пушкина с загадочными картинками. Где-то в густой листве деревьев спрятан стоящий на голове тигр, контуры которого обрисованы ветвями и листьями. Первая страница «Станционного смотрителя» «усыпляет читателя». «Теперь можно без опасений рисовать обманные деревья, располагая какие угодно фигуры между ветвей: читатель будет видеть только стволы и ветви».

69 Весьма сходное противоречие между человеколюбием вообще и конкретным оскорблением личности мы находим в «Истории села Горюхина»: Белкин возвращается домой с военной службы. Тихий по натуре, он охвачен, однако, таким нетерпением, что подгоняет ямщика, то обещая ему на водку, то угрожая побоями, и, так как толкать ямщика в спину ему удобнее, чем вынимать кошелек, то он и ударяет своего возницу раза три, что, по его собственному признанию, отроду с ним не случилось, ибо сословие ямщиков для него «в особенности любезно» [128]. Слово «любезно» снова иронически обыгрывает карамзинский эпитет.



Пролог, не имеющий ничего общего с историей Вырина, в сущности, совсем для нее не подходящий<sup>70</sup>, представляет собой, в то же время, мастерски интегрированную часть смыслового целого. Он заключает в себе иронический знак автора. Внимательный читатель должен читать с тем скепсисом, на который его настроило опровержение сентиментального филантропизма, гуманные места в трогательной истории о «бедном зрителе».

---

70 Уже рецензент «Телескопа» за 1831 г. отмечал: «Общее размышление о станционных зрителях хорошо, но нейдет к делу» (123).

## Глава II

### «ВЫСТРЕЛ»

*Бывало, увидит муху и кричит: Кузька, пистолет! Кузька и несет ему заряженный пистолет. Он хлоп, и вдавит муху в стену!*

#### 1. Мечь Сильвио и загадка повести

В заглавии повести названа тема, связанная, как это типично для жанра, с загадкой, с выстрелом. Эпиграфы уточняют, о каком выстреле идет речь. Эпиграф из поэмы Е. А. Баратынского «Бал» (1825—1828): «Стрелялись мы» указывает, что это выстрел, сделанный на дуэли, а цитата из повести А. А. Бестужева-Марлинского «Вечер на бивуаке» (1823) предвосхищает особые, достойные изображения обстоятельства, сопровождающие этот выстрел на дуэли: «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)».<sup>1</sup>

Название обозначает, таким образом, не сделанный выстрел в человека. Но почему Сильвио не стреляет в графа, почему не убивает его? Вопрос о мотивах и есть главная загадка повести.

Мотивы поведения искусного стрелка истолковывались по-разному. Наиболее распространен взгляд, согласно которому Сильвио отказывается от физического уничтожения графа ради более утонченного морального его уничтожения. Так считал уже Н. Г. Чернышевский [1939/53, XI, 384], по мнению которого, в «Выстреле» описана «страшная мечь и унижительное для врага великодушие какого-то мрачного, но благородного Сильвио». Лаконическая интерпретация конкретизирует неопределенность истории в четырех существенных мотивах: 1) жажда мести в Сильвио утолена, его мечь достигла цели; 2) в глубине души Сильвио благородный человек; 3) из великодушия он дарит графу жизнь, которая находится в его руках; 4) великодушие Сильвио унижает противника.

В бесчисленных трактовках, преимущественно советского образца, эти конъектуры повторяются лишь с незначительными вариациями. Различия касаются только понимания мести и великодушия. Одни исследователи тол-

---

<sup>1</sup> О конкретизирующей функции эпиграфа см.: Буш 1963, 406.

кую великодушие Сильвио прежде всего как орудие дьявольской мести, которая щадит противника только физически<sup>2</sup>, другие, не оставляя мысли о моральной победе, подчеркивают, в первую очередь, в поступке Сильвио его отказ, его преодоление слепого чувства мести и обретенную вследствие этого гуманность.<sup>3</sup> Некоторые авторы заходят так далеко, что конструируют социальную и идеологическую противоположность между бедным (и потому «демократическим»), но отважным и великодушным гусаром в отставке и трусливым, бессовестным богачом-аристократом.<sup>4</sup> Еще в 1950—60 гг. советские авторы идеализировали таинственного Сильвио, превращая его в положительного героя в духе социалистического реализма (ср. обзор: [Буш 1963, 402—408]).

Сформулированное Чернышевским понимание повести опирается на три предпосылки. Во-первых, предполагается, что Сильвио проходит развитие от бездумного бретера и бешеного мстителя к отвечающему за свои поступки человеколюбцу.<sup>5</sup> Знаком этого духовного созревания становится его участие в освободительной борьбе греков.<sup>6</sup> Во-вторых, поведение графа во время

- 2 Такую точку зрения представляют, напр., Вацуро [1981, 51—52] и Петрунина [1981, 146]. Среди западных исследователей Шоу [1963, 127] высказывает мнение, что история не дает абсолютно никаких оснований признавать Сильвио великодушным, напротив: «Сильвио демонстрирует изощреннейшую злобу, выбирая самое худшее наказание, которое он мог бы причинить графу».
- 3 См., напр.: А. Г. Гукасова [1949, 159]: «Победа Сильвио — победа моральная. Сильвио отомстил графу, он победил его <...> Но он победил и себя, убил в себе злобного мстителя»; то же: [Гуковский 1957, 363; Степанов 1962, 193; Шварцбанд 1971; Макогоненко 1974, 149; Шустрова 1987, 198]. Уже по Н. И. Черняеву [1900, 96, 112] благородный по сути Сильвио, побеждая графа и самого себя, мстит за свою оскорбленную честь «великодушием». Встречается эта идея и в западной пушкинистике. Ср.: [Кодяк 1970, 204].
- 4 Ср., напр.: [Любович 1937, 271; Гукасова 1949, 158]. Берковский [1960, 34] видит источник
- 5 На «эволюции» Сильвио настаивает, напр., Берковский [1960, 39]: За шесть лет непрерывной подготовки к мести Сильвио продельывает еще и другой, не выгодный для мести и пафоса мести труд: в эти годы он возвращается к самому себе, к тому «разумному и простому», что было основой его характера, что заложено было в его социальной личности. «Страшный и загадочный» человек оказывается в итоге «ясным и добрым». «Мы сначала дивимся и страшимся Сильвио, под конец мы его любим. Сильвио с нами — с большинством людей» [45].
- 6 Так считали уже: [Лернер 1935а, 131; Гиппиус 1937, 31—32; Любович 1937, 272]. Черняев [1900б, 132—134] связывал с Грецней даже тайный мотив участия Сильвио в политическом заговоре; свои книги по военному искусству он читал, якобы, не ради времяпрепровождения, а в ожидании того дня, когда сможет принимать участие в восстании против турок. Особенно в 1950-е гг. гибель Сильвио под Скулянами расценивалась как благородная освободительная миссия. См., напр., [Благой 1955, 195—206]. Благой видел в участии Сильвио в освободительной войне греков апофеоз «героя с большой буквы», «героя в настоящем смысле слова»; также Б. С. Мейлах [1958, 622] сближает «протестанта» Сильвио с «пушкинским идеалом человека». Берковский [1960, 41] видит в якобы филантро-

повторной дуэли должно рассматриваться как «недостойное малодушие» и бесчестность<sup>7</sup>, и, в-третьих, после ухода Сильвио ему надлежит испытывать жестокие муки совести (см. также: [Петрунина 1987, 146]).

Действительно, все три интерполяции, кажется, не лишены основания. Разве, оставив графу жизнь и предоставив его своей совести, не преодолел Сильвио примитивного стремления к физической мести, чтобы перейти к более одухотворенному существованию? Какой еще смысл должно иметь сообщение о его возможной гибели в сражении под Скулянами, если не указать на развитие героя, вначале занятого только самим собой и своей мстью, а в конце жертвующего своей жизнью за свободу чужого народа? И разве не поступил граф, действительно, бесчестно, когда согласился начать дуэль снова и вторично выстрелил в противника? Не имеет ли Сильвио и в самом деле основания говорить, что наблюдал в своем противнике «смятение» и «робость»? Стоило графу узнать в незнакомом путешественнике Сильвио, как у него волосы дыбом встают на голове, а, видя направленный на себя пистолет, он переживает, по собственному признанию, «ужасную минуту».

Последователи толкования, намеченного Чернышевским, независимо от того, акцентируют ли они утонченность мести или обнаруженное героем великодушие, не ставят под сомнение тот факт, что месть действительно достигла своей цели. Можно, конечно, сослаться на страх, испытываемый графиней, когда муж начинает свой рассказ о последней встрече с Сильвио: «Ради бога, не рассказывай; мне страшно будет слушать» [73], или также на то волнение, с которым граф и графиня вспоминают о второй дуэли и которое передается рассказчику: «Лицо его горело, как огонь; графиня была бледнее своего платка: я не мог воздержаться от восклицания» [74]. В качестве аргумента могло бы, далее, выступить и решение супругов сразу же

---

пически-политической ангажированности Сильвио ключ к пониманию его скрытой сущности: «Человек, занятый самим собой, жадный до первенства, кончил тем, что отдал жизнь за друзей своих <...> Повесть Пушкина велит нам соединить все, что мы знаем о Сильвио, с этим его концом». Обращает на себя внимание библейский тон и христологическая образность в устах марксиста: Сильвио «с нами», он «отдал свою жизнь за друзей своих». Немного более критическая позиция представлена в советской пушкинистике только Слонимским [1959, 511], который — вслед за Искозом [1910, 186—188] — рассматривает Сильвио как «обывателя» и «лишнего человека», конец которого под Скулянами теряется в тумане неясных слухов.

7 См.: [Благой 1955, 203]. Согласно его резкой критической оценке фигуры графа, поведение графа удваивает и утраивает принадлежащее Сильвио право на его жизнь. Ср. также: Виноградов [1934, 190], который ставит в вину графу-рассказчику, что он пытается приукрасить свое смятение, трусость и позорный выстрел. Уже Черняев [1900б, 139] упрекал графа в «тупости сердца, соединенной с наивным эгоизмом и легкомыслием».

после случившегося покинуть свое имение, с которым связаны для них «лучшие минуты жизни и одни из самых тяжелых воспоминаний» [73], чтобы вернуться домой лишь через пять лет.

Но все эти мотивы свидетельствуют лишь об испуге, который Сильвио внушил молодой паре. Об укорах совести не говорит ничто. Разве повесил бы граф иначе в своем салоне простреленную картину? Единственное, в чем он себя упрекает, это то, что он поддался на уговоры Сильвио начать дуэль заново: «Кажется, я не соглашался <...> Не понимаю, что со мною было, и каким образом мог он меня к тому принудить... но — я выстрелил» [74]. Конечно, воспоминание об этой минуте слабости графу неприятно. Но его оправдывает состояние, в котором он находился: «Голова моя шла кругом...». Он был в состоянии величайшей растерянности. Причина его слабости, следовательно, не столько нравственная, сколько психофизическая.

Краткий миг смятения, когда граф соглашается повторить дуэль, не может быть причиной тяжких угрызений совести. Также и нарушение правил дуэли, в котором интерпретаторы — опять вместе с Сильвио — его обвиняют, едва ли такая уж важность по сравнению с многочисленными отступлениями от этих правил, ответственность за которые несет сам Сильвио. (Достаточно напомнить о переносе дуэли на неопределенный срок, а затем о напоминающем неожиданное нападение требовании ее продолжить, к тому же в кабинете, где открытое пространство видно только на картине со швейцарским пейзажем, без секундантов, в присутствии женщины — и это только самые заметные нарушения.) Далее, в пользу графа говорит и то, что в минуту смятения Сильвио буквально вынуждает его выстрелить. Когда, уходя, Сильвио торжествует: «Я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно», — этот не ведающий покоя мститель обнаруживает неожиданную неприязнательность.

Исключительно идеологическими причинами вызвана интерполяция Любовича [1937, 271], будто бы граф согласился на дуэль, чтобы спасти себе жизнь, как и конъектура Благого [1955, 203], что граф стрелял «явно» с намерением убить Сильвио, чтобы тот не убил его. Все поведение графа лишает обе версии какой бы то ни было убедительности. Облегчение, о котором граф говорит, вспоминая о том, что дал промах («Я выстрелил <...> и, слава богу, дал промах»), он испытал, вероятно, и в тот момент, когда это произошло. И вообще удивительно, что он, по меньшей мере, не уступающий своему противнику в гусарских доблестях, дважды стреляет в Сильвио, даже не ранив его. Не намеренно ли он целится мимо, чтобы пощадить своего врага физически? Оба раза расстояние между дуэлянтами составляет всего 12 шагов. Для прекрасных стрелков, каковы герои этой повести, расстояние

смертельное. Вспомним, что рассказчик гордится в разговоре с супругами тем, что не промахнется, стреляя в карту с 30 шагов, и графиня с вызовом спрашивает мужа, попал бы ли и он в карту с такого расстояния. «Когда-нибудь <...> попробуем», отвечает граф, «в свое время» [72] он стрелял не худо. Не значит ли это, что «в свое время» он никак не мог промахнуться в человека с 12 шагов?<sup>8</sup> Можно, следовательно, предположить, что «в свое время» он целился вовсе не в Сильвио, а именно в те предметы, которые выступают для нас как свидетельства его промахов, а именно *bonnet de police* Сильвио и швейцарский ландшафт, т. е. предметы символические.

Все критики графа, настаивающие вместе с Сильвио на его «робости», не замечают того, что боится он не за себя. Не медля ни минуты, он представляет себя в распоряжение Сильвио и просит стрелять его быстрее, пока не вернется жена. И в «страшную минуту», когда он считает мгновения, всеми его чувствами владеет жена: «я думал о ней...» [73]. Как только Маша врывается в кабинет, к нему тотчас же возвращается самообладание («бодрость» [74]) и он с полным присутствием духа объявляет дуэль шуткой. И на этот раз его волнует не страх за себя, а забота о жене. А когда Маша бросается в ноги столь мало рыцарственному Сильвио, продолжающему целиться в ее присутствии, граф «в бешенстве» ее останавливает: «Встань, Маша, стыдно!»

Граф ни разу не вызывает подозрений в желании приукрасить свое поведение. У нас нет ни малейшего повода предполагать, что его история декорирует обстоятельства или побуждения, которых он мог бы стыдиться. С достоинством и объективностью излагает он рассказчику, который уже знает, как он «обидел» [73] его друга, историю о том, как Сильвио ему «отомстил». Он не только избегает какого-либо принижения своего противника, но даже становится отчасти на его точку зрения. Между тем у него есть все основания представлять в качестве оскорбленного самого себя. Во всяком случае, Сильвио — как он сам признает — спровоцировал своей «плоской грубостью» его пощечину, ставшую поводом для дуэли. Спрашивается, не становится ли он на позицию своего противника и когда произносит слова о свершившейся мести. Нет ведь ни одного указания на то, что после театрального ухода Сильвио со сцены граф испытывает муки совести.<sup>9</sup> И отнюдь не нрав-

8 Два других указания на расстояние косвенно свидетельствуют о том, что 12 шагов представляют собой смертельную дистанцию. Рассказчик готов спорить, что после четырехлетнего перерыва в упражнениях граф не попадает в игральную карту и с 20 шагов. Он сам, один из лучших стрелков в своем полку, после месячного перерыва дал четыре раза промах по бутылке с 25 шагов.

9 Лишь ценой неточной передачи текста и весьма вольных домыслов Дебрецени [1983, 113] удается «вырвать» у графа признание его вины: «Как граф сам ясно констатирует, Сильвио отомстил ему, уговаривая его поступать против совести и унижая его в такой сте-

ственная глухота, не «бесчувственность души», позволяет ему через пять лет вновь поселиться в своем имении и со спокойным достоинством, без всяких видимых укоров совести рассказывать страшную историю о мести Сильвио. Для того самобичевания, о котором говорит Сильвио, предоставляя графа самому себе, у него нет ни малейшей причины.

Возникает вопрос, можно ли вообще говорить о совершившейся мести. Вспомним еще раз слова, в которых Сильвио выражает свое удовлетворение:

Я доволен: я видел твоё смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести [74].

Ни один из приводимых Сильвио аргументов, ни «смятение» и «робость» графа, ни нарушение дуэльного права не могут подтвердить его сатисфакции. Сомнительно даже, что Сильвио адекватно воспринимает действительность и правильно истолковывает поведение противника. Сильвио может сослаться только на страх, внушенный им графу и прежде всего графине. Но это может дать ему лишь весьма незначительное удовлетворение и уж никак не такое, которое было бы связано с моральным превосходством и оправдало бы патетический призыв к совести.<sup>10</sup> Сильвио прав лишь в том, что его будут помнить. Но и вспоминать будут не о человеке, который отомстил за себя незабываемым моральным унижением, а скорее о герое анекдота, об искусном стрелке, умевшем попасть одной пулей в другую, «память» о котором в виде дважды простреленного швейцарского ландшафта украшает кабинет графа.

Можно было бы возразить, что и в том случае, если бы месть Сильвио не достигла, в действительности, своей цели, он чувствовал бы себя отомщенным в своем «романтическом воображении». Далее, возражая представляющему такую точку зрения Ульриху Бушу, мы показываем, почему даже подлинно романтический герой не мог не понять своего просчета.

Если Сильвио не сумел отомстить за себя, как должно, то не проявляет ли он, по крайней мере, великодушие, которое ему приписывают? Слово «великодушие» дано в тексте эксплицитно, но только как мотивировка, которую сам Сильвио, объясняя, почему он не вызвал оскорбившего его

---

пени, как в собственных глазах, так и в глазах жены, что он до сих пор краснеет, вспоминая события четырехлетней давности». Мнение о том, что горящее лицо графа выражает стыд, как утверждал уже Благой [1955, 203], представляется бездоказательной конъектурой.

10 Уже Слонимский [1959, 511] задавался вопросом, к чему приводит шестилетняя подготовка мести: «Он пугает своим приездом жену графа, при ней прицеливается в него, доводит несчастную женщину до обморока и т. д. Вместо предполагавшейся роковой мести выходит что-то вроде низости».

новичка-офицера, решительно исключает: «Я мог бы приписать умеренность мою одному великодушию, но не хочу лгать» [68].

Против великодушия и столь охотно приписываемой Сильвио гуманности свидетельствует и тот факт, что нравственное развитие Сильвио, венцом которого становится участие в войне за свободу греков, оказывается под вопросом из-за сомнительности последнего обстоятельства. Прежде всего следует помнить, что сообщение о гибели Сильвио дается в форме слухов: «Сказывают» [74].<sup>11</sup> Но еще важнее для понимания относительности его героизма то, что в сражении под Скулянами, состоявшемся 17 июня 1821 г., освободители-христиане выступали в качестве весьма сомнительных героев. Во всяком случае, в пушкинском фрагменте «Кирджали» (1834) рассказчик описывает это сражение как абсолютно безнадежное для христиан предприятие:

Сражение под Скулянами, кажется, никем не описано во всей его трогательной истине. Вообразите себе 700 человек арнаутов, албанцев, греков, болгар и всякого сброду, не имеющих понятия о военном искусстве и отступающих в виду пятнадцати тысяч турецкой конницы [255—256].

Сильвио, хорошо осведомленный в военном искусстве, как о том позволяют предположить принадлежащие ему «военные книги» [65], жертвует своей жизнью, если верить слухам о его гибели, ради заведомо обреченного на провал дела. Он идет на «наполовину смешную, наполовину бессмысленную войну», как замечает Ульрих Буш [1963, 424].<sup>12</sup> Это не только притупляет блеск его героического выступления за свободу греков, как констатирует Петрунина [1987, 146], но и подчеркивает «бессмысленность» его гибели (Буш), почти приравнивая ее к самоубийству.

Кроме того, известно, что симпатии Пушкина к движению этеристов не были абсолютными. Если в 1821 г. он еще говорит о борьбе греков с романтическим воодушевлением, то, позднее посмотрев в Одессе на «соотечественников Мильтиада», он в 1824 г. в письме к Вяземскому отзываясь о восхищении европейских народов Грецией весьма неодобрительно:

Тебе грустно по Байрону, а я так рад его смерти, как высокому предмету для поэзии. <...> Твоя мысль воспеть его смерть в 5-ой песне его Героя прелестна <имеется в виду Чайльд Гарольд. — В. Ш.> — но мне не по силам — Греция мне огадила. , <...> чтобы все просвещенные европейские народы бредили Грецией — это непростибельное ребячество. Иезуиты натолковали нам о Фемистокле и Перикле, а мы вообрази-

11 См.: [Слонимский 1959, 511]. Модальность эпилога вызывает у Марковича [1989, 72] вопрос, «не является ли возвышающий Сильвио финал своеобразным откликом на потребность читателя (да и самого рассказчика) в достойном окончании истории героя».

12 Трудно обосновать впечатление Гиппиуса [1937, 31], что Пушкин в «Кирджали» говорит об участниках сражения с «недвусмысленным сочувствием».



ли, что пакостный народ, состоящий из разбойников и лавошников, есть законорожденный их потомок, и наследник их школьной славы [XIII, 99].

Отвращает Пушкина, однако, не столько сама борьба за свободу, сколько несовершенство ее методов. Об этом свидетельствует написанное в то же время (между июнем 1823 г. и июлем 1824 г.) письмо к В. Л. Давыдову (?). Пушкин вновь дает критический обзор этеристов:

...un tas de gueux timides, voleurs et vagabonds qui n'ont pu même soutenir le premier feu de la mauvaïse mousqueterie turque, formerait une singulière troupe dans l'armée du Comte Vitgenstein. <...> Je ne suis ni un barbare ni un apôtre de l'Alcoran, la cause de la Grèce m'intéresse vivement, c'est pour cela même que je m'indigne en voyant ces misérables revêtus du ministère sacré de défenseurs de la liberté [XIII, 105].<sup>13</sup>

Бесперспективность, даже бессмысленность дела этерии бросает тень на якобы героическую гибель Сильвио. В роли предводителя этеристов он погибает под Скулянами не столько как героический борец за народную свободу, сколько как трагический, может быть, даже трагикомический неудачник.<sup>14</sup>

Конечно, читатель 1831 г. ничего не мог знать ни о фрагменте «Кирджали», ни о письмах Пушкина. Ссылки на личную переписку или позднейшие тексты, при всей их методической уязвимости, должны были лишь отчетливее показать, что превращение эгоцентрического мстителя в воодушевленного политической идеей «героя с большой буквы» едва ли имеет место.

13 «...толпа трусливой сволочи, воров и бродяг, которые не могли выдержать даже первого огня дрянных турецких стрелков, составила бы забавный отряд в армии графа Витгенштейна. <...> Я не варвар и не проповедник Корана, дело Греции вызывает во мне горячее сочувствие, именно потому-то я и негодую, видя, что на этих ничтожных людей возложена священная обязанность защищать свободу». На оба письма указывают Буш [1963, 423—424] и Шоу [1963, 123]. Последний замечает также, что в 1828 г. [XI, 55] Пушкин еще раз подтверждает свое принципиальное признание освободительной войны, о котором позволяет заключить второе письмо.

14 «Неудачник» как антоним «счастливец» [69] и «вечного любимца счастья», каким является в глазах Сильвио граф. Ричард Грегг усматривает в трех из пяти повестей противопоставление образа *scapegrace* («счастливец», «богатого, привлекательного, удачливого дворянина, выстроенного на традиционных беллетристических моделях») — таковы граф, Минский, Бурмин — и образа *scapegoat* — Сильвио, Вырин, Владимир — («неудачника», «бедного, социально низкого происхождения человека, построенного на сентиментальном или романтическом стереотипе»), который угрожает любовному счастью счастливец: «В каждой (истории) „счастливец“-жених торжествует, в то время как его соперник, „неудачник“, терпит поражение и умирает» [Грегг 1971, 750—751]. Иную эквивалентность антагонистических характеров устанавливает Искоз [1910, 186—188], сравнивая «Выстрел» с «Моцартом и Сальери» и «Скупым рыцарем», созданными также в Болдинскую осень 1830 г. и также изображающими безуспешную борьбу страстного энтузиаста с беззаботным расточителем.

Версия о великодушном мстителе поддается опровержению одна позиция за другой. Достаточно только внимательно присмотреться к тексту. Столь подробная критика того направления в трактовке повести, которая идет от Чернышевского, была необходима потому, что она позволяет с большой легкостью заполнять существенные сюжетные лакуны как будто бы само собою разумеющимися конъектурами, уводя тем самым от центральной проблемы и загадки повести. Все неопределенное конкретизируется здесь в соответствии с условными образцами, которые, по-видимости, подсказаны самим текстом, и так возникает искусственно сконструированный роман воспитания, оканчивающийся нравственным самоусовершенствованием и очищающей героической гибелью.

Истолковать повесть по-новому — это значит прежде всего заново поставить вопрос о загадке несделанного выстрела: почему Сильвио не стреляет в графа?

Исследователи, не затронутые социологизмом, отвечали на этот вопрос в целом убедительнее, хотя и не единогласно. Наиболее убедительные толкования имеют ту общую черту, что объясняют отказ Сильвио не желанием мести или великодушием и гордостью, а — по-разному понимаемым — бессилием, неспособностью.

Плодотворный, но к сожалению, почти оставшийся неизвестным в России ответ дал еще в 1963 г. Ульрих Буш:

Граф не является больше прежним романтическим противником романтического Сильвио; он отошел от героического бретерства, — настолько далеко, что романтический мститель, искусный стрелок Сильвио больше не может в него выстрелить. В первой части дуэли Сильвио *еще* не мог стрелять в графа, потому что граф еще превосходил его качествами романтического героя; во второй части Сильвио *уже* не может в него стрелять, ибо граф теперь вне романтического соперничества [422].

Показывая переход графа, а также и рассказчика, от мира романтических представлений к реальной жизни, Буш выдвигает в качестве аргумента «перемещение» «романтического содержания» «в человечески-нормальную перспективу пережившего графа». Однако отмеченное Бушем бессилие можно понимать и в смысле метапоэтическом, например, так, что из романтического мира нельзя выстрелить в мир реалистический. Ни одно оружие не бывает настолько дальнобойным.

В решении, предложенном Бушем, остается, однако, неясность. Прежде всего, что означает: Сильвио «не может»? Буш без ограничений видит в Сильвио истинно романтического героя. Но неужели герой из романтического мира, не знающего себе альтернативы, наделен знанием о том, что граф перешел в другой мир, куда его пуля не долетит? Или бессилие происходит из человеческого участия, как пытается внушить Буш в другом месте:

Если в первой части дуэли Сильвио отказывается от своего смертельного выстрела при виде беззаботной свободы графа, то во второй части именно его отягощенная заботой скованность побуждает Сильвио к отказу: выстрел Сильвио настиг бы не столько графа, сколько графиню... [420].

А как же месть? Оба варианта неспособности выстрелить означают в конечном счете несовершенную месть, что вынужден признать и сам Сильвио. Но как понимать тогда слова исследователя: «Жажда мести Сильвио удовлетворена, но в действительности ему не удалось отомстить» [421].

В своей новейшей интерпретации Буш [1989] пытается устранить неясности и противоречия:

Сильвио совершил свою месть как в своем понимании, так и в понимании графа, именно отказавшись от смертельного выстрела. <...> Жажда мести удовлетворена тем, что он оставил своего противника жить обеспеченной, неромантической жизнью [66].

Тем самым Буш отвечает на центральный вопрос повести иначе, чем в работе 1963 г. Теперь отказ от выстрела мотивирован уже не бессилием Сильвио выстрелить в связанного социальными отношениями и сделавшегося «реалистическим» графа, а нравственной победой над противником. (Здесь Буш сближается с первым вариантом толкований по типу Чернышевского.) Но как и прежде, пуант повести заключается, по Бушу, в противоположности ценностных критериев:

Во второй части Сильвио мстительно играет на том, что для графа, отягощенного совестью, его сделавшаяся дорогой для него жизнь превратится в пожизненную муку, а для Сильвио — в радость. <...> Граф, однако, реабилитируя романтического мстителя Сильвио, дает понять рассказчику и читателю, что Сильвио с его байроническим романтизмом даже не приходит в голову мысль о возможности дисквалифицированного романтического героя вести образ жизни любящего и любимого семьянина, с чувством того, что твоя вина, если не искуплена, то «снята» [1989, 66].

Такая трактовка повести относится к числу наиболее убедительных. Тем не менее эта убедительность потребовала от автора ряда конъектур, с которыми трудно согласиться без возражений. Так, Буш настаивает на аутентичности романтического характера Сильвио, и это — самое сомнительное из его положений. Далее мы увидим, насколько эта предпосылка упрощает смысл повести.

В своей более ранней работе Буш [1963] утверждал, что Сильвио осознает переход графа в мир других ценностей; именно поэтому не может он сделать выстрел. Теперь же [1989], доказывая, что жажда мести Сильвио удовлетворена, Буш предполагает непонимание им перемены, происшедшей с графом.

Третья сомнительная предпосылка заключена в том, что Буш все же признает за графом вину, хотя и «снятую» в его новом образе жизни, но тем

не менее абсолютно реальную и навсегда его отяготившую. Между тем, как мы видели, граф не заслуживает упрека ни в какой моральной ошибке, а триумф Сильвио так же не имеет под собой почвы, как и его темное пророчество о муках совести. Были ли прощальные слова Сильвио — разумеется, в рамках его романтического сознания — действительно, вполне искренни? Выражают ли они его последнюю правду? Не понимает ли он, что сам в гораздо меньшей степени отвечает требованиям дуэльного права и кодекса чести, чем им якобы морально побежденный граф? Романтик может быть злым человеком (Сильвио охотно показывает свою злобу) и он может пройти по трупам, но никогда не унижится до мелочности и не поступится честью.

Разбор обеих трактовок Буша подводит нас к тезису, что Сильвио не может быть удовлетворен своим поведением. Будь он даже романтическим мстителем, каким он хочет казаться и в качестве какого рассматривает его Буш, он не может не понимать, что его месть бьет мимо цели. Пушкинским неудачникам присуще сознание их поражения, непреодолимой слабости.

## 2. Четыре эпизода — сходства и контрасты

### а. Динамика и статика характеров

Ни в одной другой повести цикла эквивалентность ситуаций, персонажей и действий не играет такой большой роли, как в «Выстреле». Уже композиция на макроуровне обнаруживает очевидный параллелизм обеих глав.<sup>15</sup> Каждая включает по два эпизода (рамочные и центральные истории), которые развертываются в различных временных планах (в настоящем и в прошлом), и представлены с различных точек зрения (в сообщении рассказчика и обоих протагонистов). Таким образом, имеют место 4 эпизода, эквивалентные по тематическим, формальным и композиционным признакам.

Глава I  
Эпизод 1

Глава II  
Эпизод 3

<sup>15</sup> По этой причине повесть пользовалась всегда таким успехом у исследователей композиции. См.: [Петровский 1925; Виноградов 1934, 188—191; Виноградов 1941, 468—472; Благой 1955, 191—206; Слонимский 1959, 224—240; Шоу 1963; ван дер Энг 1968б; Бочаров 1974а, 174—182; Стеценко 1989, 186—197]. Схему параллелей между двумя главами дает О'Тул [1982, 117—118]. Композиционный параллелизм можно объяснить историей создания повести. В рукописи за отъездом Сильвио в Москву следует: «Окончание потеряно» и дата «12 <затем переправлено на 14> октября 1830 г. Болд.» [597]. Затем Пушкин дописывает повесть и почти каждому мотиву первой главы дает эквивалент во второй. Так возникает композиция, отмеченная строгой зеркальной симметрией.

(в рассказе *рассказчика*)  
 Скучная *военная* жизнь рассказчика,  
 дружба с *Сильвио*,  
 рассказ *Сильвио* об эпизоде 2.

## Эпизод 2

(в рассказе *Сильвио*)  
 Счастливая *военная* жизнь *Сильвио*,  
 появление *графа*,  
 первая фаза дуэли,  
*временный* отказ *Сильвио* от выстрела.

(в рассказе *рассказчика*)  
 Скучная *сельская* жизнь рассказчика,  
 встреча с *графом*,  
 рассказ *графа* об эпизоде 4.

## Эпизод 4

(в рассказе *графа*)  
 Счастливая *сельская* жизнь *графа*,  
 появление *Сильвио*,  
 вторая фаза дуэли,  
*окончательный* отказ *Сильвио* от выстрела.

В реальной хронологии истории эпизоды располагаются в следующем порядке: 2 — 1 — 4 — 3. Симметричная перестановка ни в малейшей степени не ослабляет и не маскирует параллелизма, заложенного уже в истории, наоборот, лишь подчеркивает и заостряет его как высокорелевантный прием построения смысла.<sup>16</sup>

Первое представление о смысловой функции параллельного построения мы получаем, рассматривая эквивалентности между фигурами. *Сильвио*, *граф* и *рассказчик* объединяются в эпизодах 1 и 2 по признаку *военной жизни*. Кроме того, в каждом из двух эпизодов существуют сходства между двумя из трех фигур. В эпизоде 2 *Сильвио* и *граф* — «буяны», ведущие «шум-

16 Степанов [1962, 193—194] различает три симметричных повествовательных эпизода: рассказы антагонистов и историю отношений между рассказчиком и *Сильвио*. Ван дер Энг [1968а, 39], исходя из того, что все пять повестей построены по композиционному принципу «тройного параллелизма», рассматривает — как до него уже Виноградов [1934, 188—191; 1941, 468—472] — конфликт *Сильвио* с новым офицером за картами как самостоятельный эпизод и потому приходит к выводу о наличии трех ситуаций, основанных на трижды повторяющемся «напрасном ожидании смертельного выстрела». Эта несомненная триада, которая, как замечает ван дер Энг, «не охватывает целое», ничуть не противоречит четырехчастному построению новеллы в целом, но присуща ей как дополнительная форма организации, менее общая и не столь заметная. Пушкинское искусство симметрии ведь основывается не на монотонной изотопии внутритекстовых парадигм, а на их многосложной интерференции. В рукописном варианте, обрывающемся после первой главы, основной сюжетный параллелизм создавали не сделанный *Сильвио* вызов и предшествующий этому отказ от выстрела в *графа*. По мере развертывания истории параллелизм глав вытеснял параллелизм эпизодов первой главы. См. об этом: Кодяк 1970, 200. Функция эпизода с офицером не сводится, однако, к мотивировке рассказа *Сильвио* о первой части дуэли, как считает Кодяк. Дальнейший ход истории с дуэлью активизирует все больше воспоминание о прежнем отказе *Сильвио* и об объяснении, которое он дает. Троичная структура была в недавнее время отмечена также в работе Стеценко [1989]: каждый из трех больших композиционных блоков состоит, в свою очередь, из трех ритмических сюжетных компонентов (бессобытийность — нарастание действия — кульминация).

ную и беззаботную жизнь» [70], воспетую Денисом Давыдовым, поэтом русских гусаров. В эпизоде 1 Сильвио и нарратор эквивалентны по общему признаку «романтичности»: Сильвио выступает как загадочный романтический герой в духе популярных повестей Бестужева-Марлинского, а нарратор поддается в то время — как он признает это с дистанции повествующего «я» — своему «романическому воображению» [67], которое побуждает его видеть в Сильвио «героя таинственной какой-то повести». <sup>17</sup>

Во второй главе характеры соотнесены иначе. Время изменило персонажей и их отношение друг к другу (между первой и второй фазами дуэли проходит шесть лет, между военной и сельской жизнью рассказчика — пять, между первой фазой дуэли и встречей рассказчика с графом — одиннадцать). Рассказчик оставил военную службу и сменил «шумную, беззаботную жизнь» в бедном гарнизонном городке на одинокую и полную забот жизнь в бедной же деревеньке Н-ского уезда. Романтические увлечения юности уступили место хозяйственным заботам о поддержании своего бедного имения. Единственным утешением в его одиночестве оказывается известие о приезде молодой, прекрасной соседки. Но когда он входит в роскошно убранный кабинет графа, его, отвыкшего в своем бедном углу от роскоши и от вида чужого богатства, охватывает робость («я оробел»), и он ждет появления графа «с каким-то трепетом», как посетитель «из провинции ждет выхода министра» [71]. Его восхищение вызывает теперь не противоречивая загадочность Сильвио, а богатство графа и красота графини. Граф тоже находится в другой жизненной ситуации. Он вышел в отставку, женился и живет со своей красивой молодой женой сельской жизнью помещика-аристократа в «богатом поместье» [77], по соседству с рассказчиком.

С переходом повествуемого «я» из романтической сферы Сильвио в атмосферу сельской жизни остепенившегося графа на первый план выходят другие эквивалентности. Место аналогии с Сильвио по принципу «романтичности» занимает соответствие с графом. Оно опирается, с одной стороны, на подобие по признаку сельской жизни, с другой — на оппозицию контрастирующих условий этой жизни: граф сменил свою шумную жизнь гусара на безоблачное счастье молодого супруга и владельца богатого поместья, рас-

---

17 Как указывает Буш [1963, 411], «гиперромантическое» повествуемое «я» рассказчика выступает как «антагонист» Сильвио. В отличие от Буша, я не уравниваю безобидного «буяна» в духе Дениса Давыдова с романтическим героем (бестужевского или байронического толка). Поэтому мне кажется сомнительной трактовка фигуры графа в качестве «романтического противника романтического Сильвио» [Буш 1963, 422]. С первого появления графа, элегантно, уверенного в себе аристократа, ясно, что ему чуждо то сочетание пламенных страстей, демонической злобы и цинического презрения к жизни, которое характерно для романтических образцов Сильвио — героев Байрона, Гюго и Бестужева.

сказчик же распростился с однообразной гарнизонной жизнью ради еще более монотонной жизни *одинокого хозяина бедного* имения.

Только Сильвио остался все тем же. Он был в отставке уже в то время, когда принадлежал к обществу молодых армейских офицеров. Это подчеркивает его статичность. Теперь, как и прежде, им владеет жажда мести и он мелодраматично демонстрирует в качестве «памятника нашего поединка» свою шапку, *bonnet de police*, простреленную графом пять лет назад. (Мрачный мститель не видит ничего комического в том, чтобы надеть в присутствии своего молодого почитателя эту простреленную красную шапку с золотой кистью и сидеть в ней на протяжении всего своего рассказа.) Косточки черешни, которые граф выплевывал, стоя перед пистолетом, не дают ему покоя еще и через пять или шесть лет, и все снова и снова раздувают его жажду мести. Он стремится к продолжению дуэли, чтобы посмотреть, отнесется ли граф и перед своей свадьбой к смерти так же равнодушно, как в то время, когда ждал ее, не прекращая лакомиться черешней. (Новое воспоминание о черешневых косточках даже заставляет его бросить об пол свою драгоценную шапку.) Та же самая злобная насмешка слышится и в эпизоде второй дуэли, когда он, вновь опустив руку, сожалеет, что пистолет заряжен не черешневыми косточками. Неизменность образа мстителя отчетливо проявляется на фоне ситуационных и характерологических перемен, связанных с графом и рассказчиком.

Аналогии и контрасты, связывающие персонажей, подталкивают к двум различным смысловым решениям: 1) в сравнении с графом и с рассказчиком, преодолевшими свое юношеское «буйство» à la Давыдов, как и очарование романтики, неизменная жажда мести, присущая Сильвио, предстает как инфантилизм и неспособность к развитию; 2) в сравнении с реальными, развивающимися людьми романтический герой представляет собой статическую литературную схему. Решение этой смысловой альтернативы связано с присущим Сильвио качеством романтичности. В каком смысле, однако, Сильвио романтик? Ответить на этот вопрос можно лишь после того, как мы рассмотрим образ рассказчика и сюжетную функцию повествуемого «я».

#### б. Повествуемое «я» и дуэлянты

Как участник действия (повествуемое «я»), нарратор включен в сложную парадигму, охватывающую четыре перехода от статических ситуаций к динамическим, интригующим мотивам.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Членение повести на описательные и нарративные элементы подробно, хотя и не всегда убедительно по функциональному значению, предлагает М. А. Петровский [1925].

Обе вставные истории начинаются ситуацией счастья: беззаботная гусарская жизнь обожаемого товарищами Сильвио и *honeu toon* любимого своей молодой женой графа. Каждый раз протагонист пребывает в гармонии со своей средой и наслаждается симпатией и восхищением своего окружения. За описанием статической исходной ситуации оба раза идет изложение динамического мотива, оформляющего нарушение счастья вследствие неожиданного появления антагониста: граф угрожает «первенству» [69] Сильвио своим превосходством во всех гусарских доблестях, а Сильвио нарушает медовый месяц графа, требуя своего права на выстрел, прибереженный им до того момента, пока он не узнает, что граф на вершине счастья.

Устранение статической исходной ситуации в вставных историях имеет двукратную аналогию в обрамляющих историях. Монотонная военная жизнь повествуемого «я» организована внутри романтическим Сильвио, чья «обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык» [65] оказывают «сильное влияние» на «молодые умы» тянущейся к нему молодежи. С точки зрения своего прошлого «я», рассказчик констатирует: «Какая-то таинственность окружала его судьбу». «Нечаянный случай» [66] за игрой в карты вносит в ситуацию, определяемую загадочностью Сильвио, динамическое напряжение. (В отличие от других офицеров, удивленных тем, что Сильвио не вызвал на дуэль своего обидчика, но не утративших от этого к нему привычного уважения, рассказчик глубоко разочарован поведением своего идола и от него отдалается. Только рассказ Сильвио возвращает ему в глазах романтически настроенного молодого человека прежнее очарование.) Во второй обрамляющей истории рассказчика приводит в сильное волнение известие о приезде молодой красивой соседки: «Я горел нетерпением ее увидеть» [71]. Приезд графской четы является единственным событием, нарушающим скуку затворнической жизни рассказчика.

Парадигма четырех ситуационных перемен может быть представлена в следующей схеме:

<i>Эпизоды</i>	<i>Статическая исходная ситуация</i>	<i>Динамический мотив</i>
1	Скучная военная жизнь рассказчика	Отказ Сильвио от вызова
2	Счастливая военная жизнь Сильвио	Появление графа
3	Скучная сельская жизнь рассказчика	Появление графской четы
4	Счастливая сельская жизнь графа	Появление Сильвио

Наряду с подобием структур, соотнесенность эпизодов 2/4, с одной стороны, и 1/3, с другой, опирается также на симметричную оппозицию по содержанию. В обрамляющих историях исходной ситуацией служит не довольство, а скука, а вместо нарушения счастья следует преодоление скуки: воображение



участвующего в действии повествуемого «я» захвачено из двух контрагентов.

Строгий параллелизм фокусирует — как и нарративный приоритет обрамляющих истории по отношению к хронологически предшествующим вставным — личность повествуемого «я» и подчеркивает в ней те качества, которыми определяется его отношение к обоим участникам дуэли: пассивность и восприимчивость. Подобно тому, как в первой главе неопытный юноша находился под впечатлением романтичности Сильвио, так пятью годами позже испытывает он, повзрослевший и остепенившийся, восхищение богатством графа. Если читатель обратит внимание на не зависящую от различия ситуаций впечатлительность рассказчика, будет понятно, насколько относительно его оценки контрагентов. Прежде всего, в новом свете должны предстать романтичность Сильвио, его противоречивость и загадочность. Действительно ли речь идет о подлинной романтической разорванности героя? Не является ли его образ лишь конструктом впечатлительного, романтически настроенного рассказчика?

Внимательный читатель отметит тонкую, едва ощутимую дистанцированность рассказчика по отношению к своему прежнему наивному «я», от его внимания не ускользнет, что в описаниях Сильвио накладываются друг на друга два голоса, два оценочных подхода. Вначале воспринимает и оценивает наивная личность, подчиняющая мир романтическим схемам. В повествовании рассказчика ее воодушевление, с одной стороны, иронически утрировано, с другой, охлаждено трезвой объективностью. Рассмотрим, например, как повествующее «я» устанавливает несомненную дистанцию по отношению к восприятиям и оценкам повествуемого «я» (подчеркнуто пунктиром), объективируя их (выделено двойной линией) в форме своего рода текстовой интерференции:

Имея от природы романтическое вообние, я всех сильнее прежде сего был привязал к человеку, коего жизнь была загадкой и который казался мне героем таинственной какой-то повести» [67].

Сюда же относится и сцена, где сильнейшее впечатление производит на молодого человека романтический демонизм Сильвио. Она также содержит признак модальности, который отчасти ставит под вопрос реальность загадочного и демонического:

Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рту, придавали ему вид настоящего дьявола» [98].

На дистанцию повествующего «я» по отношению к повествуемому «я» первой главы указывает и следующее замечание: «Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня» [74]. Слово «некогда» под-

черкивает, что *теперь* рассказчик оценивает Сильвио и его историю гораздо трезвее. Для повествуемого «я» второй главы романтизм уже преодолен. Показательно, что в эпизоде 3 Сильвио вводится как предмет салонного разговора и его имя приходит на ум рассказчику лишь, поскольку он хочет привести пример, иллюстрирующий его мысль о необходимости постоянных упражнений в стрельбе из пистолетов.<sup>19</sup> К тому же, иллюстрация искусства Сильвио (которой граф поинтересовался только из вежливости), а именно его стрельба по мухам на стене, бросает весьма прозаическую тень на занятие, которое когда-то представлялось рассказчику «ужасным искусством» [66].

### в. Образы дьявола

Слова о «настоящем дьяволе», передающие восприятие повествуемого «я», хотя и ослаблены в изложении повествующего «я», представляют собой все же исходную формулу, подлежащую реализации и развертыванию. Они важны не только как первый элемент целой цепи дьявольских мотивов, но и как своего рода магическое заклинание, вызывающее на сцену дьявола во плоти. Ведь приезд Сильвио к графу, действительно, выглядит в чем-то как явление дьявола.<sup>20</sup>

Уже то, что во время обычной вечерней прогулки лошадь под графиней заупрямилась, наводит на мысли о вмешательстве сверхъестественных сил. Ибо именно в эту минуту Сильвио вступил, должно быть, в дом графа. Народная мудрость учит, что животные особенно хорошо чувствуют присутствие сверхъестественного (см.: [Клейтон 1971, 168]). С другой стороны, то обстоятельство, что испуганная графиня сходит с лошади и идет к дому пешком, важно для развертывания истории. Сильвио должен получить сначала возможность говорить с графом с глазу на глаз. То, что кажется дьявольским симптомом, связано, быть может, с техникой повествования.

Узнав в запыленном и обросшем госте Сильвио, граф чувствует: «Волоса встали вдруг на мне дыбом» [73]. И это можно истолковать как реакцию

19 С потерей Сильвио романтичности понижается — как кажется — и его социальный статус. В первой главе он вводится как *хозяин*, угощающий молодых офицеров, теперь же он выступает как их *гость*: «Он в нашем полку принят был, как свой брат товарищ» [73].

20 Дуглас Клейтон [1971, 170], которому я обязан указанием на демонические мотивы, рассматривает даже всю повесть в целом как «нравственную историю о посещении удачно женившегося человека дьяволом, который напоминает ему его циничное и беспутное прошлое и оставляет страшное напоминание о своем визите».

на сверхъестественное. Но вместе с тем разве не естественно, что граф испытывает глубокий страх перед появлением своего бывшего противника?

Когда в жеребьевке граф снова вытаскивает первый номер, Сильвио произносит с усмешкой, о которой граф говорит, что никогда ее не забудет: «Ты, граф, дьявольски счастлив» [74]. (Ранее он говорил об удачливости графа иначе: «Счастливец» или «вечный любимец счастья».) Но не пытается ли говорящий — мы можем задать вопрос — создать этими словами романтическую ауру вокруг самого себя?

Когда граф говорит, что «не знает», «каким образом» Сильвио «мог его к тому принудить» сделать выстрел, он тоже указывает на сверхъестественную силу. Но, с другой стороны, его действия легко объяснить и вполне естественными причинами.

Сильвио, кажется, заговорен от пули графа (см.: [Клейтон 1971, 169]). Но разве нельзя объяснить «промах» и совсем по-другому, тем более что граф еще пять лет назад, будучи в своей лучшей форме и при абсолютном хладнокровии, промахнулся в стоявшего на 12 шагах противника?

В словах графа о Сильвио — «в эту минуту он был, право, ужасен» — опять-таки можно видеть подтверждение его демонизма. Но и мгновенность впечатления, и вводное слово «право», не отводящее, а лишь усиливающее сомнения, не столько подтверждают романтический диаволизм, сколько его подтачивают.

Наконец, амбивалентна и реакция слуг. Верно, что когда они не решаются остановить покидающее дом чудовище и только «с ужасом» на него смотрят, они как будто бы околдованы демонической силой. Но ведь едва ли можно хотеть задержать гостя, который за несколько минут своего пребывания в доме поверг хозяйку в обморок, а хозяина в крайнее смятение. Граф и сам приходит в себя, только когда Сильвио уже уехал.

Мы видим, что введенный нарратором (с точки зрения его повествуемого «я») в игру мотив «настоящего дьявола» развертывается в сюжет о дьявольском наваждении. Но поэтический сюжет о дьяволе легко, мотив за мотивом, поддается прозаическому развенчанию.

### 3. Сильвио и его прототипы

Думается, что теперь альтернатива, выдвинутая на основе сходств и оппозиций между линиями развития характеров (Сильвио, романтический герой, — это либо инфантильный человек, либо просто литературная схема), могла бы быть решена в пользу второго предположения: романтичность Сильвио есть конструкт, созданный повествуемым «я», конструкт, которому в действительности фиктивного мира соответствует куда менее мелодраматическая реальность.

Такая редукция романтизма к сознанию рассказчика отражает, однако, еще не всю правду. Сильвио и сам несет ответственность за то романтическое впечатление, которое он производит на молодого человека. Мы должны, следовательно, поставить вопрос об аутентичности романтизма Сильвио, а для этого проанализировать претексты, открыто или завуалированно вписанные в повесть.<sup>21</sup>

#### а. Обращенный байронист Баратынского

Как видно из рукописи [580], первоначально Пушкин предназначал для «Выстрела» только один эпиграф — слова «Теперь сходитесь» из «Евгения Онегина» [гл. VI, стр. 30]. Затем он заменил цитату из своего собственного произведения эпиграфами из Баратынского и Бестужева-Марлинского. Обе цитаты касаются дуэлей, которые — в отличие от поединка Онегина и Ленского — не заканчиваются смертью. Возможно, Пушкин изменил эпиграф после того, как написал продолжение истории Сильвио.<sup>22</sup>

Эпиграф из «Бала» Баратынского «Стрелялись мы» требует сопоставления историй. Арсений, романтический герой, разочарованный в женщине, не в силах разделить любовь без остатка преданной ему Нины. Застигнутый Ниной врасплох за созерцанием портрета другой дамы, он рассказывает свою предысторию. На портрете изображена Ольга, с которой его связывало взаимное чувство. Однако друг, введенный им в дом, склоняет легкомысленную возлюбленную к измене. Охваченный ревностью, Арсений провоцирует друга на ссору:

21 Мы не затрагиваем здесь дискуссии, которую Черняев [1900]), Гроссман [1929], Лернер [1935а], Штрайх [1935], Садилов [1941] и др. вели по поводу реальных прототипов образа Сильвио, особенно в связи с личностью друга Пушкина, бретера и библиофила И. П. Липранди, чье имя зашифровано, по мнению ряда исследователей, в инициалах господина И. Л. П., на которого ссылается Белкин.

22 Такое предположение высказывает Кодяк [1970, 203—204], не сомневающийся, что в первой, фрагментарной редакции повести дуэль заканчивалась смертельным исходом.

...мщеньем  
 Сопернику поклялся я.  
 Всечастно колкими словами  
 Скучая досаждал ему,  
 И по желанью моему  
 Вскипела ссора между нами:  
 Стрелялись мы [Баратынский 1989, 259].

Вскоре после своего признания Арсений покидает любящую его Нину. Позднее он сообщает в письме, что снова встретил Ольгу и что его ревность была напрасной.

История Арсения обнаруживает ряд мотивов, очевидно связывающих ее с «Евгением Онегиным» (предательство друга, неверно понятое кокетство возлюбленной, дуэль между друзьями), но для «Выстрела» она важна совершенно в ином отношении. Сопоставимость этих историй основана на таких признаках, как рамочная композиция, ретроспективное повествование и *confessio* мстителя. Эквивалентность активизирует прежде всего две подробности в истории Сильвио: он — мститель, провоцирующий дуэль («Я стал искать с ним ссоры» [69]), и ссора происходит в присутствии дамы, находящейся в связи с Сильвио. На фоне любовной истории видно, однако, особенно ясно, что не ревность и не измена любимой женщины стала причиной ненависти Сильвио. Женщина важна здесь лишь как свидетельница утраченного превосходства. Поэтому мстителю и нужно, чтобы во время второй дуэли присутствовала графиня. Совсем не по-рыцарски приводит он женщину в такой страх, что она падает без чувств. (Напомним, что, когда противники в эпизоде 2 бросаются к саблям, «дамы попадали в обморок» [69]). Если Арсений ищет близости с женщинами, то в жизни одинокого Сильвио женщины, как кажется, не играют никакой роли.

В «Бале» Баратынского имеется и второй мотив, способствующий конкретизации портрета Сильвио. Арсений предстает как разочарованный герой, наделенный всеми атрибутами байронизма, даже путешествия в далекие страны не могли исцелить его душу:

Следы мучительных страстей,  
 Следы печальных размышлений  
 Носил он на челе; в очах  
 Беспечность мрачная дышала,  
 И не улыбка на устах —  
 Усмешка мрачная блуждала [254].

Однако, когда затем мрачный любитель «лукавой шутки, слова едкого», осознав свою ошибку (или в результате перемены в чувствах кокетливой Ольги), вдруг превращается в счастливого, любящего и любимого мужчину, это показывает, насколько поверхностным был его байронизм. Столь осно-

вательное обращение байрониста у Баратынского бросает, конечно, иронический ответ на романтичность Сильвио, внешность которого имеет сходные байронистические черты.

#### б. Остановленный мститель Бестужева и таинственный венгерец

Второй эпиграф — «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)» уводит нас в еще цельный романтический мир Бестужева-Марлинского. Посылая около 15 августа 1831 г. рукопись своих повестей с эпиграфами Плетневу, Пушкин просит в сопроводительном письме предпослать «Выстрелу» новый эпиграф, цитату из «Романа в семи письмах» (1824) Бестужева, которую он воспроизвел по памяти. Правда, память его подвела. Цитированные слова находятся не в «Романе в семи письмах», а в «Вечере на бивуаке» — повести, в известной степени релевантной для «Выстрела». На контакт между этими произведениями указывает уже сам эпиграф, в котором содержится признание «права дуэли» и права одного из дуэлянтов сохранить за собой выстрел (в повести писателя-романтика это мотивируется не стремлением к более изысканной мести, а проще и прямолинейнее — тяжелым ранением героя). До мести у Марлинского дело не доходит. Друг предотвращает продолжение дуэли хитростью, а судьба наказывает неверную возлюбленную; покинутая своим бесчестным соблазнителем, она умирает от чахотки на руках у героя. В особенности одна черта в повести Марлинского дает возможность активизировать эквивалентные мотивы «Выстрела». Такова безмерная жажда мести, испытываемая обманутым. Ближайший контекст слов, взятых в качестве эпиграфа, следующий:

Бешенство и месть, как молния, запалили кровь мою. <...> Знаете ли вы, друзья мои, что такое жажда крови и мести? Я испытал ее в эту ужаснейшую ночь! В тиши слышно было кипение крови в моих жилах. <...> Мне беспрестанно мечтались: гром пистолета, огонь, кровь и трупы» [Бестужев-Марлинский 1981, I, 82—83].

Еще одна эквивалентность связывает мстителей. Тот и другой, не сумев осуществить месть, ищут смерти в народной войне. Но какой между ними контраст! В то время как герой Бестужева, обманутый дамой своего сердца, способен к прощению и охотно отказывается от мести, Сильвио, получивший пощечину от графа, шесть лет живет исключительно надеждой на отмщение.

Что, однако, заставило Пушкина вспомнить о «Романе в семи письмах», герой которого вызывает на дуэль своего счастливого соперника в любви,

убивает его и переживает раскаяние? Быть может, это намек, подчеркивающий ненависть побежденного<sup>23</sup> и совершенно другой исход дуэли.

Наибольшую релевантность в отношении «Выстрела» обнаруживает, однако, другая повесть Бестужева, начало которой было напечатано незадолго до отъезда Пушкина в Болдино в еженедельном издании «Сын отечества и Северный архив» — «Вечер на кавказских водах в 1824 году».<sup>24</sup>

В одной застольной компании рассказывают о некоем весьма загадочном венгерце, чьи загадочные речи и тайные поступки заставляют принимать его за какого-нибудь блюстителя масонской ложи, за кадожа:

Никто наверно не знал ни его звания, ни его отчизны, хотя в паспорте он назван был венгерским дворянином. Сказывают, он был странное и непонятное существо. <...> Жил весьма скромно и между тем сыпал золото бедным. Одевался просто, но одни солитеры его перстней стоили десятков тысяч [Бестужев-Марлинский 1981, I, 261].

Кому не придут в связи с этим в голову загадочные противоречия в образе Сильвио: он кажется русским, но носит иностранное имя. Одно время он служил в гусарах, но теперь, выйдя в отставку, проводит дни в обществе молодых офицеров в «бедном местечке» [65], где «жил он вместе и бедно, и расточительно»:

...ходил вечно пешком, в изношенном черном сюртуке, а держал открытый стол для всех офицеров нашего полка. Правда, обед его состоял из двух или трех блюд, изготовленных отставным солдатом, но шампанское лилось при том рекою. <...> Богатое собрание писателей было единственной роскошью бедной мазанки, где он жил [65].

Таинственность личности Сильвио также представляется — вплоть до буквального повторения одних и тех же слов — реминисценцией к загадочному венгерцу: «Никто не знал причины, побудившей его выйти в отставку. <...> Никто не знал ни его состояния, ни его доходов, и никто не осмеливался о том его спрашивать» [65].

Венгерец Бестужева стонет во сне, «словно совесть его подавлена была каким-нибудь преступлением» [265]. Пушкин заимствовал и это предложение: неохота, с какой Сильвио говорит о дуэлях, заставляет окружающих его молодых людей предполагать, «что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства» [66].<sup>25</sup>

23 На роман в письмах и содержащийся в нем мотив зависти, неудовлетворенного самолюбия, не терпящего ничьего превосходства, указывал в связи с «Выстрелом» уже Л. И. Поливанов в 1901 г. (ср.: [Лернер 1935а, 126]).

24 На важнейшие параллели с повестью Пушкина указывает Лернер [1935а, 129—130]; но его цель — отыскать литературный источник «Выстрела».

25 Следует отметить формульный характер этих выражений, их ритмическую и звуковую форму: *несчастная жертва* — *ужасного искусства*.

Другая параллель касается пушкинского рассказчика. Венгерец открывается молодому человеку, в котором его доверие вызывают «склонность к мечтательности и уединению», «чистый, возвышенный нрав и вместе кроткая, но пылкая душа». Чувствуя приближение смерти, венгерец завещает ему как «достойному смертному» свои «познания и тайны». Сильвио также связывает с молодым рассказчиком симпатия и доверие. По крайней мере, в его присутствии Сильвио оставляет «обыкновенное свое злоречие» [67] и говорит «о разных предметах с простодушием и необыкновенною приятностию».

Какое приращение смысла дает эта аллюзия, которую легко понимал современный читатель? Образ Сильвио весь словно составлен из литературных блоков. Почти комическое отличие от подлинно таинственного прототипа подчеркивает: Сильвио — не подлинный романтик, в своем прозаическом существовании он только инсценирует черты романтического поведения. Здесь уместно вспомнить, что подобно другим неудачникам повестей Белкина, Сильвио тоже читатель. Он держит у себя книги, «большею частью военные, да романы», и он охотно дает их читать молодым офицерам, никогда не требуя их назад, но зато и никогда не возвращая хозяину книги, им занятой.

Сильвио может «выпадать» из своей роли. Когда в повести говорится, что в доверительном общении его «обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык» смягчаются и он рассуждает о «разных предметах» с «простодушием» и «приятностию», то три употребляемые здесь карамзинистские выражения указывают не только на смену литературной парадигмы со стороны ее адепта, рассказчика, но и на ментально-исторический ляпсус самого романтического героя.

#### в. Закаленный в пьянстве гусар Дениса Давыдова

По словам самого Сильвио, он был еще более отчаянным «буйном», чем Александр Бурцов, известный бретер и друг Дениса Давыдова. В своем признании Сильвио рассказывает:

В наше время буйство было в моде; я был первым буйном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил славного Б<урцова>, воспетого Д<енисом> Д<авыдовым> [69].

В одном из трех стихотворных посланий, адресованных поэтом-гусаром в 1804 г. этому знаменитому буйну, а именно в стихотворении «Бурцову. Призвание на пунш» описана домашняя обстановка гусара, приглашающего на пирушку своих друзей:



В нем нет зеркал, ваз, картин <...>  
У него, брат, заменяет  
Все диваны — куль овса. <...>  
Нет картин — да заменяется  
Ташкой с царским вензелем!  
Вместо зеркала сияет  
Ясной сабли полоса: <...>

А наместо ваз прекрасных,  
Беломраморных, больших  
На столе стоят ужасных  
Пять стаканов пуншевых!

[Д. В. Давыдов 1984, 57]

В эпизоде 1 Сильвио, правда, уже давно не гусар, но его мазанка производит впечатление не особенно удобного жилища: стены бедной комнаты покрыты дырами от пуль, а «единственную роскошь» [65] представляет собой богатое собрание пистолетов. Эта обстановка резко контрастирует с «роскошью» [71] в графском просторном кабинете с его книжными шкафами, бронзовыми бюстами, широким зеркалом и коврами на полах, обтянутых зеленым сукном.

Наряду с неизменно гусарскими условиями жизни, ссылка на Дениса Давыдова подчеркивает еще один мотив: приверженность Сильвио крепким напиткам. Эта черта сохраняется в нем и теперь, когда он уже не гусар. На его небогатых обедах шампанское «льется рекой», а водка укрепляет руку во время его прилежных упражнений в стрельбе. Ниже мы увидим, что неявно присутствующая в повести тема пьянства активизируется и при помощи речевых клише.

#### г. Выстрел в яблоко и выстрел в грушу

«Искусство», которого Сильвио достиг в стрельбе из пистолетов, — «неимоверно», и, если бы он предложил «пулей сбить грушу с фуражки кого бы то ни было» [65], никто в полку не усомнился бы подставить ему свою голову. Конечно, мы имеем тут дело с намеком на шиллеровского «Вильгельма Телля», воспоминание о котором вызывает и дважды простреленный швейцарский ландшафт в эпизоде 4.

Помимо этого, Андрей Кодяк [1970, 206] находит в эпизоде второй дуэли ряд реминисценций, отсылающих к известной сцене с выстрелом в яблоко (акт III, сцена 3): принуждение к выстрелу; просьба третьего лица о великодушии, гордо пресекаемая тем, кто подвергнется опасности; попытка

превратить весь эпизод в шутку и циническая реакция на это; значение выстрела как нравственной пытки; взволнованность стрелка.

Даже если принять эти параллели, семантическая трактовка, предлагаемая Кодяком, — наличие в обоих произведениях якобы определяющей их темы свободы — вызывает ряд возражений. Видеть в качестве основной темы «Выстрела» свободу, как на этом настаивает Кодяк, свободу, обретение которой Сильвио связывает со своим выстрелом и которую он в действительности обретает только после отказа от выстрела, значит замкнуть себя в безысходном эвристическом круге, проецируя тему классической драмы о свободе на тематически близкую, на первый взгляд, повесть. При этом придется считаться с немалой трудностью. Если, исходя из основополагающей темы свободы, соотносить со свободолюбивым героем Шиллера Сильвио, то как быть тогда с тем обстоятельством, что все установленные в работе Кодяка параллели указывают на эквивалентность образов Телля и графа, а роль Сильвио соответствует скорее роли беспощадного ландфогта Геслера.

Комическая модификация мотива выстрела в яблоко дает между тем основания выбрать для межтекстовой переклички тон более легкий, чем тот, который задает патетическая драма Шиллера. Намекая с самого начала на вошедшего в поговорку искусного стрелка, повесть строит горизонт ожиданий, которые в ходе последующего действия все явственнее не оправдываются. В противоположность Теллю, который, стреляя в яблоко, ставит на карту жизнь своего сына, а затем не останавливается перед тем, чтобы выстрелить в Геслера, Сильвио решающего выстрела *не* делает. И эквивалентность борцов за свободу принимает, скорее, форму контраста, чем подобия. На фоне подвигов во имя свободы, к которым обстоятельства толкают призывающего в начале к «терпению и молчанию» Телля, участие Сильвио в освободительной борьбе греков выступает как неразумный и абсолютно аполитичный поступок.

#### д. Две «истинные» повести о нравственном стрелке

Литература 1910—20-х гг. изобиловала повестями об искусных стрелках. В «Благонамеренном», том самом нравоучительном журнале, на публиковавшиеся в котором «истинные происшествия» так часто намекает в своих повестях Пушкин, были напечатаны два произведения, о которых «Выстрел» должен был напоминать современному читателю.<sup>26</sup> В № 9 за 1821 г. появился переведенный с немецкого «истинный анекдот» «Убедительный урок»: искусный стрелок вызывает на дуэль дерзкого офицера, принуждает дважды

26 Оба сюжета пересказаны в работе [Вацуро 1981, 25].

в себя выстрелить, а затем демонстрирует свое собственное искусство, попадая в подброшенную в воздух сливу (фрукты снова в игре!). Пятью годами позже О. М. Сомов рассказывает в повести «Странный поединок» (1826) историю известного дуэлянта, отказавшегося от своего выстрела и подставившего себя под пулю противника, чтобы вернуть его на путь добродетели. Оба рассказа связаны идеей морального превосходства искусного стрелка. Каким образом соотносится с этими текстами «Выстрел»? Идет ли речь только о заимствованиях Пушкина из популярных «истинных» повестей? Или же оба героя — это сознательно подобранные прототипы, чье благородство должно быть проецировано на образ Сильвио, обрисованный с нарочитой неполнотой? Второе предположение представляется более правильным: иронический разрушитель всех литературных шаблонов, Пушкин хотел и этим нравоучительным рассказам противопоставить контрафактуру, инвертирующую условную мотивировку.

#### е. Ужасный герцог де Сильва Виктора Гюго

Требую свой выстрел во время переживаемого графом «медового месяца», Сильвио поступает так же, как и старый герцог Дон Руй Гомес де Сильва (!) в романтической драме в стихах Виктора Гюго «Эрнани, или Кастильская честь».<sup>27</sup> Эрнани клянется оскорбленному им старику-герцогу, своему сопернику в любви к прекрасной донье Соль и в то же время своему спасителю, что готов сам отнять у себя свою спасенную жизнь, как только услышит — когда бы это ни случилось — звук своего рога, который отдает герцогу в залог своей верности. После множества перипетий Эрнани ведет донью Соль к алтарю. В свадебную ночь звучит рог ревнивого старика. Верный своему слову, Эрнани принимает яд, и вместе с ним и его невеста. Де Сильва, в отчаянии от смерти своей любимой, закаляется.

27 После премьеры пьесы 25 февраля 1830 г. в *Comédie Française* в зале театра происходил бурный спор между молодыми романтиками и приверженцами классического тетра. Спор, в котором верх одержали романтики во главе с Теофилом Готье, вошел в историю литературы по названием «Bataille d'Herminie». О том, что Пушкин знал драму до написания «Повестей Белкина», свидетельствует письмо к Е. М. Хитрово (май 1830 г.) («C'est un des ouvrages du temps que j'ai lu avec le plus de plaisir» — «Это одно из современных произведений, которое я прочел с большим удовольствием» [XIV, 93]). На эту параллель указывает уже Лернер [1935а, 133]. — Иначе, как бессмыслицей трудно назвать рассуждения Берковского [1960, 43—45], в которых «эстетике эффектов» Гюго, якобы «эксплуатирующей» человека и мир его эмоций «в интересах искусства», противопоставляется «демократическая» эстетика Пушкина, которая «перевоспитывает» читателя вместе с героем.

Наряду с мотивом мстителя, который требует удовлетворения в момент наивысшего счастья (ср.: «C'est mon heure» [V, 5]<sup>28</sup> — «Нынче час мой настал» [70]), повесть содержит целый ряд реминисценций из драмы Гюго. «Сверкающие глаза» [68], делающие Сильвио похожим на «дьявола», напоминают «горящие глаза» герцога де Сильва [V, 1], которые наводят присутствующих на мысль, что им явился вышедший из ада «le diable», Люцифер. Для молодых людей тридцатипятилетний Сильвио уже «старик» [65], у Гюго де Сильва постоянно называют «vieillard». Аллюзией является, видимо, и сравнение Сильвио с «тигром» [70]. Заслышав звук рога, возвещающего его смерть, Эрнани комментирует: «le tigre est en bas qui hurle et veut sa proie» («Тигр внизу рычит и жаждет своей добычи») [V, 3]. А когда графиня бросается в ноги ужасному мстителю, она словно повторяет жест доньи Соль: «Elle <...> tombe à genoux devant le duc» («Она падает на колени перед графом») [V, 6].

На фоне романтической трагедии, которая, будучи лишена какого-либо психологизма, разрабатывает конфликт чести и великодушия с такими страстями, как жажда мести, ревность и любовь, история Сильвио выступает во всем своем комическом прозаизме и психологической обусловленности. Прежде всего это выявляется благодаря контрастам в эквивалентностях. Несмотря на настойчивость де Сильва Эрнани несколько раз в ужасе отводит руку с ядом от своих губ, прежде чем покончить с собой. У Пушкина же медлит сам мститель, тогда как его жертва почти нетерпеливо вопрошает: «Будете ли вы стрелять или нет?» [74]. В отличие от благородного злодея у Гюго, который неукоснительно настаивает на праве на жизнь соперника и его добивается, романтическому герою Пушкина месть, как представляется, не удалась. При этом снова подчеркнуто, что речь в повести идет не о любви. Если у Гюго причина конфликта — обладание женщиной, то Сильвио мстит лишь за пощечину, полученную в присутствии женщины.

Психологическая прозаизация романтического героя отмечена также опозданием Сильвио. Герцог де Сильва трубит в роковой рог в точности в свадебную ночь. Сильвио же, заявив, что убьет своего противника «перед свадьбой» [70], требует своего права лишь через несколько недель после женитьбы графа. Хотя он и появляется в облике спешившего путешественника, «запыленный и обросший бородой» [73], по дороге он, должно быть, промедлил.

---

28 Цит. с указанием акта и сцены.

## ж. Лорд Байрон

Наконец, обратимся к тому автору, которого текст ни разу не называет и все же указывает на него с особой ясностью. Образ Сильвио, как и многие частные мотивы, представляет собой, как уже не раз отмечалось, реплику на чрезвычайно популярные в то время сюжеты лорда Байрона. Речь идет, однако, не столько об аллюзиях на отдельные тексты, сколько на ставшую стереотипом уже в произведениях самого Байрона фигуру романтического героя.<sup>29</sup> Мрачная бледность Сильвио, его сверкающие глаза, его злой язык, таинственность его происхождения, его загадочное, исполненное противоречий поведение, его жажда мести, злобная изощренность придуманного им для графа наказания, непреклонность его воли и целеустремленность его подчиненной одной идее жизни — все это полностью отвечает той схеме, которая породила множество подражателей и в русской литературе, доказав свою привлекательность уже у Баратынского и Бестужева-Марлинского.

Но и отношение к творчеству Байрона свидетельствует не столько о пародии, сколько о прозаической контрафактуре. На каждом шагу Сильвио дезавуирует своим реальным поведением романтическую схему, которую, как кажется, воплощает. Повесть полна противоречий и обманутых ожиданий (см.: ван дер Энг 1968б, 11—26; Дебрецени 1983, 108—113]). Одним из самых примечательных нарушений образа жизни байронического героя является общительность Сильвио. В то время как герои Байрона, не зная покоя, странствуют по свету в поисках одиночества, Сильвио, уже выйдя в отставку, добровольно поселяется в заштатном гарнизонном городке и, по видимому, чувствует себя в свои 35 лет очень неплохо в обществе офицеров, которые все значительно младше, чем он. (Не оттого ли, что молодые люди охотно позволяют ему удовлетворять его «страсть первенствовать» [69]?) Его байроническая поза человека, независимого от чужого мнения («Вы могли заметить, что я мало уважаю постороннее мнение» [68]), сомнительна не только в силу следующей непосредственно за этими словами попытки самооправдания в глазах молодого рассказчика, но и потому, что она в целом плохо согласуется со страстью во всем «первенствовать».

Разрыв между романтической ролью и подлинным характером уже не раз отмечался исследователями, не принадлежащими к последователям тол-

---

29 Меткость Сильвио, которую он, после происшествия с вновь вступившим в полк офицером, доказывает, сажая пулю при стрельбе по прикрепленному на воротах тузу, намекает, возможно, на одно замечание Байрона о своем «Дон Жуане», которое было опубликовано в «Литературной газете» [1830. № 24. С. 193]: «Я сделаю моего героя настоящим Ахиллом в боях, человеком, который может трижды сряду погасить свечу пулей из пистолета» (цит. по: [Виноградов 1941, 470]).

кования Чернышевского. Но все они склоняются к тому, чтобы всю ответственность за байронизм Сильвио возлагать на рассказчика с его романтическим мировосприятием. Уже Слонимский [1959, 511] объясняет романтический «ореол» Сильвио исключительно «романическим воображением» рассказчика. По мнению исследователя, наивный повествователь даже компрометирует романтичность своего героя: «Чем важнее и серьезнее тон, в котором рассказчик повествует о „тайнах“ Сильвио, тем пошлее и ничтожнее представляются эти „тайны“ с объективной точки зрения». В том же смысле Сидяков [1973, 69] утверждает, что ореол необычности и загадочности, окружающий Сильвио, находит свое объяснение прежде всего в личности рассказчика, который накладывает на портрет героя печать своих собственных представлений. И Шустрова [1987, 196] приходит к выводу, что Сильвио отнюдь не тот романтический герой, каким представляет его рассказчик и рисует Белкин.

Со своей стороны мы уже отмечали, что Сильвио и сам несет ответственность за свою романтичность, что он ее инсценирует. К этой инсценировке относятся и речь, и жест, и поза. Поведение Сильвио отличается особой театральностью, мелодраматизмом и в тех случаях, когда он описан вне восприятия романтически настроенного рассказчика.<sup>30</sup> Он держит себя не иначе, чем герои тех современных писателей, чье неумение описывать Пушкин в 1830 г. характеризовал следующим образом:

Молодые авторы вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама [XI, 145].

Не хотел ли автор комически подчеркнуть театральность своего героя, когда заставлял его рассказывать свою историю в *bonnet de police* с золотой кистью?

Проанализированные нами интертекстуальные аллюзии сливаются в общей смысловой интенции. Такова прозаизация псевдоромантического героя, раскрытие его истинной сущности. Связывая эту интенцию с рассмотренными уже ранее внутритекстовыми эквивалентностями, мы приходим к следующему обобщению: Сильвио — не инфантильный человек, не литературная схема, он — реальный человек, строящий свою жизнь в соответствии с лите-

---

30 По поводу театральности Сильвио см.: [Бонамур 1987, 187]. Говоря о Сильвио в момент его заключительной речи, исследователь характеризует его так: «Тирада, чудесная своей краткостью, силой, достоинством и рыцарством, но тирада, точно созданная для театра». Маркович [1989, 69], возражая Берковскому [1960], замечает, что Пушкин отнюдь не изгоняет из своей повести «эстетику эффектов», реализуя принципы «неистойвой» поэтики по-новому.

ратурными стереотипами, точнее, он делает литературную схему фактом своего существования; притом, что эта схема не просто фикция, но и в качестве воображаемого проекта противоречит его характеру. Его романтичность выступает как результат двух актов сознания, направленных на вытеснение реальности: его собственной экзистенциализации литературной фикции и ожиданий романтически настроенного рассказчика.

Сильвио-читатель буквально воплощает литературу в свою жизнь до горького финала. Когда Пушкин отправляет своего героя в Грецию на войну за свободу, он явно намекает на греческую авантюру Байрона.<sup>31</sup> Мы вправе усматривать авторскую иронию в том, что пушкинский герой погибает в том самом бою, в котором на три года позже погиб певец романтических мстителей, воплотивший в своей жизни тип романтического существования. Пушкину такая смерть казалась «высоким предметом для поэзии».<sup>32</sup>

#### 4. Отказ от выстрелов — сходства и контрасты

Теперь мы можем вернуться к центральной загадке повести. Почему Сильвио не стреляет в графа? Задумаемся над тем, что отказы от выстрела образуют целую парадигму. В совокупности Сильвио 8 раз не делает выстрела, которого от него ждут. Вероятно, Пушкин зашифровал ответ на вопрос о тайных мотивах отказа в эквивалентности произведенных выстрелов. Сравним же обстоятельства и основания восьми случаев и попытаемся отыскать общую мотивировку.

1. В первой части дуэли, на которую Сильвио приезжает с тремя секундантами (тогда же граф довольствуется одним), первый выстрел принадлежит ему. Он уступает — притом, заметим, противнику, который во всех гусарских доблестях ему по меньшей мере равен! Обоснование, которое он дает с точки зрения эпизода 1, состоит в том, что «волнение злобы» было в нем так велико, что он не доверял своей руке и хотел дать себе время «остыть». Так как граф не соглашается с отказом Сильвио от первого выстрела, решено тянуть жребий.

2. Целясь во второй раз (после того, как граф, стрелявший по жребию первым, промахнулся), Сильвио «взбешен» равнодушием графа, который ест под пистолетом чершни и выплевывает косточки в сторону своего противника. Теперь он совсем отказывается от выстрела, оставляя его за собой. Обосно-

31 Речь, однако, едва ли идет о продемонстрированном Байроном «перерастании индивидуального свободолубия в общественное», как считает Гиппиус [1937, 32].

32 См. цитированное выше письмо Вяземскому (июнь, 1824).

вание этому Сильвио дает в разговоре с рассказчиком: за его отказом крылась «злобная мысль» о более изощренной мести.

3. Через шесть лет Сильвио получает за картами оскорбление от вновь прибывшего офицера. Товарищи не сомневаются в последствиях и считают новичка обреченным. Удивленные, что Сильвио медлит с вызовом, они находят его на дворе, сажающего пулю на пулю в туза, прикрепленного к воротам. (Это выглядит как бессмысленная замена одного действия другим; если Сильвио не участвует в дуэлях, то зачем ему усовершенствовать свое искусство?) Сильвио довольствуется «очень легким объяснением» [67] и заключает мир, не считаясь с тем, что это роняет его в глазах военной молодежи. Только самому верному своему почитателю, который в отличие от других не может забыть этот случай и избавиться от мысли, что честь Сильвио «замарана» и не «омыта» по собственной вине, Сильвио, слишком «умный и опытный», чтобы этого не заметить, решает дать более убедительное объяснение. Только с третьей попытки это ему удается. Он говорит, что поскольку выбор оружия был за ним, жизнь его противника «была в моих руках» [68]. (Точно так же, говоря о своем втором отказе, он констатирует: «Жизнь его, наконец, была в моих руках» [70].) Снова Сильвио настаивает на мотиве мести, подчеркнуто исключая «великодушие» (обратим внимание на схематизм его понятий: равнодушие — великодушие). Истинная причина, по его словам, в том, что до тех пор пока жив его противник, давший ему пощечину, он не имеет «права подвергать себя смерти». Каким бы удовлетворительным ни казалось это объяснение рассказчику, оно едва ли может убедить читателя. Ибо, во-первых, жизнь Сильвио, как замечает он сам, была бы «почти безопасна», а во-вторых, граф свой выстрел уже сделал. Никакое дуэльное право и никакое понятие чести не запрещают Сильвио потребовать сатисфакции за другое (и формально более тяжкое) оскорбление до того, как он выстрелит в своего прежнего противника. К тому же читателя должны насторожить текстуальные параллели ко второму отказу («Жизнь его была в моих руках»), когда мотивировка была совершенно иная. Не указывает ли повторение деталей на скрытое сходство содержания?

4. Когда граф отмеряет в своем кабинете 12 шагов и становится в углу, «прося его выстрелить скорее» [73], Сильвио медлит и — просит принести свечи.

5. После того как свечи внесли и граф «снова просил его выстрелить», Сильвио вынимает пистолет, долго целится и — снова опускает руку. Он жалеет, что пистолет заряжен не черешневыми косточками, а пуля тяжела. Ему начинает будто бы казаться, что такая дуэль слишком похожа на убийство, он не привык целиться в безоружного. Это обоснование также хрома-



ет, потому что при согласованных условиях не имеет никакого значения, вооружен граф или нет. Важно, что свой выстрел он уже сделал.

6. По требованию Сильвио и вопреки сопротивлению графа дуэль начинается снова. Опять тянут жребий и первый выстрел опять достается графу. Он стреляет и вновь дает промах. Сильвио начинает целиться. Но в этом момент в кабинет врывается графиня.

7. Разбив со злобной иронией попытку графа представить дуэль в глазах жены как шутку («Теперь и мне пришла охота пошутить» [74]), Сильвио снова целится в графа. Графиня бросается ему в ноги. Муж останавливает ее и спрашивает мстителя с почти комическим нетерпением: «Будете ли Вы стрелять, или нет?»

8. Сильвио стрелять не будет, и объясняет он это, как мы уже видели, тем, что уже получил удовлетворение.

Логика этой построенной на параллелях повести едва ли допускает, чтобы каждый из восьми отказов от смертельного выстрела имел свое особое обоснование, а выдвигаемый Сильвио мотив мести и ее жестокой изощренности слишком точно соответствует литературному клише романтического героя, чтобы относиться к нему серьезно. Достаточно подумать о том, насколько сомнительной сатисфакцией довольствуется Сильвио после того, как он в течение шести лет непрерывно мечтал о мести.

Общий признак всех восьми ситуаций — это мало отвечающее образу демонического мстителя стремление позволить лучше выстрелить противнику, чем выстрелить самому, под любым предлогом отложить свой выстрел до тех пор, пока можно будет, не теряя достоинства, с театральными речами, отказаться от него навсегда.

Отказ от смертельного выстрела не только образует парадигму из восьми *сходных* ситуаций, но и лежит в основе резкого *контраста*. Граф, не менее искусный стрелок, чем Сильвио, дважды дает промах при расстоянии в 12 шагов. Мы истолковали это как сознательную стрельбу мимо цели, когда на прицел берутся цели символические (*bonnet de police*, швейцарский ландшафт). Очевидно, что граф *не хочет* застрелить Сильвио. Сильвио же со своей стороны *не может* застрелить своего врага. Он абсолютно не способен совершить то, от чего отказывается под видом великодушия или дьявольской сатисфакции. Хотя он, действительно, искусный стрелок, он не может убить человека.<sup>33</sup> Он позволяет себе обижать только мух.

33 В своем детальном анализе композиции повести ван дер Энг [19686] приходит к выводу, что Сильвио на различных стадиях конфликта прибегает к «ложным» аргументам, чтобы сохранить за собой видимость того героя, каким его хотят видеть. Его слова призваны лишь скрывать позицию, которая получает свое символическое выражение в сценах про-

## 5. Мухобой

Муhy — это, действительно, единственные живые существа, которые становятся в рамках истории жертвами «ужасного искусства» Сильвио. Желая дать графу пример «неимоверной» меткости своего друга, рассказчик говорит:

...Бывало, увидит он, села на стену муха: вы смеетесь графиня? Ей богу, правда. Бывало, увидит муху и кричит: Кузька, пистолет! Кузька и несет ему заряженный пистолет. Он хлоп, и вдавливает муху в стену! [72].

Вот почему стены жилища Сильвио, как сказано уже в самом начале повести, «все источены пулями, все в скважинах, как соты пчелиные» [65]. Автор еще раз вызывает в нашей памяти эту картину, когда говорит, что уезжая в Москву, Сильвио оставил после себя «одни голые, простреленные стены» [68].

Ни гротескная сцена стрельбы по мухам, ни гиперболический образ «пчелиных сот» не привлекали до сих пор к себе достаточного внимания. Они служили лишь наглядными примерами меткости Сильвио. Между тем эта деталь заключает в себе сложный смысловой потенциал.

Стрельба в муху представляет собою эквивалент плеванья косточками. Общим признаком объектов являются крошечные размеры и незначительность, и оба действия выражают нечто ничтожное. Кроме того, они выявляют позиции дуэлянтов: вызывающее хладнокровие графа и отчаянно упорную, но, в конце концов, напрасную подготовку Сильвио своей мести. Еще одно возможное значение этой сцены раскрывает паремиологический потенциал слова «муха». Несколько выпадающее из контекста, не вполне отвечающее молниеносному процессу выражение «вдавить муху» наводит на

---

медления и осторожного поведения: «я просто полагаю, что Сильвио не может хладнокровно убить человека» [81]. Ср. также [ван дер Энг 1968а, 40]: «Отказ выстрелить, ситуация, которая встречается во всех трех частях, приобретает символическое значение. Он становится символом морального поведения, которого Сильвио, кажется, стыдится как слабости и которое старается спрятать за позами ненависти и мщения»). Черняев [1900б, 113—115] также не доверял аргументам Сильвио и во время первой, и второй дуэли, как и его ссылок на волнение и желание более изощренной мести. При его самообладании, полагает исследователь, и его «железных нервах», этот «второй Вильгельм Телль» не опасался бы сделать промах на расстоянии 12 шагов. Нет, он уступает первый выстрел, чтобы любой ценой, пусть даже собственной жизни, «избавиться от необходимости» пролить чужую кровь. Соглашаясь в этом с Черняевым, мы находим, однако, его попытку реконструировать благородную натуру Сильвио несколько наивной с психологической точки зрения. Истинный мотив отказа, неправдоподобно объясняемого эгоизмом и злобой, это, по мнению Черняева, этические принципы доброго Сильвио. Он только не хочет распространяться о своем великодушии, как человек, не любящий «поз и рисовки».

два клишированных оборота, описывающих пьянство, как и другие русские паремии, связанные с «мухой» (напр., «быть под мухой»). Выражение «раздавить (или «задавить») муху» имеет переносное значение ,выпить вина'<sup>34</sup>, а выражение «убить муху» Даль [1863/66] переводит словами ,напиться допьяна'. То и другое переносные значения подкрепляют возникающую в аллюзиях на давидовского крепкого в пьянстве гусара тему вина и соотносятся — с рассеянными по всему тексту намеками на тягу к пьянству.

Третий уровень значений раскрывается, если понимать сцену стрельбы по мухам как развертывание и иллюстрацию речевого клише. О кротком, безобидном человеке по-русски говорят: «Он и муху не убьет» [Даль 1863/66] или «Он и мухи не обидит»<sup>35</sup>. Сильвио обижает как раз мух. Инверсия речевого клише лишь подтверждает его фигуральное значение: Сильвио обижает *одних только* мух. Нигде в повести мы действительно не видим, чтобы Сильвио когда-либо испытывал свое «ужасное искусство» на человеке.

В повести стреляют по разным целям. Граф, целясь как будто бы в Сильвио, попадает в первый раз в шапку, в *bonnet de police* (которую его противник затем бережно хранит в картонной коробке), а во второй раз в картину со швейцарским ландшафтом. Сильвио стреляет в мух, в карты и в пулю, выпущенную графом. Все эти предметы имеют символическое значение. Однажды в качестве стрелка выступает и рассказчик, берущий на прицел символический предмет. В беседе с графом он рассказывает, как после месячного перерыва в упражнениях в стрельбе он сделал четыре промаха по бутылке, стоявшей на 25 шагах: «У нас был ротмистр, остряк, забавник; он тут случился и сказал мне: знать, у тебя, брат, рука не подымается на бутылку» [72].

И в этом случае речь идет о слабости. Насмешник имеет в виду, правда, не столько слабость в стрельбе, сколько пристрастие к бутылке. Не случайно и в период своей сельской жизни рассказчик не проявляет склонности к тому, чтобы сделаться «пьяницей» [71]. Мы можем рассматривать каламбур, независимо от намерения шутника, и как скрытый намек автора, который, опираясь на засвидетельствованную стрелками и представленную в идиоматических выражениях многих языков связь между упражнениями в стрельбе и в выпивке<sup>36</sup>, еще раз указывает на двойное искусство Сильвио. Тем самым нельзя полностью исключить, что известная доля свойственного Сильвио ужасного демонизма приходится на счет его ревностных упражнений в обоих

34 См.: Словарь современного русского литературного языка. М.-Л., 1950—1965, слово «муха»; Словарь русского языка: В 4-х т. 2-е изд. М., 1981—1984, слово «муха».

35 Такова современная и зарегистрированная в новейших словарях форма.

36 Ср. в русском языке: *стрельнуть стаканчик*.

искусствах (как и слезы Самсона Вырина «отчасти» вызваны пуншем). Вспомним слова рассказчика:

Лучший стрелок, которого удалось мне встречать, стрелял каждый день, по крайней мере три раза перед обедом. Это у него было заведено, как рюмка водки [72].

Мотив слабости Сильвио, выявленный через парадигму восьми отказов и развертывание поговорки, представлен в тексте вполне эксплицитно — в форме отрицания. Упомянув о нелюбви Сильвио к разговорам о дуэлях, рассказчик затем встает на точку зрения рассудительного повествующего «я» и замечает:

Впрочем, нам и в голову не приходило подозревать в нем что-нибудь похожее на робость. Есть люди, коих одна наружность удаляет таковые подозрения [66].

Такое замечание дает почувствовать, что мысль, которая *тогда* не приходила рассказчику в голову, *теперь* вовсе ему не чужда. И его слова о «наружности», исключавшей подозрение в «робости», могут быть теперь поняты как указание на романтические речи и позы Сильвио.

Ключевой мотив «робости» встречается в тексте еще дважды. Мы помним, что в роскошном кабинете графа рассказчика охватывает робость («я оробел» [71]), и он ждет хозяина «с каким-то трепетом». Затем мотив робости появляется в связи с самим графом; именно созерцание его «робости» в заключительной сцене, дает Сильвио, по его собственным словам, то удовлетворение, к которому он стремился. Не указывают ли эти слова Сильвио на его собственное болезненное место? Не торжествует ли он из-за слабости своего противника (во время первой дуэли он не мог обнаружить в нем и тени беспокойства), потому что не может простить слабости самому себе, неудачливому претенденту на роль мстителя? Конечно, с неромантической точки зрения его «робость» — черта вполне симпатичная. Это не страх смерти, а страх перед убийством другого. Однако именно этот гуманный страх совсем не к лицу демоническому герою-романтику.

Экзистенциализированная фикция снова вступает в противоречие с реальностью характера. Сквозь покровы литературного костюма просвечивает подлинный человек. Так, «Выстрел» оказывается историей о чувствительном мстителе-неудачнике, который может убить только муху. Но наш анализ сохраняет за Сильвио одно несомненное достоинство — он дьявольски меткий стрелок.

## 6. В кого метит Пушкин?

Против предложенного истолкования повести — или точнее, ее героя, которое было мною намечено уже в 1981 г., выступил в двух своих статьях Ульрих Буш [1988а, 1988б]. Его полемика сводится к трем пунктам. Во-первых, следуя «психологически ориентированным структуралистским предрассудкам», я, будто бы, опираюсь на «микрочастицы текста» и вывожу из них ложное толкование авторской интенции. Во-вторых, я «отягощаю» Сильвио «лжеромантическими предрассудками», не веря в его романтичность. И в-третьих, мой тезис об экзистенциализации романтических клише ведет к неверному пониманию критики Пушкина, направленной, как поправляет меня Буш, не против *подлинного* романтика Сильвио, а против «категорий, критериев, ценностных ориентиров романтизма».

Что касается первого упрека, то здесь я могу лишь еще раз повторить, что прозу Пушкина надо читать поэтически, т. е. с напряженным вниманием ко всем подробностям и взаимоотношениям «микрочастиц текста». Только так можно пробиться к новому, неожиданному смыслу, который трезвый взгляд Пушкина открывал в прозе самой жизни. Верить в то, что байроническая поза героя это и есть выражение его истинной сущности, как раз и означает читать прозаически. Говоря о «классически-гуманистическом понимании бытия у Пушкина», Буш нигде не подтверждает этой оценки разбором бесчисленных тематических и вербальных эквивалентностей, интертекстуальных аллюзий и скрытого развертывания речевых клише.

Мой критик очень стремится реабилитировать романтическую аутентичность Сильвио. С точки зрения всех трех повествовательных инстанций — утверждает Буш — герой «мотивирован как истинный романтик», т. е. обусловлен «страстным переживанием жизни, а не литературными образцами». Герой якобы отказывается даже от литературных лжеромантических идеалов «буянства» в духе Дениса Давыдова, которым он сам ранее следовал. Графу он обязан своим «нынешним обособленным существованием: существованием, которое все, страстно и целеустремленно, сосредоточено на покорении своего врага, отнявшего у него иллюзию романтического гусарства и именно этим указавшего ему путь к мстительному осуществлению подлинного, байронически-современного романтизма». (Является ли прощание с гусарством тем «страстным переживанием», которое обусловило подлинный романтизм героя? Во всяком случае, о каком-либо другом переживании повесть умалчивает.) Отказ от выстрела происходит, возражает мне Буш, не от «робости», а от желания мести, которое может быть до конца удовлетворено лишь отказом. В Сильвио нет и следа робости, когда он, выходя за рамки романтической программы, вторично подставляет себя под пулю графа.

(Здесь Буш упрощает мой аргумент, смысл которого не в том, что Сильвио боится умереть, а в том, что он боится убить.) Если, как соглашается Буш, Сильвио жил литературной жизнью в роли «буяна», можно ли находить искренним его байронизм? Действительно ли рассказчик это подтверждает, если он иронически пересматривает свои прежние взгляды повествуемого «я» и вспоминает о Сильвио только как об искусном стрелке? И может ли вообще идти речь о том, что граф хочет восстановить в правах романтического героя своего неприятного посетителя, который наводит такой ужас на него и особенно на его жену?

В действительности выдвинутая Бушем идея о «подлинной байронической романтичности» не так уж далека от экзистенциализации фикции. В 1830 г. для Пушкина уже не существовало аутентичной романтической экзистенции. Уже «Евгений Онегин» основательно развенчал тип байронического героя. С того времени пушкинские герои могут лишь инсценировать романтичность. Тогда они живут той «романтической иллюзией», о которой говорит сам Буш. Мои представления отличаются, однако, тем, что поэтическое прочтение постоянно наталкивается на прозаизмы, благодаря которым сквозь покровы литературности становится виден подлинный человек.

К третьему возражению: конечно, в «Выстреле», как и в других повестях, Пушкин развенчивает не столько личность, сколько поэтику. Цель, в которую метит автор, не герой, который бьет мимо подлинного романтизма, а значит — не фальшивый романтик Сильвио, а самый романтизм как принципиально нежизнеспособная фиктивная схема. Однако в «Повестях Белкина» Пушкин развертывает свою метапоэтическую полемику всегда путем дискредитации экзистенциализированных схем, путем точных наблюдений над психологией героя, истинный характер которого вступает в конфликт с литературным стереотипом как объектом подражания с его стороны.

Сильвио не в большей степени романтик, чем герой «Барышни-крестьянки», о котором говорится:

Алексей, несмотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную разочарованность, был добрый и пылкой малый и имел сердце чистое, способное чувствовать наслаждения невинности [116].

Последняя повесть цикла, где протагонисты уже не экзистенциализируют свои литературные роли, а сознательно их играют, проливает свет и на романтическую сущность Сильвио. Поскольку «Барышня-крестьянка» развенчивает пружины поведения героев и литературные приемы, которые в предшествующих повестях остаются латентными, можно предположить, что романтизм Сильвио следует рассматривать под знаком того противоречия между характерологической реальностью и экзистенциализированной фикцией, которую отчетливо констатирует рассказчик последней повести. Силь-

вио такой же неудачник, как Самсон Вырин или Владимир, и на его примере Пушкин тоже демонстрирует, к каким фатальным последствиям ведут попытки буквального воспроизведения в человеческой жизни литературных схем или их использование для того, чтобы скрыть от себя и других подлинные мотивы своего поведения.

Разве не может Сильвио быть безобидным (слишком часто «поднимающим руку на бутылку») позером и одновременно истинным романтическим мстителем? Надо ли здесь выбирать что-то одно? Не подменяет ли психологический портрет амбивалентного героя некоей упрощенной его сущностью, не учитывающей его литературной специфики. Не следует ли исходить из того, что его образ колеблется? Не на пользу ли нашей интерпретации, если мы будем считать ее лишь одним из *возможных* способов прочтения? И не лучшим ли способом признания загадочности повести будет наша готовность исходить из множественности ее смыслов?

С идеей несводимости образа Сильвио к каким-либо дефинициям выступил В. М. Маркович [1989, 66—72]. Он отмечает, что сюжет повести соприкасается с разнообразными «беллетристическими» мотивами и разворачивается в контексте с очень различными возможностями смысла. Ни один из них не исчерпывает того нового, беспрецедентного смысла, который реализуется в повести, но каждый участвует в его формировании. Они, эти смыслы, не складываются в одно, все объясняющее представление о герое. Такая «незавершенность» — здесь Маркович опирается на термин Бахтина — обуславливает появление характера нового типа, который становится для читателя «настоящим подобием живого человека». Сильвио так же загадочен и неопределим, как реально существующий живой человек. Потребность понять его до конца должна оставаться неудовлетворенной, хотя он постоянно вызывает эту потребность заново.

Конечно, герой, личность которого конкретизирована лишь в немногих ее чертах, не поддается позитивным окончательным определениям. Определить, кто есть Сильвио, не удастся и в результате нашего анализа. Но все же поэтическое прочтение важно как путь отрицательной конкретизации. Каждое из интертекстуальных отношений выявляет какие-то различия, отвергая тем самым возможность определенного решения. Эквивалентности и разворачивания речевых клише выявляют и подчеркивают образующиеся путем отрицания смысловые потенциалы. В этом и заключается результат нашей интерпретации. Однако единая семантическая интенция трех поэтических приемов, а именно указание на деструкцию образа романтического мстителя и прозаическую контрафактуру литературных шаблонов представляется нам несомненной. (Маркович, подчеркивая в связи с аллюзиями прежде всего «воскрешающее обновление» беллетристической традиции, слишком низко

оценивает возможности контрафактуры.) Таким образом, едва ли какой-либо один из смыслов, внушаемых текстом на том или ином этапе чтения, может серьезно рассматриваться как его окончательное значение. Ни великодушие, ни жажда мести не объясняют с достаточной убедительностью, почему Сильвио не стреляет в графа. Формула «мстителя» так же непригодна для определения его сущности, как и формула «свободолюбивого героя». Это значительно ограничивает диапазон приемлемых интерпретаций.<sup>37</sup>

Но и наша негативная конкретизация остается спорной. И не только потому, что основывается на толковании и в каждом отдельном случае выходит за рамки эксплицитной истории, пытаясь реконструировать происшествие. Важнее то обстоятельство, что не каждый интерпретатор готов избрать по отношению к тексту ту позицию, которой требует поэтическое прочтение. Противоречие между прозаическим и поэтическим способом чтения ка-

37 С критикой моей интерпретации 1981 г. выступил также Андреас Эббингхауз [1989в]. Его работа появилась, когда рукопись этой главы уже была закончена. Поэтому мне приходится отказаться здесь от подробного ответа. Главный аргумент Эббингхауза касается не метода сопоставления эквивалентных мотивов как такового — этим методом автор пользуется также и сам, а его «применения» к парадигме отказа от смертельного выстрела. Эббингхауз не удовлетворяют два пункта: 1) вывод о слабости Сильвио сам по себе является «интерпретацией», «лишь предположительным мотивом», а не «точным, полученным на основе анализа структуры фактом»; 2) эквивалентные действия нестреляющего Сильвио не обязательно имеют в основе одинаковый мотив. С обоими аргументами вполне можно было бы согласиться. Но только надо помнить, что без интуитивного смыслополагания, шлейермахеровской дивинации трудно чего-либо добиться в понимании смысла. «Точный факт», факт смысла может быть получен из структуры только ценой герменевтического самообмана. Ни один эвристический инструмент не приведет к пониманию смысла без толкования. Лучше всего это подтверждает весьма плодотворная, но также построенная на уязвимых предположениях интерпретация самого Эббингхауза (которая отнюдь не несовместима с моей). Согласно этой трактовке, граф в обеих главах срывает дуэль намеренными, разгаданными Сильвио промахами, с помощью которых он «снова выказывает тот шутиливый стиль, который проявляется уже раньше в его словесных дуэлях с Сильвио». Такое толкование может опираться лишь на совершенно определенное понимание одного единственного мотива. По Эббингхаузу, «злую мысль», которая проносится в мозгу Сильвио во время первой дуэли, следует понимать не «анафорически», т. е. она относится не к намерению Сильвио отложить свой выстрел, а «катафорически», и это означает, что Сильвио вдруг понимает связь между двумя действиями графа: он стреляет в фуражку Сильвио, а из своей фуражки берет черешни, чтобы выплевывать косточки в сторону Сильвио. «Злая мысль» Сильвио становится для Эббингхауза знаком осознания того, что граф хочет уничтожить его духовным оружием. Все доказательство строится, таким образом, на весьма вольном и далеком от «точных фактов» толковании «злой мысли». К тому же такое доказательство предполагает слишком много домыслов и оставляет без внимания слишком много мотивов, чтобы позволить автору ссылаться на «однозначный» образ героя, который надо якобы только правильно понять.



жется непреодолимым. В пользу последнего говорит, по крайней мере, возможность раскрыть существенно более сложный смысл, который и выстраивается на основе отклонения всех возможных искушений прозаического истолкования. Прозаическое чтение беднее, поскольку оно не принимает в расчет поэтическую фактуру и видит, например, в гротескной картине стрельбы по мухам всего лишь иллюстрацию меткости Сильвио.

### 7. Сильвио и «подполье»

Интересную и поучительную возможность конкретизации образа Сильвио дает привлечение литературного «посттекста» — «Записок из подполья» Достоевского (1864).<sup>38</sup> В мазохистской исповеди из второй части подпольный человек вспоминает четыре наиболее позорных эпизода своей жизни. К ним относится обед в обществе бывших товарищей, на который рассказчик напросился против их воли. Когда после обеда все решают сходить в бордель, оскорбленный, а затем и сам сделавшийся агрессивным рассказчик просит у ненавистного ему счастливого Зверкова прощения и предлагает дружбу. Реакция Зверкова крайне унижительна. Подпольный человек понимает: или все упадут перед ним на колени, чтобы просить его дружбы, или он даст Зверкову пощечину. Подозревая, что первое едва ли возможно, он предается сладострастным мечтам о мести. Он представляет себе во всех подробностях, как, получив пощечину, Зверков вызовет его на дуэль. Если же Зверков от дуэли откажется, он укусит его в руку. Конечно, его посадят в острог, сошлют в Сибирь. Но когда через пятнадцать лет его отпустят на волю, он в рубище потащится к женатому и счастливому Зверкову и скажет ему:

«Смотри, изверг, смотри на мои ввалившиеся щеки и на мое рубище! Я потерял все — карьеру, счастье, искусство, науку, любимую женщину, и все из-за тебя. Вот пистолеты. Я пришел разрядить свой пистолет и... и прощаю тебя». Тут я выстрелю в воздух, и обо мне ни слуху, ни духу... Я было даже заплакал, хотя совершенно точно знал в это же самое мгновение, что все это из Сильвио или из «Маскарада» Лермонтова.<sup>39</sup>

Эту аллюзию истолковывали так, будто бы Достоевский подтверждает взгляд на героя Пушкина как на мстителя, «наказывающего великодушием» (Берковский). Но едва ли Достоевский понимал Сильвио столь прямолинейно. Аллюзия не исчерпывается поэтической картиной, питающей мстительные мечты подпольного человека. Посмотрим, как выглядит «столкновение

38 См.: [Берковский 1960, 40; Благой 1971, 479]; особенно: [Поддубная 1978; Дебрецени 1983, 114—117].

39 Цит. по: [Достоевский 1972/88, V, 150]. Слова «Я пришел разрядить мои пистолеты» представляют собой дословную цитату из «Выстрела».

с действительностью», о котором он мечтает. Придя в бордель, наш герой своих товарищей там уже не застает. Так что с пощечиной ничего не выходит. Подпольный человек, который уже дорогой борется с искушением просто взять и поехать домой, испытывает огромное облегчение. О Пушкине напоминает, следовательно, не только поэтическая мечта о торжестве великодушия, но и прозаическая действительность, в которой живет мечтатель.

Прозаическое разрешение поэтической мечты о мести — этот мотив образует во второй части «Записок» целую парадигму. И каждый раз при этом возникают несомненные намеки на «Выстрел». Незадолго до описанной сцены подпольный человек вызывает на дуэль своего школьного товарища Ферфичкина, но затем предпочитает попросить прощения. И дело не в том, что он боится дуэли. Он даже гредсказывает, как все будет происходить: противник будет стрелять первым, а он сам выстрелит в воздух.

Серию из четырех позорных эпизодов открывает воображаемая дуэль с офицером, который, кажется, о ней даже не подозревает. Рассказчик-парадоксалист загоразживает офицеру дорогу, чтобы спровоцировать возмущение. Но его просто берут за плечи и переставляют на другое место. Между тем он бы простил даже побои, но никак не мог перенести того, что его переставили и «так окончательно» не заметили. С ним поступили как с мухой. Два года подпольный человек мучит себя ненавистью и завистью к своему оскорбителю и, наконец, пишет ему «прекрасное, привлекательное» письмо, в котором умоляет его принести извинения. В случае же отказа «довольно твердо» намекает на дуэль. Правда, одно соображение заставляет дуэлянта не отсылать письма: прошло уже два года с тех пор, как офицер нанес ему обиду и его вызов превратился в «безобразнейший анахронизм» [129].

Подпольный человек восполняет свою слабость безвредными мечтаниями, «прекрасными формами бытия», которые «совсем готовы, украдены у поэтов и романистов». К этим литературным мечтаниям относится и мечта о торжестве над «всеми»: «Все, разумеется, во прахе и принуждены добровольно признать все <его> совершенства, а <он> всех прощает» [133]. Он получает несметные миллионы и тотчас же жертвует их на род человеческий и тут же исповедуется перед всем народом в своих позорах, которые, разумеется, «не просто позоры», а такие, в которых есть что-то из Байрона, что-то «манфредовское». Все плачут и целуют его, а он идет босой и голодный проповедовать новые идеи и разбивает ретроградов под Аустерлицем.

Погруженный в литературные мечтания герой Достоевского выступает как посредник, способствующий ретроспективному освещению своего прототипа. Разве не такой же литературный мечтатель Сильвио? Разве не такая же мечта привела его в ряды греческих повстанцев? Не нуждается ли он в

неопытных юнцах, которые будут публикой в его байроническом театре? И не отступает ли он, подобно антигерою Достоевского, каждый раз в самый решающий момент под самым неубедительным предлогом?

Вспомним его признание, которое своей бесстыдной искренностью взрывает условность романтической исповеди, предвосхищая радикальные самообнажения героев Достоевского. Исповедь Сильвио дает нам понять следующее: самым обидным вызовом, более оскорбительным, чем все преимущества графа, становится для Сильвио тот факт, что, после того как он холодно принимает предложенную графом дружбу, тот «безо всякого сожаления» [69] от него отстраняется. Сильвио не скрывает, что больше всего его бесило в графе «равнодушие», шутливое, пренебрежительно спокойное отношение ко всему на свете. Читатели Достоевского, мы легко можем предположить, что менее всего Сильвио готов был простить графу ту яростную беспомощность, которую он наблюдал в себе самом, и что графиню он заставляет отплатить за поражение, понесенное им некогда в присутствии женщины. Так не происходит ли его отказ от выстрела, — могли бы мы спросить, исходя из посттекста, — из глубоко заложенной в его характере неспособности осуществить воображаемую месть в действительности? Не приносят ли ему даже, может быть, пощечина и выстрел графа своеобразного удовлетворения от того, что его заметили?

Во всяком случае, Достоевский понимал Сильвио именно так. История со Зверковым изобилует аллюзиями на исповедь Сильвио. Еще в школе Зверков был всеобщим любимцем. Вокруг него «увивались» не ради выгоды, а потому что он человек, «фаворизированный дарами природы» [136]. Только рассказчик его ненавидел. Хвастовство Зверкова своими будущими успехами у женщин доводит его до белого каления, и при подходящем случае он вступает со счастливым в ссору. Тогда он «одолел». Но Зверков «отсмеялся», даже так, что от этого сама победа стала казаться подпольному человеку сомнительной. Позднее Зверков еще несколько раз «одолевал» его, «но без злобы, а как-то так, шутя, мимоходом, смеясь» [136].

Безмерная жажда признания, повышенная чувствительность и болезненное самолюбие слабого человека — таковы черты, которые раскрываются в Сильвио с помощью посттекста. Воображаемый мститель, который в действительности убивает только мух, выступает как прототип человека из подполья, страдающего от того, что может напугать только воробьев.

О противоречиях, свойственных Сильвио, напоминает и другой персонаж Достоевского, в котором тип подпольного человека получает дальнейшее развитие, — ростовщик из повести «Кроткая» (1876). Герой-рассказчик выслушивает упрек своей жены в том, что он был изгнан из полка из-за трусливого отказа от участия в дуэли. Но когда он, притворяясь спящим,

чувствует у своего виска револьвер Кроткой, он остается лежать неподвижно, принимая «ужасный поединок не на жизнь, а на смерть».<sup>40</sup>

Разумеется, подпольное сознание обнаруживает более высокую степень рефлексивности, по сравнению с лишь бегло намеченным сознанием Сильвио. Но едва ли приходится сомневаться в том, что из повести Пушкина Достоевский мог кое-что узнать о парадоксах человеческой души. Великий психолог, Достоевский заставляет своего рассказчика-парадоксалиста произнести слова, которые немало дают и для понимания Сильвио:

Я, например, ужасно самолюбив. Я мнителен и обидчив, как горбун или карлик, но, право, бывали со мною такие минуты, что если б случилось, что мне бы дали пощечину, то, может быть, я был бы даже и этому рад [Достоевский 1972/88, V, 103].

---

40 К отражению «Выстрела» в «Кроткой» см.: [Поддубная 1978].

## Глава III

### «МЕТЕЛЬ»

*Суженого конем не объедешь.*

#### 1. Смена сюжетов

##### а. Неудачное похищение — контрафактура к Карамзину и Бестужеву

Повесть «Метель» отсылает читателя к двум разным архисюжетам. Сначала она повторяет, казалось бы, схему романтического похищения невесты, а потом оказывается реализацией другого, не менее условного сюжетного шаблона, а именно шаблона *qui pro quo* и взаимной любви не узнающих друг друга супругов. Переключаясь как бы от одного сюжета к другому, автор заменяет также и героя, не способного завершить романтический сюжет. При смене сюжетов и их персонажей выживают только героиня и центральная посьловица.

Быстрыми штрихами иронический рассказчик набрасывает историю мнимой любви между «бледной и семнадцатилетней девицей» и «предметом, избранным ею», бедным прапорщиком Владимиром. Марья Гавриловна была «воспитана на французских романах, и, следовательно, была влюблена» [77]. «Само собою разумеется, — небрежно добавляет рассказчик, намекая на парадигматичность случая, — что молодой человек пылал равною страстию и что родители его любезной <...> запретили дочери о нем и думать». В своей переписке и во время тайных встреч влюбленные пришли к выводу, для рассказчика «весьма естественному», что можно обойтись без воли «жестоких родителей», препятствующих их благополучию. «Разумеется, что эта счастливая мысль пришла сперва в голову молодому человеку и что она весьма понравилась романическому воображению Марьи Гавриловны». Наконец, Владимир предлагает возлюбленной бежать с ним и венчаться тайно. Замысел Владимира, плод его литературных интересов, не осуществляется, но не оттого, что у его невесты не хватает решимости. Хотя ее мучают сомнения, угрызения совести и мысль, что она должна оставить навсегда «родительский дом, свою комнату, тихую девическую жизнь» [79], она все же отправляется сквозь воющий ветер в Жадрино. В крушении плана Владимира не виноваты ни кучер Терешка, который вовремя привозит барышню к

церкви, ни священник и три свидетеля. Не находит пути в Жадрино только похититель.

Среди многочисленных русских и зарубежных произведений, в которых речь идет о романтическом похищении невесты, имеется целый ряд возможных претекстов «Метели». Один из них, в котором замысел похищения, как и в пушкинской повести, тоже не осуществляется — это «старинная повесть» А. А. Бестужева-Марлинского «Роман и Ольга» (1823). В ней военно-политический конфликт связан с любовным сюжетом. Симеон Воеслав, именитый гость новгородский, отказывается отдать свою дочь Ольгу благородному Роману Ясенскому, несмотря на все его заслуги перед городом и святой Русью. Жестокий отец констатирует: «Одна беда <...> он беден»<sup>1</sup> и запрещает Ольге даже и думать о Романи, а молодому человеку — ходить к нему в дом. Роман предлагает возлюбленной, без которой он жить не может, бежать с ним. Испуганная девушка сначала хочет отречься от любви, но Роману удается уговорить ее бежать. По замыслу Романа через три дня он будет ждать Ольгу под садовым окошком, борзые кони умчат их, и на берегу чужой реки они найдут покой и счастье а, может статься, дождутся и благословения отеческого. Похищение, однако, не состоится. Напрасно ожидая условного знака и тронутая раскаянием, Ольга решает все же не огорчать родителей: «Пусть буду несчастна, зато невинна!» [52]. В ту же ночь Роман без ведома возлюбленной с секретным поручением новгородского вече скачет в Москву. Там он попадает в плен и проводит больше года в темнице, где ему «одна невеста — смерть» [61]. Наконец, освобожденный новгородцами, он спасает Симеона из рук московских воинов и получает в знак благодарности руку возлюбленной Ольги.

Между текстами активизирован прежде всего контраст. У прозаического, хотя с поэтическими склонностями, пушкинского прапорщика нет заслуг перед государством и никому он не спасает жизни. Уезжая в 1812 г. в армию, он, по всей видимости, думает не столько об отечестве, сколько о смерти, которая остается для него, как он пишет озадаченным родителям Марьи Гавриловны, «единою надеждою» [82]. Действительно, под Бородиным он получает тяжелое ранение и вскоре умирает. Марья Гавриловна, однако, гораздо смелее, чем эквивалентный ей персонаж в повести Марлинского. Несмотря на ужасный сон и угрызения совести, она собирается в дорогу; ее не останавливает ни метель, которая кажется ей «угрозой и печальным предзнаменованием», ни ветер, дующий ей навстречу и как будто сияющий «остановить» молодую преступницу» [79]. В то время как совесть сначала удерживает героиню Марлинского от «преступления», а потом торжествует при

1 Бестужев-Марлинский [1981, I, 35]. По этому изданию даются, с указанием страницы, и дальнейшие цитаты из повести «Роман и Ольга».

тщетном ожидании похитителя, в сердце Марьи Гавриловны ее побеждает жажда приключений. Родители пушкинской героини оказываются значительно менее жестокими, чем беспощадный отец Ольги, который смиряется даже с тем, что дочь, не желающая выходить замуж за другого, безрадостно увядает. Вслушиваясь в бред Марьи, добрые родители предполагают — впрочем, совершенно правильно, как позднее оказывается, — что любовь была причиной болезни их дочери, и больше ее желаниям уже не препятствуют. Тем самым сюжет похищения лишен своей основополагающей мотивировки.

Замысел пушкинского Владимира формировался, очевидно, под влиянием повести Карамзина «Наталья, боярская дочь», претекста всех русских историй о романтическом похищении. Наталья, единственная дочь боярина Матвея, прелестная внешностью и душой, воспылав любовью к незнакомому молодому человеку, соглашается бежать с ним и тайно венчаться. Супруги живут в пустынном домике в дремучем, непроходимом лесу, где Алексей, сын несправедливо преследуемого боярина, скрывается от своих врагов. Когда до него доходит известие о восстании литовцев против русского царства, Алексей вместе с Натальей, облаченной в панцирь, сразу отправляется в Москву на защиту Родины. После этого отец Натальи прижимает его к своему сердцу, а растроганный государь убеждается в том, что любовники достойны друг друга.

Пушкинская аллюзия на Карамзина отмечена в нескольких планах. Тематические преключки очевидны (см.: Любович 1937, 263—265; ван дер Энг 1968а, 16—17]). Время действия пушкинской повести, конец 1811 г., «эпоха нам достопамятная», является эквивалентом тех изображаемых Карамзиным времен, «когда русские были русскими».² Прославленное во всей округе гостеприимство и радушие доброго Гаврилы Гавриловича повторяет в несколько сниженной форме («соседи поминутно ездили к нему поесть, попить, поиграть по пяти копеек в бостон с его женою» [77]) «похвальное обыкновение» боярина Матвея, который в каждый великий праздник «звал к себе обедать всех мимоходящих бедных людей», садился сам между ними, беседовал и веселился с ними [57]. У Карамзина похищение и тайное венчание происходят также зимой, в темную ночь, во время метели. Ветер стучит в оконце низенькой, занесенной снегом и слабо освещенной деревянной церкви. Но, несмотря на занесенные дороги, резвые кони летят как молния, и сквозь темный лес ими правит уверенная рука Алексея, то и дело обнимающего и целующего свою супругу.

---

2 Карамзин [1966, 55]. По этому изданию даются, с указанием страницы, и дальнейшие цитаты из повести «Наталья, боярская дочь».

Аллюзии на «Наталью» можно обнаружить и в приемах повествования. Чувствительный нарратор Карамзина, часто прерывающий рассказ отступлениями, говорит о себе как о наследнике Л. Стерна. При помощи метанарративного стернианского приема он переходит от истории похищения к описанию оставленного отца: «Но мы предупредим сего посланного и посмотрим, что делается в царственном граде» [83]. У Пушкина мы находим отклик на такой переход (ср.: [Любович 1937, 265]): «Но возвратимся к добрым ненарадовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается. — А ничего» [81]. Реплика «А ничего» не только разыгрывает языковой прозаизм, но подготавливает и прозаизм сюжетный. Между тем как Карамзин описывает в дальнейшем горькое горе и благородную самоотверженность идеального отца, Пушкин представляет нам в домашней сценке семейного завтрака ежеутреннюю бессобытийность помещичьей жизни, в которой и головная боль Марьи Гавриловны, очень оправданная, как мы позже узнаем, объясняется самым прозаическим образом: «Ты верно, Маша, вчерась угорела» [81]. Похищения как бы и не было. А о новом сюжете, начатом в бурную ночь, заинтересовавшийся читатель узнает не больше, чем ни о чем не догадывающиеся родители Марьи.

«Метель» предстает перед нами как прозаическая контрафактура к сентиментальной идиллии Карамзина. Несчастливая роль, которую играет пушкинский Владимир в войне с французами, является прозаической инверсией героизма, проявленного Алексеем при спасении родины от восставших литовцев. Обнаруживающиеся то и дело контрасты с совершенно лишенной психологии повестью Карамзина подчеркивают, в первую очередь, сложность характеров в нарративном мире Пушкина. Интертекстуальное углубление психологии сказывается прежде всего в образе Марьи Гавриловны. В противоположность наивной героине Карамзина, обещающей неведомому возлюбленному исполнить все его желания, Марья соглашается на план похитителя не без колебаний. Руководит ли ею, действительно, одна лишь любовь? Она, правда, не защищает родину с оружием в руках, как героиня Карамзина, но можно предположить, что служить наградой победителю — это часть и ее роли. Ее «военные действия» против Бурмина, слишком долго не объясняющегося в любви, доказывают, в конечном счете, непобедимость ее оружия, т. е. оружия женщины.



## б. Сновидения — психология и предвестия

В ночь перед побегом Марья Гавриловна видит страшные сны:

То казалось ей, что в самую минуту, когда она садилась в сани, чтобы ехать венчаться, отец ее останавливал ее, с мучительной быстротой тащил ее по снегу и бросал в темное, бездонное подземелие... и она летела стремглав с неизъяснимым замиранием сердца; то видела она Владимира, лежащего на траве бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться... другие безобразные, бессмысленные видения неслись перед нею одно за другим [78].

Сновидения, как это нередко бывает у Пушкина, имеют две функции: во-первых, сон выражает неосознанные героиней опасения и надежды и, во-вторых, сон предвосхищает ход сюжета. Сюжетное значение мотива умирающего жениха очевидно: сюжет похищения не может быть завершен Владимиром, и поэтому автор выводит героя из игры. Сложнее обстоит дело с мотивом жестокого отца. Он не кажется, на первый взгляд, ни предвосхищением сюжета, ни воплощением действительно существующей боязни. Показательно, как быстро заботливые родители без малейшего сопротивления подчиняются желанию любимой дочери, и можно предположить, что Гаврила Гаврилыч (по удвоенному имени своему — «человек божий») похож на мягкосердечного своего прототипа из повести Карамзина. Марья, по крайней мере, должна бы знать, что со стороны отца ей не грозит строгое наказание. Подземельем, в которое она во сне стремглав летит «с неизъяснимым замиранием сердца» [78], ей, вероятно, кажется брак с Владимиром, которого она не особенно любит. Таким образом, оба сновидения выражают одни и те же движения души: подсознательный страх перед связью с прапорщиком, не одаренным ни воображением, ни богатством, и тайное желание избавиться от такого жениха. Итак, не «жестокое родители» препятствуют браку с молодым человеком, как того требует традиционный сюжет о похищении невесты, а подсознательные опасения самой невесты.

Первый сон, однако, имеет и некоторую сюжетную функцию. Ибо жестокость отца, бросающего дочь в «темное, бездонное подземелье», предвосхищает жестокость гусара, который, «подшутив» над Марьей в бурную ночь, бросает ее в безотрадную жизнь. Итак, подземелье предстает перед нами как двойной образ брака: с одной стороны, как отражение нежеланного брака с прозаичным Владимиром и, с другой, как предвосхищение печального брака с отсутствующим Бурминым.

Но и второй сон предвосхищает сюжетные мотивы, связанные с Бурминым. Поскольку сразу после венчания Бурмин бесследно исчезает, он также реализует для Марьи мотив умирающего жениха, превращая ее в деву-вдову. Таким образом, оба сновидения — о жестоком отце и об умирающем жени-

хе — входят как в «сюжет Владимира», так и в «сюжет Бурмина». Амбивалентные сны предвосхищают судьбы обоих героев, в жизнь которых вмешивается метель. Однако сходство сюжетов лишь частично. В геометрии повести преобладает, в конечном счете, асимметрия. В сюжете Бурмина темное подземелье и смерть жениха оказываются только промежуточными эпизодами на пути к счастливой развязке. Второй жених воскреснет и освободит невесту от ее безотрадной жизни в подземелье.

### в. Умиравший жених в произведениях Бюргера, Жуковского, Ирвинга и Пушкина

Мотив умирающего жениха включен в целый ряд интертекстуальных отношений. Прежде всего важна аллюзия на балладу В. А. Жуковского «Светлана» (1812), из которой Пушкин берет эпиграф к своей повести. «Светлана» представляет собой вторую после «Людмилы» (1808) обработку мотивов «Леноры» (1773) Г. А. Бюргера в творчестве Жуковского.

В крещенский вечер Светлана грустит среди веселых подруг: ее милый далеко и уже целый год о нем нет никаких вестей. В полночь она гадает, перед нею на столе зеркало и свеча. Внезапно является ее жених, чтобы увезти ее в церковь венчаться. Они садятся в сани, кони мчатся по снегу, от копыт поднимается вьюга над санями. Милый друг бледен, молчалив, уныло смотрит на луну. Внезапно поднимается метель. Когда поехали к церкви, вихрь отворяет двери, и Светлана видит, что посередине церкви стоит черный гроб. Но кони мчатся мимо и останавливаются, наконец, у занесенной снегом избушки. Метель между тем все усиливается, Светлана не видит больше ни саней, ни жениха. Она одна стоит под метелью у входа в избушку, а войдя, видит гроб и в нем своего милого. В этот же миг Светлана просыпается и слышит звонкий колокольчик — это приехал ее жених, живой и невредимый. Баллада заканчивается словами:

Лучший друг нам в жизни сей  
Вера в провиденье.  
Благ жидителя закон:  
Здесь несчастье — лживый сон;  
Счастье пробужденье.

[Жуковский 1973, 160]

У Пушкина противопоставление сна и яви отсутствует. Дурной сон Марьи Гавриловны сбывается. Но Пушкин не просто демонстрирует несостоятельность своего оптимистического подтекста. Оспаривая его христианский рационализм, Пушкин опровергает, вместе с тем, презрительное отношение к

народным суевериям. Если Жуковский, описывая крещенские обряды девушек, доводит до абсурда веру в правдивость сновидений, то Пушкин демонстрирует амбивалентность народного гадания. Предсказание и правдиво, и ложно. У Жуковского мертвый и живой жених — одна и та же фигура, являющаяся в смене сна и яви. Пушкин же распределяет эти функции на две фигуры. Владимир пропадает под метелью. На его место перед аналогом станет Бурмин, и этот новый жених будет доставлять после разлуки Марье Гавриловне такую же радость, как герой Жуковского своей томящейся Светлане.

Расслоение образа жениха уже состоялось в другом тексте, который входит в аллюзионный узел «умирающего жениха», — в повести американского прозаика Вашингтона Ирвинга «Жених-призрак» («Spectre Bridegroom», 1819).<sup>3</sup> Ирвинг же ссылается на балладу Бюргера. В «Леноре» (как и в «Людмиле» Жуковского) героиня предпочитает смерть жизни без умершего возлюбленного. Мертвый милый появляется в полночь и уводит свою невесту на холодное брачное ложе — в могилу.

Время действия повести «Жених-призрак» — средневековая Германия. Дочь барона фон Ландшорта, прославленная красавица, заочно помолвлена с графом фон Альтенбургом, имеющим свою резиденцию в Вюрцбурге. На пути в Оденвальд, где в замке фон Ландшорта должна состояться свадьба, жениха убивают разбойники. Умирая, он просит своего спутника, Германна фон Штаркенфауста, явиться в замок и объяснить причину его отсутствия. Там все принимают фон Штаркенфауста за жениха, не дав ему что-либо объяснить. Впрочем, увидев прекрасную невесту, он вполне готов сыграть навязанную ему роль. За столом отец невесты рассказывает о прекрасной Леноре, увезенной всадником-призраком, мертвым женихом. Дам эта ужасная история пугает до смерти, но фон Штаркенфауста, мнимого жениха, она наводит на прекрасную идею. Он преждевременно оставляет свадебный пир, объявляя, что он мертвый, что его ожидают черви и что он должен присутствовать на своем погребении в полночь в вюрцбургском соборе. На следующий день до замка, действительно, доходит известие о смерти графа фон Альтенбурга и о его похоронах в Вюрцбурге. Невеста находится в полном отчаянии: «Ведь если призрак его обладает таким изяществом и благородством, то чем был бы живой жених!» [Ирвинг 1983, 53]. Ее, однако, утешает то, что жених-призрак по ночам появляется в замке и, наконец, ее уводит. Отцу не приходится долго горевать. Дочь скоро возвращается домой

3 Французский перевод: 1822, русские переводы: 1825 и 1828. На этот подтекст обращал внимание уже Берковский [1960, 50—54]. Современные критики упрекали Пушкина в подражании Ирвингу. См., напр.: Н. Полевой в «Московском телеграфе» [1831. Т. 42. Ч. 22. С. 254—256].

и бросается к его ногам. Ее сопровождает Германн вон Штаркенфауст в полном здравии и самой привлекательной наружности. Его тайна выясняется. Отец возмущается только тем, что зять позволил себе так подшутить над ним, но некоторые из старых друзей барона, которым в свое время пришлось побывать на войне, убеждают его в том, что «в любви прощительна любая военная хитрость» [56].

Нетрудно себе представить, что именно понравилось Пушкину в этом ироническом отклике на нравоучительную балладу Бюргера. Повесть американского прозаика показывает, как верно заметил Берковский [1960, 52], «торжество индивидуума, его ума, предприимчивости, ловкости». Герой умеет пользоваться для своего счастья случаем, который идет ему навстречу. Пораженный внезапной любовью, он, при помощи навязанного ему *qui pro quo*, использует обстоятельства в своих интересах. В судьбу, исполняющую у Бюргера беспощадную волю Всевышнего, вмешивается у Ирвинга остроумный, изобретательный человек. Поэтому вполне можно согласиться с формулой, найденной для этой повести Берковским: «Личная инициатива — вот судьба» [52]. Решение же Пушкина ничуть не носит регрессивного характера; оно не отрицает новеллистического самоутверждения субъекта, как это представляется Берковскому в его социологистическом толковании повести. Склонность к социологической трактовке заставляет Берковского видеть в этой повести только случай, «консервативный» случай, который поддерживает старое, т. е. богатого Бурмина, и «язвительно обращается с людьми, которые пытаются вносить новшества [sic!]» [54], т. е. с бедным Владимиром. Таким образом, Берковский приходит к заключению, противоречащему целостной смысловой интенции нарративного мира Пушкина; он считает, что в «Метели», как и в других повестях, людьми управляет «социальная судьба», что судьба у Пушкина — «метафора для господствующего порядка вещей» [55].

Против такой интерпретации возразил уже В. М. Маркович [1989, 76], отметивший, что, хотя автор и не забывает сообщить об имущественном положении персонажей, социальная мотивировка, «снижающая и рационализирующая тему», не может ее «замкнуть». «В глубине подразумеваемого» вырисовывается, по мнению Марковича, «намек на присутствие универсального закона, повелевающего счастьем и несчастьем людей по какой-то своей, не сразу понятной (а может быть, и вовсе не рациональной) логике».

В самом деле, в нарративном мире Пушкина воля человека ограничивается некоей властью, для которой отдельные словесные мотивы этой повести подсказывают понятие судьбы. Пушкин утверждает такую мотивировку, полемизируя, с одной стороны, с идиллическими историями Карамзина и Бестужева, в которых чистое чувство и благородный ум преодолевают все

препятствия, а, с другой, с доверием Ирвинга к остроумному и изобретательному автономному субъекту. В мире Пушкина судьба — это не слепой случай, не беспощадная предопределенность. Судьба наказывает и награждает человека за его мысли и желания, лишь завершая его личную инициативу.

Власть судьбы представлена в мире Пушкина не только в форме осуществляющихся сновидений, но и в форме речевых клише, пословиц и поговорок. Эти микротексты реализуются, развертываясь без ведома тех, кто их употребляет, превращаясь в конечном счете в сюжет. Исполняющееся в буквальном смысле желание («*Lisch aus mein Licht, auf ewig aus!*» — «Погаси мой свет, погаси его навсегда») и сбывающееся слово («С милым вместе — всюду рай»), были продемонстрированы уже Бюргером [1965, 62—63] и Жуковским (в «Людмиле» [1973, 145]). У Пушкина же судьба осуществляется не так прямолинейно, и предсказать ее ясно, как это делается в балладах, невозможно. Магическое, казалось бы, осуществление речевых клише совершается, как правило, только косвенно и часто оплачивается тем, что смысл, буквальный или же фигуральный, сдвигается с одного героя на другого. К тому же, у Пушкина судьба награждает человека не за христианскую добродетель и наказывает его не за нарушение морали.

#### г. Развертывающиеся речевые клише

В повести «Наталья, боярская дочь» навязчиво употребляются заимствованные из французской слезной комедии словесные формулы «броситься к ногам» (*se jeter aux pieds*) и «упасть к ногам» (*tomber aux pieds*). При первом посещении дома возлюбленной Алексей «бросился к ногам Натальиным» [Карамзин 1966, 70]. Озабоченная участью оставленного отца, Наталья спрашивает похитителя: «Для чего нам не броситься к ногам его?» [72]. Молодой человек ее успокаивает: «Мы бросимся к ногам его, но через некоторое время». Наталья няне повторяет слова Алексея, что они скоро бросятся «к ногам батюшкиным» [73]. Приехавшему ее увезти возлюбленному Наталья «бросилась в <...> объятия» [74]. Алексею, скрывающемуся в лесу, иногда хотелось бы «броситься к ногам государя» [80]. Рассказывая о своей жизни, он припоминает, что он «упал к ногам» Натальи [82], и утешает тоскующую по отцу супругу тем, что бог им скоро пошлет случай «упасть к ногам <ее> родителя» [82]. В счастливой развязке прекрасная Наталья «бросается перед ним на колени» [92], а ее супруг хочет «броситься перед ним на колени» [92], но старик прижимает его вместе с милой дочерью к своему сердцу.

Фразеология преданности и покорности стала признаком нравоучительных историй о похищении невесты. Еще у Ирвинга сохранились следы этой фразеологии, разумеется, иронические. Невеста так строго воспитана, что она даже на самого привлекательного кавалера не «бросила бы взгляда», «нет, даже если бы он умирал у ее ног». Наконец, она «бросилась в ноги барона и прильнула к его коленям» [55]. Пушкин явно иронически разыгрывает нравоучительные формулы (см.: [Любович 1937, 264; ван дер Энг 1968а, 18—19]). В своих письмах Владимир Николаевич умоляет Марью Гавриловну «предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые, конечно, будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников и скажут им непременно: „Дети! придите в наши объятия“» [77—78]. Свое письмо родителям Марья заканчивает тем, что «блаженнейшей минутой жизни почтет она ту, когда позволено будет ей броситься к ногам дражайших ее родителей» [78]. В ироническом рассказе речевое клише откликается каламбурным эхом. Запечатав письма к родителям и к чувствительной подруге тульской печаткой, Марья «бросилась на постель» [78]. И в своем сновидении героиня развертывает ту же фразеологию: отец «бросал» [78] ее в темное подземелье.

Смена сюжетов лишает сентиментально-нравоучительное клише своей мотивировки. Владимир пишет ничего не понимающим родителям Марьи, что «нога его не будет никогда в их доме» [82]. Но клише, заимствованное им из литературы и применяемое к сюжету похищения, осуществляется в сюжете венчания, разлуки и узнавания, сдвигаясь с одного героя на другого. Молчание Бурмина изумляет окруженную искателями ее руки Марью. Она ему, по всей очевидности, понравилась: «Каким же образом до сих пор не видала она его у своих ног?» [84]. Но стратегическая хитрость, простительная в любви, как уверял Ирвинг, применяется Машей не без успеха. Счастливая развязка, узнавание супругов, реализуется в клише несчастного Владимира: «Бурмин побледнел <...> и бросился к ее ногам <...>» [86]. Таким образом, общее место, руководящее героем первого сюжета, превращается в формулу второго сюжета.

Текст повести разыгрывает мотивы судьбы. Марья и Владимир «сетовали на судьбу» [77], пренебрегая русской пословицей: «Грешит, кто сетует на судьбу» (см.: [Даль 1863/66]). В вариантах автографа в форме несобственно-прямой речи дан вопрос Марьи Гавриловны: «Какая судьба ожидала ее?» [608]. Деревню, где происходит венчание, Пушкин предполагал назвать «Азарино» [610], скорее всего, от французского *hasard*. Победенный уже любовной тактикой Марьи Гавриловны Бурмин признается: «Теперь уже поздно противиться судьбе моей» [85].

Мотивика судьбы поддерживается поговоркой и пословицей. Эти паремии подготовлены в тексте словесными мотивами, разыгрывающими тему смерти. Заболевшая Марья находится две недели «у края гроба» [81]. Из слов больной мать понимает только, что Марья «смертельно» влюблена во Владимира Николаевича. Она советуется с мужем и соседями, и, наконец, все единогласно решают, «что видно такова была судьба Марьи Гавриловны, что суженого конем не объедешь, что бедность не порок, что жить не с богатством, а с человеком, и тому подобное» [82]. Рассказчик комментирует это так: «[Пословицы и] нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы от себя мало что можем выдумать себе в оправдание» [82/615].

Родители оказываются правы. Их клише действительно осуществляются в сюжете, хотя в неожиданном смысле. Родительское предсказание судьбы сбывается не для бедного Владимира (невезучего героя несостоявшегося сюжета), а для богатого Бурмина (который без ведома родителей вышел на сцену и завязал новый сюжет)<sup>4</sup>. Почему как раз Бурмин оказывается тем суженым, которого Марья Гавриловна в буквальном смысле «конем не объедает»?

Предопределенность, о которой говорит пословица «суженого и конем не объедешь», имеет здесь мотивировку в двух планах. Во-первых, Бурмин, в имени которого скрывается слово «буря»<sup>5</sup>, кажется орудием судьбы, воплощенной в образе зимней стихии. Он сам, по крайней мере, объясняет неразумный ночной свой отъезд таинственной силой.

...непонятое беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал. Между тем метель не унималась; я не вытерпел, приказал опять закладывать и поехал в самую бурю [85—86].

Не следует, однако, в таинственной силе или судьбе, на которую люди ссылаются, видеть единственное оправдание совершенно неправдоподобного

4 Уже в повести Бестужева «Роман и Ольга» неизбежность суженого подтверждается пословицей «От судьбы на коне не ускачешь» [Бестужев-Марлинский 1981, I, 55]. Эта пословица встречается и в заглавии двух комедий XVIII—XIX вв.: в 1795 г. в Петербурге была поставлена пьеса С. Апухтина «Суженого конем не объедешь», и с 1821 г. в обеих столицах шла с большим успехом опера-водевиль Николая Хмельницкого «Суженого конем не объедешь, или Нет худа без добра» (см.: [История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977—1987. Т. 1. С. 467; Т. 3. С. 318]).

5 Дело здесь, разумеется, не в этимологической связи, а в анаграмматической игре. Показательно, что герой в рукописном варианте при первом своем появлении носит фамилию *Бурлин*, происходящую от слова «бурлить», которое является производным, в конечном счете, от слова «буря» (см.: [Даль 1863/66, слово «буря»; Фасмер 1950/58, слово «бурлить»). Меняя фамилию героя, Пушкин отнял как ее этимологическое родство со словом «буря», так и ассоциацию слова «бурлила», очевидно нежелательную.

сюжета. Кто осмысляет метель как «стихию умную, мудрейшую самого человека» [Гершензон 1916б, 134], тот признает только одну, поэтическую сторону мотивировки. Судьба, несомненно, является действующим фактором в мотивировочной системе нарративного мира Пушкина. Но с поэтической мотивировкой («судьба») в его прозе везде конкурирует прозаическое оправдание («человек»). (Такое сосуществование обоих мотивировочных факторов явствует из двойной, психологической и сюжетной, функции пушкинских сновидений.) Как в других повестях, так и в «Метели», желания и действия человека обуславливают события. Спрашивается, например, действительно ли «судьбе» Бурмин не может больше противиться. Не имеет ли он в виду, скорее, «военные действия» молодой дамы? «Поручая» барышню «попечению судьбы и искусству Терешки кучера» [79], иронический рассказчик в комической зевгме сопрягает оба определяющих сюжет фактора: судьбу и человека. Когда Бурмин признается перед своей неузнанной супругой, что к его жестокой проказе привела его «непонятная, непростительная ветреность» [sic!, 86], амбивалентное слово «ветреность», которое можно понимать как в буквальном, так и в фигуральном значениях, обозначает обе мотивировки: ветер, т. е. судьбу, орудием которой он является, и характер героя.

Перед читателем возникают следующие вопросы:

1. Почему из восьми лиц, договорившихся встретиться в жадринской церкви, роковая метель сбивает с дороги только самого похитителя? Чем заслуживает этот незадачливый похититель свою долю?
2. Чем заслуживает свое счастье ветреный Бурмин, который через три года после венчания находит Марью Гавриловну совершенно случайно и даже влюбляется в ту, которая оказывается его супругой?
3. Почему метель сводит Марью и Бурмина? Что делает их «сужеными»?

## 2. Невезучий жених и ветреные суженые

### а. Похититель-педант

Печальная участь жениха не раз смущала исследователей, и была сделана не одна попытка истолковать Владимира как трагическую жертву несправедливого общественного строя. Однако, вопреки утверждению Берковского [1960, 55—57], герою препятствует не русский быт и его социальный порядок, а скорее, противоречие между поэтичностью романических шаблонов,



которые он старается претворить в жизнь, и прозаичностью его собственного характера.

Читатель, сначала сочувствующий бедному похитителю, постепенно начинает спрашивать себя: достаточно ли умело осуществляет Владимир свой план, почему он сам не увозит невесту, а поручает сделать это другому мужчине, кучеру Терешке; и вообще, подходящий ли он жених для смелой и предприимчивой невесты и насколько истинны его чувства? Действительно, у Владимира в день похищения было много хлопот и дел, которые он исполнял крайне добросовестно. Но не забыл ли он при всем этом о самом главном, не должен ли был он прежде всего позаботиться о молодой барышне? Кучер Терешка, конечно же, надежный человек, но все же как мог похититель, а в этом он явно отличается от всех своих литературных предшественников, решиться на то, чтобы не самому увезти невесту к венчанию? Ведь подготовлено тайное венчание, а не свадьба, где невесту торжественно подводят к ожидающему в церкви жениху. Как бы то ни было, но Владимир, очевидно, любовник не очень страстный, несмотря на то, что он писал невесте нетерпеливые письма и составил прекрасный авантюрный план похищения; да и вообще, не питает ли он больше пристрастия к литературной невесте, чем к реальной?

Не подходит к роли страстного похитителя и его обстоятельность. Весь день он в разъездах. Утром он у жадринского священника, с которым «насилу уговорился» [79]. Не расчетливость ли жениха усложняет эту сделку? Ведь этот священник — человек гораздо более трезвого ума, чем эквивалентный ему персонаж в повести Карамзина, не «подкупленный» Алексеем, а им «упрошенный», тронутый слезами.

Слишком много времени Владимир проводит в поисках свидетелей венчания. Первый из них, отставной сорокалетний корнет Дравин, соглашается охотно, потому что приключение напоминает ему «прежнее время и гусарские проказы». Этот свидетель из времен романтических похищений даже уговаривает жениха у него отобедать. (Как долго продолжается обед за его воспоминаниями, и сколько вина было при этом выпито?) Тотчас после обеда появляются другие свидетели (о которых, впрочем, позаботился не Владимир, а хозяин), землемер Шмит, «в усах и шпорах», и шестнадцатилетний сын капитана-исправника (!). «Они не только приняли предложение Владимира, но даже <<за стаканом пунша» — как сказано в рукописном варианте [609]> клялись ему в готовности жертвовать для него жизнью» [79]. В итоге, разумеется, они не могли обеспечить успех щекотливой затеи Владимира. Из рассказа Бурмина явствует, что как раз эти свидетели звали его к церкви, крича: «Сюда! сюда!», и что именно они сделали его проказу возможной. Жертвовать жизнью им, конечно, не понадобилось, но как исполнили они

свою обязанность друзей? «Трое мужчин и горничная поддерживали невесту и заняты были только ею» [86] (см.: [Хализев/Шешунова 1989, 26]). И когда жестокая шутка Бурмина обнаружилась, свидетели устремили на него только «испуганные глаза», устремленные до сих пор слишком исключительно на прекрасную невесту.

Похищение было рассчитано самым точнейшим образом. Владимир отправляет кучера за Марьей в Ненарадово «с своею тройкою и с подробным, обстоятельным наказом» [79]. И с Марьей все согласовано: она должна, не поужинав, своевременно удалиться в свою комнату и вместе с девушкой «выйти в сад через заднее крыльцо, за садом найти готовые сани, сесть в них и ехать за пять верст от Ненарадова в село Жадрино» [78]. Владимир же должен отправиться прямо в Жадрино, где часа через два он будет дожидаться своей невесты. Кажется, все ясно: «Дорога была ему знакома, а езды всего двадцать минут» [79]. Метель, однако, вносит свои поправки в эту точную программу действий.

Для Владимира исход трагичен, но автор заключает этот эпизод комической в своем прозаизме сценой: русский мужик, озадаченный наивной просьбой отчаянного похитителя о свежих лошадях, спрашивает в свою очередь: «Каки у нас лошади?» [81]. Наконец, педантичность героя подчеркнута тем, что он, найдя церковь запертой, все же не забывает расплатиться с проводником.

Особенно акцентируются недостаточная пылкость и чрезмерная точность Владимира, если их воспринимать на фоне повести Ирвинга. Граф фон Альтенбург, никогда не выдавший своей невесты, но получивший самые живые описания ее женских чар, едет к венчанию «той легкой размеренной рысью, какая подобаает человеку, едущему жениться и знающему, что благодаря заботам друзей он избавлен от хлопот и сомнений в исходе своего сватовства и его ждет невеста — ждет так же несомненно, как по окончании томительного пути его несомненно ожидает обед» [46]. Характер этого жениха может способствовать интертекстуальной конкретизации мало определенного образа Владимира: «Не будучи чересчур страстно влюблен <в точном переводе: «не будучи самым пылким из любовников»>, он был человеком в высшей степени аккуратным» [47].

То обстоятельство, что Бурмина ждет совершенно неправдоподобный финал, показывает, что в неудаче поэтически настроенного Владимира действительно виноваты не социальные условия, не проза русской жизни, а проза его характера. Спрашивается, впрочем, насколько оправдано отчаяние невезучего жениха. Какое бы счастье могло ожидать аккуратного теоретика любви в браке с предприимчивой Марьей Гавриловной? То, что на первый взгляд кажется наказанием, оказывается в конечном счете спасением. Беда

только в том, что невезучие в мире «Повестей Белкина» (Владимир, Сильвио и Вырин) столь слепы, что они не могут понять, как им повезло в их мнимом несчастье. Но для того, чтобы увидеть, этим слепым нужно бы перейти из одной модели мира в другую, а этого они не в состоянии сделать.

### б. Бур-мин

Не мало претекстов на мотив *qui pro quo* и узнавания супругами друг друга было обнаружено для сюжета Бурмина. Особенный интерес представляют две французские слезные комедии, в которых доказывалась совместимость любви и брака (см.: [Ледницкий 1956, 52—54]). Первая из них — «Ложная антипатия» («La Fausse Antipathie», 1733) Пьера-Клода Нивеля де Лашоссе (Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée), который считается родоначальником мещанского жанра.<sup>6</sup> Любовники, которые сначала уверены, что они обручены с партнерами, ими не любимыми, в конце обнаруживают, что на самом деле они давно муж и жена. В сцене узнавания Дамон «бросается на колени» перед высоконравственной Леонорой: «Найдите супруга в самом нежном любовнике». Леонора отвечает: «О, счастливая судьба! Тот, кого я люблю, — мой супруг» [Нивель де ла Шоссе 1736, 84—85]. В комедии Мишеля Гио де Мервиль (Michel Guyot de Merville) «Воссоединенные супруги, или Вдова-дева и жена» («Les Eoux réunis, ou La Veuve fille et femme», 1738) супруги, вступившие в брак детьми и встретившиеся через много лет, влюбляются друг в друга, не догадываясь о своей связи. И в этой пьесе прием «se jeter à genoux» смягчает сердце строгой вдовы. В нравоучительных комедиях молодые супруги, вступившие в брак против своей воли, становятся жертвами чужого расчета. У Пушкина же в завязке участвуют собственная воля, сознательное намерение и предприимчивость. Сознвая, что его принимают за жениха, Бурмин все же входит в церковь. Священнику, подходящему с вопросом «Прикажете начинать?», он рассеяно отвечает: «Начинайте, начинайте, батюшка» [86]. Но как только он видит перед собой невесту, которая ему кажется «недурна», он становится рядом с ней перед аналоем. В этой проказе он поступает так же, как мнимый жених в повести Ирвинга: пораженный красотой невесты, тот охотно принимает навязанную ему роль и остроумно ее исполняет.<sup>7</sup> Вообще, Бурмин похож на героя Ирвинга, о кото-

6 О пьесе Нивель де ла Шоссе см.: Вольперт 1979а; 1979б, 182—183; 1980, 152—155.

7 О возможных русских образцах такого дерзкого поведения, об «истинных происшествиях»: «Кто бы это предвидел?» и «Отеческое наказание», напечатанных в журнале «Благонамеренный» за 1818 и 1819-й г., см.: [Турбин 1978, 67—68; Гиппиус 1937, 25; Вациуро 1981, 22; Маркович 1989, 73].

ром сказано: «Лицо его покрывала бледность, глаза горели романтическим блеском, на всем его облике лежала печать благородной грусти» [48]. Героев «Метели» можно легче понять, если воспринимать их на фоне повести Ирвинга. Пушкин лишь намекает на то, что Ирвинг прямо высказывает, характеризуя своих героев. Мы убедились уже в том, что описание графа фон Альтенбурга позволяет дополнить недосказанное в портрете Владимира. Таким же образом характеристика Германна фон Штаркенфауста заключает в себе черты, пригодные для определения не вполне ясного облика Бурмина. О Германне у Ирвинга сказано:

...он принадлежал к числу страстных поклонников прекрасного пола, к тому же ему были свойственны эксцентричность и предприимчивость, так что любое приключение увлекало его до безумия [47—48].

За такую предприимчивость и готовность к приключениям судьба Бурмина и награждает.

Нередко делались попытки объяснить счастливый исход истории Бурмина и Марьи их внутренним преображением. Конечно, Бурмин сам осуждает свою «преступную проказу», тем более, что ему приходится понять, что та, над которой он «так жестоко подшутил», теперь «так жестоко отомщена» [86]. И Марье Гавриловне, по всей вероятности, приходят в голову мысли о раскаянии. Если бы она прислушалась к голосу подсознания, говорившему ей в страшных сновидениях о темном подземелье и об умирающем женихе, ее минула бы безотрадная участь девы-вдовы. Не наказана ли она за готовность выйти замуж за нелюбимого ею Владимира? Но это наказание оказывается временным; на смену ему приходит супружеское счастье.

Поэтому можно ли, действительно, говорить о «воспитательном романе в миниатюре», как это делает Нина Петрунина [1987, 145]? Из «ужасного повесы» Бурмин превращается, по ее мнению, «в человека, способного к истинному чувству» и к осознанию жестокости своей проказы, а Марья Гавриловна расплачивается за романтические мечтания безрадостным одиночеством. В трактовке Петруниной, исходящей из того, что герой «Повестей Белкина» должен прежде всего решить для себя вопрос о долге своем по отношению к «другому» человеку [161], судьба награждает Бурмина за исправление и самоусовершенствование. Однако, как справедливо возражает В. М. Маркович [1989, 77], «связной и ясной „истории души“ повесть не создает», тем более, что «прежний Бурмин остается почти неизвестным читателю». К тому же, Пушкину был совершенно чужд воспитательный морализм, которым отличалась чувствительная литература. Примечательно, что судьба соединяет героев не только после их нравственного преображения, но сводит их уже тогда, когда они были озорными молодыми людьми.

При всем своем нравственном совершенстве, Бурмин ничего бы не достиг у Марьи Гавриловны, не имей он того ума, «который нравится женщинам: ум<а> приличия и наблюдения, без всяких притязаний и беспечно насмешливый» [84]. Мало того, слухи о прежнем его легкомыслии не повредили ему во мнении Марьи Гавриловны, «которая (как и все молодые дамы вообще) с удовольствием извиняла шалости, обнаруживающие смелость и пылкость характера» [84].

Обвиняя себя в «непонятной, непростительной ветрености», Бурмин, может быть, несколько преувеличивает свою сокрушенность. Можно даже рассматривать признание Бурмина как средство одержать победы над чувствительным сердцем Марьи (на такую возможность намекает уже ван дер Энг [1968а, 21]). В самом деле, признание вины характерно для героев слезной комедии как надежное средство смягчения сердец холодных красоток. Этот прием завоевания показан в пьесе «Воссоединенные супруги» Гио де Мервиля. Герой, сначала ухаживавший за прелестной вдовой, законной своей супругой, бросается в припадке раскаяния к ее ногам («se jette à genoux»). Он был намерен, по его собственному признанию, завоевать ее только из честолюбия, а не из-за истинной любви (действие II, явление 2). В следующей же сцене герой признается своему другу, что он играл роль раскаивающегося Казановы только для того, чтобы тем легче покорить сердце высоконравственной красавицы. Такая тактика должна была быть известна начитанному Бурмину.

Как бы то ни было, можно предположить, что судьба награждает Бурмина как раз за его очаровательную ветренность, за беспечную предприимчивость и за остроумную шаловливость. Награда же состоит в том, что судьба соединяет его с женщиной, которая не только умеет оценить эти качества, предпочитая их педантичной заботливости Владимира, но и — со всеми своими достоинствами и недостатками — оказывается его суженой.

#### в. Марья Гавриловна — жестокий стратег любви

Не отличается ли и Марья Гавриловна известной ветреностью? Полученное после смерти отца в наследство имение ее не утешает. Не желая воспользоваться приобретенной независимостью, она клянется никогда не расставаться с матерью. Причиной этого, по всей вероятности, является не только ее заботливость. Это, впрочем, не единственный контраст между впечатлением благородства, производимым Марьей Гавриловной, и более прозаичной ее сущностью.

После смерти Владимира «память его казалась священной для Маши; по крайней мере она берегла все, что могло его напомнить: книги, им некогда прочитанные, его рисунки, ноты и стихи, им переписанные для нее» [83]. Ни одному из женихов, ее окружающих, она не подает ни малейшей надежды. Соседи удивляются ее постоянству и с любопытством ожидают героя, «долженствовавшего наконец восторжествовать над печальной верностью этой девственной Артемизы» [83]. Артемиза (Artemisia), будучи сестрой и супругой галикарнасского сатрапа Мавзола (Mausolos), образцом верной жены, неутешной в своем вдовстве, воздвигла мужу надгробный памятник — одно из чудес света — мавзолей. Итак, Маша-Артемиза тоже создает свой мавзолей. Но действительно ли ее легендарная верность — верность Владимиру, как все должны предполагать и предполагают? Разве не Бурмин, ветреный муж, — тот, кто волнует ее мысли и, быть может, уже успел пробудить в ней любовь, любовь новой Артемизы? В роковую ночь она, правда, едва увидев дерзкого самозванца, упала в обморок. Но нет ли в ее душе наряду с возмущением против того, кто так над ней подшутил, и других настроений: любопытства, тайного расположения к дерзкому захватчику, в конечном счете, ведь спасшему ее от лишнего фантазии, чувства и денег прапорщика?

Мгновенно возникающее и при этом, казалось бы, парадоксальное расположение Марьи к Бурмину получает двойное подтверждение. С одной стороны, на него указывают слова матери Марьи, полагающей, что «любовь была причиной ее болезни» Сама того не подозревая, мать вполне права. Ошибается она только в том, что объектом этой любви считает Владимира. О встрече дочери с другим, более пылким мужчиной она, правда, не может знать. С другой стороны, можно обнаружить и интертекстуальное подтверждение внезапной любви, а именно в водевиле Николая Хмельницкого «Суженого конем не объедешь, или Нет худа без добра» (1821), к которому читателя отсылает центральная пословица пушкинской повести. В этой пьесе суженым оказывается не жених («самый скучный и самый вялый молодой человек» [Хмельницкий 1937, 123]), а случайно проезжающий гусарский офицер, дерзкое поведение которого так нравится невесте («самой живой и прелестной девушке»), что именно за этого дерзкого буяна она хочет выйти замуж. Заключительный куплет Лоры, героини Хмельницкого, прекрасно подходит, если внести соответствующие изменения, для конкретизации того, что могла бы чувствовать пушкинская Марья Гавриловна:

Жених наш слишком опоздал,  
И здесь другого я застала.  
«Я в вас влюблен», — он мне сказал,  
И я <...> ему я отвечала.  
Ошибка не моя вина:  
Вы вспомните, что мне твердили:

Ты жениха любить должна!  
И мы друг друга полюбили.  
[Хмельницкий 1937, 123]

Своей верностью Владимиру, выставленной напоказ, Марья Гавриловна, по всей вероятности, скрывает только тоску по ветреному мужу. С другой стороны, нельзя не заметить, что общий контекст повести подвергает некоторому сомнению холодность героини Пушкина. Рассказчик патриотически воспекает «время незабвенное» и говорит о благодарности, испытанной русскими женщинами возвращающимся с войны победителям:

Женщины, русские женщины были тогда бесподобны. Обыкновенная холодность их исчезала. Восторг их был истинно упоителен, когда, встречая победителей, кричали они: ура!

И в воздух чепчики бросали.<sup>8</sup>

Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградою? [83].

В это «блистательное время» Марья Гавриловна, правда, жила в деревне и не видела празднований в обеих столицах: «Но в уездах и деревнях общий восторг, может быть, был еще сильнее» [83]. В таком контексте «постоянство» девственной вдовы выглядит уже не безусловным (см.: [ван дер Энг 1968а, 20]). А как же понимать то, что все искатели, окружавшие ее, «должны были отступить», когда появился в ее «замке» раненый гусарский полковник Бурмин, «с Георгием в петлице и с *интересной бледностью*» [83]?

Крайне двусмысленно интертекстуальное значение итальянских слов «Se amog поп è, che dunque?..» Эти слова, во-первых, должны восприниматься как прямая цитата из 132 сонета Петрарки «На жизнь Мадонны Лауры». В таком межтекстовом отношении они вызывают ассоциацию с выраженной в сонете идеей о любви, которая предназначена судьбой. Но можно рассматривать эту строку и как цитату, отсылающую читателя к фривольным «Рассуждениям» («Ragionamenti») писателя эпохи Возрождения Пьетро Аретино (см.: [Лернер 1935б, 122—15; Маркович 1989, 77]). В «Третий день» разговоров куртизанок, на который Пушкин намекает также и в «Скупом рыцаре», эта строка поется кавалерами, которые проезжают мимо дома куртизанки Нанны, держа в руках «карманного Петрарку».<sup>9</sup> Эта аллюзия дает основание сравнивать холодную Марью Гавриловну с хитрой Нанной, притворяющейся холодной только для того, чтобы возбудить интерес кавалеров.

8 Эти слова — цитата из «Горя от ума» Грибоедова (действие II, сцена 5). В новом контексте слова Чацкого, обличающие обожание женщинами мундира, бросают некую тень на патриотический восторг.

9 Имеется в виду карманное издание «Canzoniere». Эту строку поют не куртизанки, как пишет Лернер [1935б, 125], а кавалеры — что весьма естественно.

Куртизанке эта стратегия приносит успех, и она констатирует: как вокруг хлебного амбара воробьи, так вокруг ее дома кружатся любовники, «чтобы всовывать свои клювы в [ее] хлебный амбар» [Аретино 1969, 94]. Как бы читатель ни захотел понять эквивалентности обеих дам, актуализация фривольного подтекста бросает некую тень на холодную Марию Гавриловну.

Не выказывает ли страдающая от любопытства и нетерпения героиня в борьбе за «романическое объяснение» [84] молчаливого гусара крайней ветрености? Она пускает в ход все средства, чтобы побудить Бурмина (расположение к себе которого она не могла не заметить) признаться ей в любви, и все это только затем, чтобы открыть ему, что она замужем. Не играет ли она с ним столь же жестоко, как он подшутил над ней в бурную ночь?

Так как Бурмин не собирается бросаться к ее ногам, она подготавливает «развязку самую неожиданную» [84]. Бурмин, нашедший Марию «у пруда, под ивою, с книгою в руках и в белом платье, настоящей героиней романа» [85], наконец побежден «военными действиями» [84] женщины и начинает ей объясняться: «Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке, привычке видеть и слушать вас ежедневно...» [85]. Мария вспоминает первое письмо St. Preux. В начальных строках романа в письмах Жан-Жака Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» домашний учитель Сен-Пре признается своей ученице Юлии, что он, который ежедневно с ней видится, должен был избегать встреч с ней. Выражение же «милая привычка» (*la douce habitude*) находится у Руссо не в первом письме, а в начале самого длинного и для сюжета важного письма (часть III, письмо 18). Там есть и те мотивы, которые Пушкин, возможно, хотел актуализировать в своей повести, а именно мотивы любви с первого взгляда и роковой предназначенности влюбленных друг другу. Юлия объясняет возлюбленному, что сердце ее принадлежало ему «с первого взгляда» (*dès la première vue*) и что они «сотворены друг для друга» (*faits l'un pour l'autre*) [Руссо 1960, 319]. Полемизируя с С. Ричардсоном, который позволил себе насмеяться над расположением, возникающим с первого взгляда и основанным на «необъяснимых соответствиях» (*conformités indéfinissables*), Руссо несколько раз заставляет своих героев излагать свою теорию любви (см., напр.: часть I, письмо 1; I, 4; II, 19). Аллюзию на Руссо можно понять как намек на то, что беглый взгляд в слабо освещенной церкви, которым обмениваются Мария и Бурмин, кладет начало любви, основывающейся на тех «необъяснимых соответствиях», существование которых защищал французский писатель.

Цитируя Руссо, Бурмин, быть может, думает о противоречивых чувствах Сен-Пре, колеблющегося между долгом и любовью. Женатому гусару следовало бы избегать встреч с возлюбленной, как бедному гувернеру, но подобно



своему предшественнику, Бурмин замечает, что поздно «противиться судьбе» своей. Ссылка на Руссо здесь подтверждает естественность и неминуемость любви.

Марья же, вспоминая первое письмо Сен-Пре, думает, скорее всего, о другом мотиве «Новой Элоизы». Хотя она замужем, она все-таки старается побудить молчаливого Бурмина к объяснению и, по всей очевидности, отводит ему на будущее роль самоотверженного влюбленного. В романе Руссо возмущенный отец запрещает Юлии видаться с учителем и заставляет ее выйти замуж за дворянина. Сен-Пре, вернувшегося после длительной поездки вокруг света, супруги принимают в дом учителем. Вблизи верной мужу Юлии Сен-Пре ведет жизнь, посвященную самоотверженной любви. Такова и та роль, которую Марья Гавриловна предназначает Бурмину. Но и у Бурмина есть «ужасная тайна», которая воздвигает между ними «непреодолимую преграду» [85], и он, в свою очередь, намекает на мотив самоотверженной любви: «...воспоминание о вас, ваш милый, несравненный образ отныне будет мучением и отрадою жизни моей» [85].<sup>10</sup>

Не бедный прапорщик Владимир, слишком буквально превращавший литературу в жизнь, а ветреный, начитанный Бурмин оказывается суженым не менее ветреной любительницы литературы. Не доверяя литературным стереотипам, Бурмин и Марья все же пользуются ими каждый в своих целях. Психологическая и литературная дуэль любовников показывает, что они, в буквальном смысле слова, суженые.

Из многочисленных условных мотивов Пушкин составил сюжет, который своей неправдоподобностью выходит далеко за рамки всех своих претекстов. Выявляя в каждой детали прозу жизни, сюжет как целое ничего общего с каким-либо реализмом не имеет. Мало того, неправдоподобие, поднятое на смех уже современными критиками<sup>11</sup>, он не только не пытается

10 Не придавая открытой аллюзии на Руссо особого значения, Ольга Поволоцкая [1989] приходит к выводу, что любовь, «властно и фатально управляющая фабулами жизни героев европейской литературы, оказалась не последним и все определяющим мотивом в поведении русских героев повести „Метель“ русского автора И. П. Белкина (sic!)» [194]. «У Марьи Гавриловны и у Бурмина — героев русской прозы — нашлись более высокие ценности, нежели их собственное личное счастье» [193]. Веруя в «предопределенную свыше природу брака», эти «новые люди России» «утверждают в своей жизни верность принципам народной нравственности» [195]. Итак, Пушкин демонстрирует «тайну русского миропонимания», сокровенный религиозный и этический принцип нации, основу ее народной культуры» [194]. То, что можно ожидать в будущем от такой христианско-русской пушкинистики, явствует из предисловия статьи, написанного В. Непомнящим. Автор статьи там представляется как принадлежащая к «свежим силам, способным обновить и, в определенном смысле, оздоровить [sic!] наш взгляд <...> на национальное литературное наследие» [188].

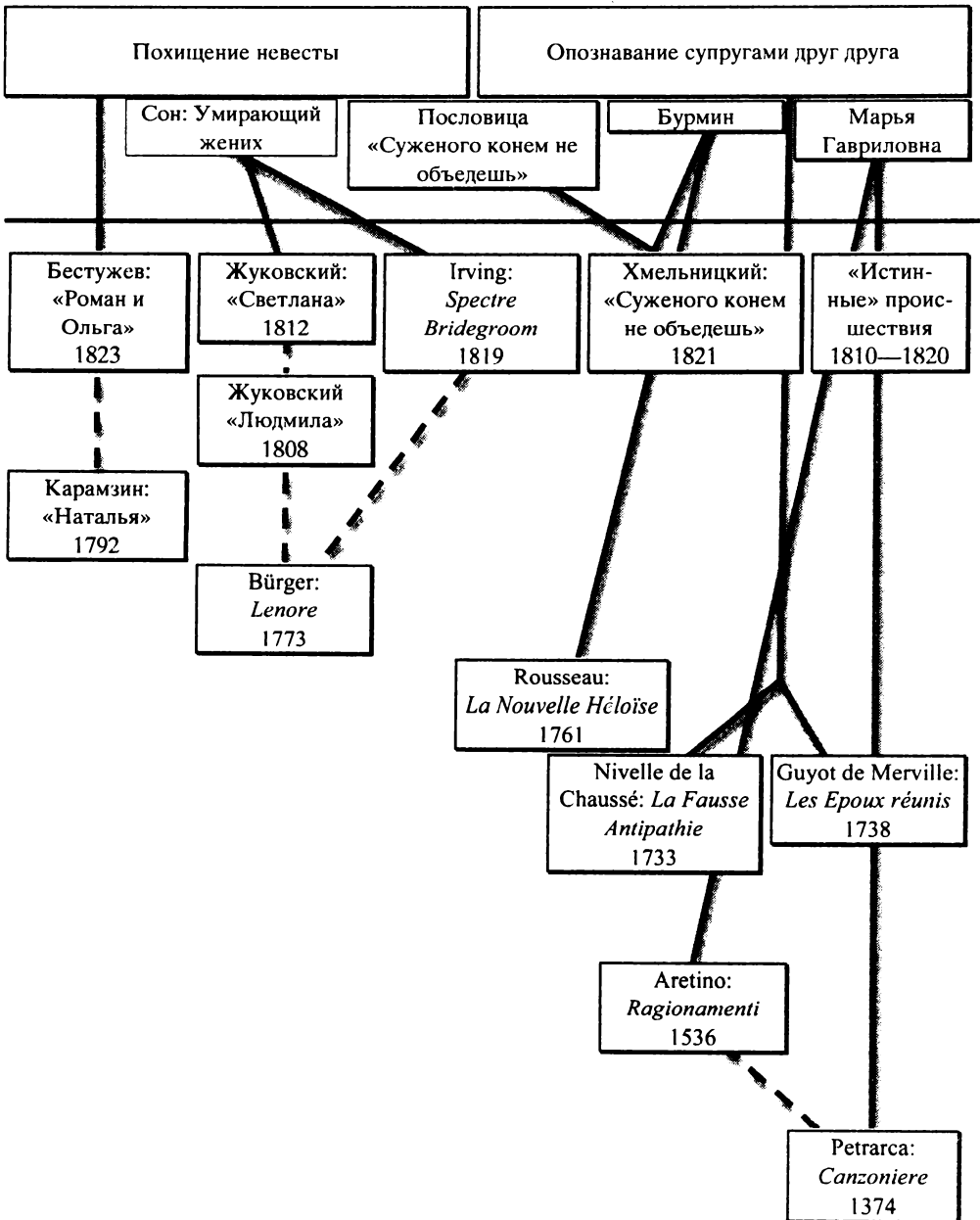
11 См. критику Р. М. (Ф. Б. Булгарина или В. М. Строева) в «Северной пчеле» [1834. № 92].

скрыть, а скорее даже подчеркивает. Шансы Бурмина найти неведомую жену после переезда Марьи равны нулю. То, что Марья, переезжая в \*\*\*ское поместье, становится соседкой своего мужа, является слишком уж невероятной случайностью. Все эти случайности нельзя отнести ни на счет чувствительной рассказчицы, ни на счет наивного Белкина. Пушкин, однако, не просто пародирует условные литературные приемы. Вышивая «новые узоры по старой канве»<sup>12</sup>, он противопоставляет изжитым сюжетам о похищении невесты, *qui pro quo* женихов и узнавании супругами друг друга синкретическую контрафактуру, в которой сюжет мотивирован характером героев. Но характер не является единственной мотивировкой. Восстанавливая права случайности и судьбы, старых, хотя и заново осмысленных, законодателей новеллы, Пушкин исправляет и «истинные происшествия», которыми управляет одни лишь воля и остроумие человека. Власть судьбы в повести «Метель» выражается прежде всего в развертывании речевых клише, сохраняющихся при смене сюжетов и сбывающихся в самом неожиданном смысле.

---

12 См. известные слова Лизы в «Романе в письмах» [VIII, 50].

## «Метель» и ее подтексты



## ЭККУРС

### Судьба и характер — разворачивание речевых клише в «Капитанской дочке»

«Метель» является наглядным примером того, что одной психологической мотивировки не достаточно для того, чтобы объяснить весь сюжет. Счастливая развязка мотивирована здесь еще другой, сверхъестественной силой, помощником которой является метель. Эту двойственность психологической и фантастической мотивировок мы обнаруживаем во многих прозаических вещах Пушкина. Но какая из этих противоположенных мотивировок оказывается решающей? Предстает ли пушкинский герой перед нами как дееспособный субъект, который, в принципе, в состоянии определить свою жизнь, или же жизнь в этом мире независимо от всех человеческих решений заранее предопределена? Рассматривая «Повести Белкина», мы можем заключить, что ни та, ни другая возможность в полной мере не реализована. Мы обнаруживаем здесь сложное взаимодействие или, лучше сказать, взаимодействие обоим мотивировочных факторов. Человек вполне в состоянии решать и действовать свободно, но результаты решений и поступков соответствуют ожиданиям лишь тогда, когда желание человека находится в согласии с таинственной волей судьбы. Судьба же, хотя и ее нельзя предвидеть, не слепа и даже не своенравна. Напротив, она всегда осуществляет какую-то высшую справедливость. Капризная, казалось бы, и явно покровительствуя счастливым, т. е. Минскому, графу, ветреному Бурмину, и самым возмутительным образом обделяя невезучих, т. е. Вырина, Сильвио и Владимира, судьба при этом щедро вознаграждает и строго наказывает.

Но — особо подчеркнем — она всегда лишь завершает то, что человек сам привел в действие.

«Повести Белкина» принадлежат к жанру анекдотической новеллы, издавна обладавшему тенденцией к осязаемому сюжетосложению и к таким приемам, как разворачивание словесных мотивов. Однако как же построен сюжет в серьезном историческом романе «Капитанская дочка», в основе которого лежат многолетние историографические изыскания, возникшие в тесной связи с историческим произведением о Пугачеве? У Пушкина нет другого текста, который был бы более богат разворачивающимися речевыми клише, чем этот роман. Назовем лишь самые важные словесные мотивы, которые становятся генераторами сюжета.

Неутомимо повторяет народные клише дядька Савельич, посланный матушкой вместе с молодым Гриневым для того, чтобы окружить его заботой. В первый день путешествия он, отвлекшись на свои дела, недосмотрел за дитятей и поэтому сердится на себя: «Зашел к куме, да засел в *тюрьме*» [286; курсив мой, — В. Ш.]. В этой пословице спрятана сюжетная формула. Оба словесных мотива, здесь подразумевающихся фигурально, — «кум» и «тюрьма» — развертываются в конце романа. Они выступают, правда, в разных местах текста, но находятся в тесной причинной связи и оба равным образом транспонируются на судьбу Гринева. Ямщик Пугачева представляет Гринева царским караульным, которых принимает за пугачевцев, как «государева кума» [360], в ответ на что царский вахмистр насмехается над молодым героем, называя его «бесовым кумом». Подозрение в соучастии с мятежником приводит затем Гринева буквально «в тюрьму» [366].

В метель Савельич спрашивает нетерпеливого подопечного с укоризной: «Куда спешим? Добро бы на свадьбу!» [287]. Действительно, Гринев, того не подозревая, спешит на свадьбу с Машей, еще не знакомой ему капитанской дочкой, и неузнанный проводник позже предложит себя в посаженные отцы. На опасном пути к освобождению Маши из-под власти Швабрина Савельич жалуется: «Куда спешишь? Добро бы на пир, а то под обух» [307]. Действительно, Гринев, перехваченный людьми Пугачева из-за медлительности дядьки, проводит не по своей воле вечер на пиру своего жестокого покровителя. Но орудию казни, предсказанному Савельичем, суждено обрушиться на того, кто явился Гриневу во сне как машущее топором чудовище. В эпилоге мы узнаем, что Пугачев был обезглавлен.

Неиссякаемым источником сюжетопорождающих клише является и капитанша Миронова, тайная управительница скромной крепости. Ее слова «Стерпится, слюбится» [295] сбываются не по отношению к жизни Гринева в захолустье, с которой они должны примирить молодого человека. Из удрученного настроения, вызванного безвыходным положением, выводит героя, как это ни парадоксально, только «пугачевщина». Но пословица Мироновой выражает как формулу отношения Гринева к Маше, которая ему сначала «не очень понравилась» [297], так и его отношения к Пугачеву, к которому молодой дворянин, несмотря на все зверства восставших, начинает питать нескрываемую склонность.

Пугачев же способствует счастью своего любимца, которого благодетельствует сверх всякой меры, придерживаясь обычая «казнить так казнить, жаловать так жаловать» [356]. Противоречивая природа кровожадного благотворителя, тщательно разработанная Пушкиным, предсказана, впрочем, уже описанием его первого появления в романном мире. В мутном кружении метели Гринев видит «что-то черное». Ямщик делает заключение: «Должно

быть, или волк, или человек» [288]. Пугачев, действительно, окажется и тем и другим, волком и человеком.

Обратимся теперь к двум центральным пословицам романа. На них уже указывалось в научной литературе. Как замечает Сергей Давыдов [1983], весь роман можно рассматривать как иллюстрацию двух русских пословиц, в которых встречаются мотивы «платья» и «платежа». Давыдов обнаруживает, что Гринев, даря свой тулуп бродяге, нарушает отцовский завет «Береги платье снову, а честь смолоду» и тем же самым «высвобождает» силу второй пословицы, т. е. девиза своего посаженного отца «Долг платежом красен», и таким образом преодолевает все препятствия, не теряя своей чести.

Прием развертывания клише охватывает сюжет, однако, еще шире и глубже. Чрезвычайно сложный рисунок сюжетных линий, воплощающих в себе развернутые пословицы, приводит нас опять к начальному вопросу о мотивировке в прозе Пушкина.

Старый Гринев заканчивает свое наставление сыну, отправляющемуся на военную службу в дальний гарнизон, словами: «Помни пословицу: Береги платье снову, а честь смолоду» [282]. Первый завет, подразумеваемый в переносном смысле, в сюжете так же активизирован в смысле буквальном, как и второй завет, который был предпослан всему роману как эпиграф. К «чести» и «платью», т. е. к имуществу, присоединяется еще третье благо, которое следует беречь, — «здоровье». Помимо двучленной формы пословицы, в русском языке есть и вариант, называющий три блага: «Береги платье снову, а здоровье и честь смолоду» [Даль 1963/66, слово «беречь»; Павловский 1900/02, слово «беречь»]. О здоровье, не названном — что характерно — отцом, у Пушкина напоминает мать: «Матушка <...> наказывала мне беречь мое здоровье» [282]. Хотя мотив здоровья не появляется в пословице, на него как часть триады благ указывают пространственная смежность и формальная, а также тематическая эквивалентность с мотивами чести и платья.

Все три мотива подвергаются в сюжете сходному развертыванию. Эти блага — честь, имущество и здоровье — вышедший в жизнь молодой человек, действительно, бережет, но не так, как учили его родители. Гринев сберегает эти ценности, вновь и вновь ставя их на карту.

Обратимся сначала к «здоровью». Его «рачители» назначен Савельич. Назначал его не отец, а мать, наказывая ему «смотреть за дитятей» [282]. Много писалось об отцовских ролях Миронова, оренбургского генерала Карла Ивановича и прежде всего Пугачева (см.: [Андерсон 1971]). Пол Дебрецени предлагает даже психологическое толкование, по которому Пугачев, убивая Миронова, своего предшественника в роли приемного отца, осво-

бождает Гринева от убийства родного отца.<sup>1</sup> За всеми мотивами отцеубийства не было уделено внимания не менее важным материнским ролям Мионовой, царицы и, конечно, Маши, и даже не отмечено, что самой первой приемной матерью является дядька Савельич.<sup>2</sup> Этому можно привести многочисленные доказательства. Например, матерински преувеличенная вечная забота о питании и платье вверенного ему «дитяти» и специфически «женская» тактика речи и действия, при помощи которой он пытается защитить юношу от Пугачева, в действительности же, снова и снова подвергая его опасности. Но угрозы, причиной которых является Савельич, должны впоследствии обернуться спасением. И, в конце концов, вмешательству верного слуги Гринева обязан тем, что Пугачев узнает и щадит его.

Более, чем Екатерина, за супруга которой, Петра III, самозванец выдает себя, Савельич являет собой женскую противоположность приемного отца Пугачева. Мало того, можно наблюдать даже ревность, известное соперничество за расположение ребенка, которая, разумеется, вполне соответствует социальному соперничеству между беглым каторжником и преданным барину крепостным.

Не обращая ни малейшего внимания на вечные увещания чрезмерно озабоченной второй матери, Гринева вновь и вновь подвергает свою жизнь всевозможным опасностям: в метель, на дуэли, как защитник Белогорской крепости, как пленник Пугачева (не признавая его государем) и, наконец, при спасении Маши.

Причинно-следственная логика сюжета, однако, такова, что если бы Гринева не рисковал своей жизнью, он ее совершенно точно потерял бы. Если бы он, например, увидев, что начинается метель, послушался Савельича и вернулся назад, то не получил бы случая заслужить благодарность Пугачева. Он

---

1 «Именно Пугачев совершает вместо него убийство и вместо него несет за это наказание. После того как Пугачев убил Мионовых, Гринева может не поднимать руки на своих собственных родителей» [Дебрецени 1983, 272—273]. Это толкование должно объяснить описываемую Дебрецени несовместимость комически-ласковой характеристики Гриневым Мионовых и его быстрого примирения с убийством последних: «То, что внешне вызывает у Гринева отвращение — казнь его будущего тестя — оказывается для него величайшим благодеянием» [272]. Этот заманчивый тезис страдает несколько от того, что Мионовы противопоставлены и равнодушному оренбургскому генералу, и жестокому отцу, который советует генералу держать юношу в «ежовых рукавицах», как чрезвычайно мягкие представители родительского авторитета, смерть которых не может принести Гриневу ни малейшего облегчения.

2 См., однако, у Эмерсон [1981, 64]: «В каждой стычке Савельич превращает Петрушу в ребенка, так что каждый отец, о котором идет речь, может употребить отцовскую власть на то, чтобы дать прощение. В каждом случае Петруша сопротивляется, и в своем сопротивлении он видит возможность замены снисхождения, положенного ребенку, честью, положенной взрослому».

действует согласно парадоксальному девизу: кто избегает опасности, от нее непременно погибает. На этот девиз намекают отдельные мотивы: между тем как чиновники Оренбурга разумно решают действовать против Пугачева «оборонительно», а один остряк среди них советует действовать «подкупательно», Гринев настаивает на том, чтобы действовать «наступательно». Исход романа этот девиз оправдывает.

Также и свою «честь» Гринев «бережет», только нарушая отцовский завет. Уже в начале своего путешествия он позволяет Зурину склонить себя к игре, пьянству и посещению Аринушки. Он изведывает те порочные наслаждения, от которых будто бы хотел уберечь его отец, посылая его не в Петербург, а в провинцию. Между тем знакомство с Зуриным окажется позже весьма полезным. По существу, Гринев не нарушает подлинной чести человека и дворянина. Создавая роман, Пушкин разделил фигуру перебежавшего дворянина Шванвича, который имелся в рукописном варианте, на два персонажа: на постоянного ренегата Швабрина и на простодушного, чистого сердцем Гринева. Последний, однако, являет собой своего рода анти-Парсифаля: никем не наученный, он чудеснейшим образом умеет сберечь свою честь по отношению к обеим властям, к царице и к самозванцу. При этом он поступает таким образом, каковой его отец может принять только за нарушение чести.

Андрей Петрович Гринев ушел с военной службы, по всей вероятности, из-за верности присяге, принесенной им Петру III. Однако выполнение долга чести ожесточило его. Вдали от двора Екатерины в своей симбирской деревне он ведет замкнутую, скорбную жизнь, от чего семья, вероятно, страдает не меньше, чем он сам. Чтение Придворного календаря, в который вносятся последовавшие за прошедший год повышения в чинах, производит в нем каждый раз «удивительное волнение желчи» [281], так что матушка старается «засунуть несчастную книгу как можно подалее». Его прощальные слова сыну, которые кружатся вокруг службы и напоминают о послушании, выражают формальное, архаическое понятие о чести, ориентированное на скучный идеал человека, скромно исполняющего своей долг: «Служи верно, кому присягнешь; слушайся начальников; за их лаской не гоняйся, на службу не напрашивайся, от службы не отговаривайся» [282].

Строгий, непреклонный отец, который «не любил <...> переменять свои намерения» [281], в конце истории ставит себя в один ряд со своими предками, которые должны были пострадать за свою честь. Прадед его умер на лобном месте, за то, что «почитал святынею своей чести». Отец пострадал при Анне Иоанновне в результате неудачной попытки удалить одного из фаворитов, и он сам отошел от армейской жизни как верный сторонник Петра III, свергнутого Екатериной. Но безрадостная жизнь, исполненная зависти к



тем, кто повышен в чине, доводит до абсурда отцовское понимание чести. Время требует нового, человеческого понятия чести. Этические формулы XVIII в. более не согласуются со сложной действительностью, в которой, по мысли автора, каждая из борющихся сторон — не только царица, но и самозванец — представляла свою правду. Петр Гринев — которого беспощадный в вопросах чести отец подозревает в измене — хранит верность обоим повелителям, опровергая те твердые, но узкие правила чести, коими его напутствовал строгий отец.<sup>3</sup>

Цепная реакция чудесных спасений вызвана нарушением третьего завета — беречь платье снову. Платье, по сюжетной логике, тесно связано с платежом; эти слова находятся, к тому же, в этимологическом родстве. Так и пословица из отцовского наставления раскрывает свой смысл в сочетании с пословицей приемного отца «Долг платежом красен» [350]. Рассмотрим цепь «долгов» и «платежей», из звеньев которой складывается сюжет повести.

В благодарность за то, что вожатый показал дорогу, Гринев дает ему тройное вознаграждение: во-первых, стакан вина; во-вторых, полтину, которую мешают подарить скупой Савельич, приводя поговорку «Всякому давать на водку, так самому скоро придется голодать» [291]; в-третьих, заячий тулуп. Это неплохая плата. Пугачев получает, возможно, даже больше, чем следовало бы за выполненную службу. Вместе с тем есть незаметные намеки на то, что подарки обходятся молодому барину не слишком дорого. Полтина — даже не полный рубль — ввиду карточного долга в 100 рублей, только что проигранных Гриневым, сумма, не стоящая внимания. И не лисью шубу, оцениваемую Савельичем в 40 рублей, отдает Гринев, а только заячий полушубок, ценою всего в 15. К тому же, хотя Савельич и настаивает на том, что полушубок «почти новешенький» [291], а позже, что он «совсем новешенький» [329], мимоходом упоминается, что Гринев из него уже вырос. Как бы то ни было, бродяга называет «шубой» тулуп и остается чрезвычайно доволен вознаграждением с плеча их благородия, несмотря на то, что детский полушубок, как только он его надевает, к большому возмущению Савельича, лопаются по швам.<sup>4</sup>

---

3 Ю. М. Лотман [1962, 8] подчеркивает, что Пушкин, в противоположность официальной историографии и точке зрения Просвещения, уже не оценивает оба лагеря в понятиях анархии — порядка и законности — незаконности, а видит у каждой стороны собственную исторически и социально обоснованную правду.

4 Ряд мотивов, противопоставляющих меньшую, половинную ценность «платя» или «платежа» более высокой, полной, Пушкин еще раз подхватил в пословице в пропущенной главе. За знаменитым предостережением от русского бунта первоначально следовало замечание, что те, кто замышляют в России невозможные перевороты, или молоды и не знают своего народа, или уж люди жестокосердые, «коим чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка» [384]. (Полушка до 1534 г. была половиной московской деньги, за

В соответствии со своим девизом «Долг платежом красен», Пугачев сполна оплачивает за то, что считает своим долгом. Во-первых, после взятия Белогорской крепости он избавляет Гринева от виселицы и отпускает его, даже не получив требуемого признания. Во-вторых, вдогонку Гриневу, отправившемуся в Оренбург, к врагу, Пугачев шлет два символических подарка, которые очень точно — только с мельчайшим, возможно также символическим, отклонением — возмещают полученное ранее: полтину и овчинный (!) тулуп, именуемый посланным «шубой»: «Отец наш вам жалует <...> шубу с своего плеча» [337]. Кроме того, заботливый защитник дарит Гриневу еще один весьма ценный подарок — резвого башкирского коня.<sup>5</sup> В-третьих, Пугачев освобождает Машу из-под власти Швабрина и даже предлагает себя в посаженные отцы. Снова отказавшись признать узурпатора, Гринева вновь получает свободу.

К этой цепи присоединяются дальнейшие звенья долгов и платежей. Девизом Пугачева «долг платежом красен» как будто заражены и другие персонажи. Податель трех подарков, явно лукавя, говорит, что потерял полтину в пути. Гринева отпускает ему долг, что впоследствии возмещается с лихвой, так как казак в качестве платежа передает ему письмо страдающей в плену Маши. Впрочем, не заплати Гринева Зурину миллиардного долга, их позднейшая встреча, в трудную для Гринева минуту, прошла бы менее удачно.

По пословице «Долг платежом красен» действует даже царица. В развязке сюжета она признает себя «в долгу перед дочерью капитана Миронова» и обещает «устроить ее состояние» [374]. Подразумевается, что царское покровительство пойдет впрок и будущему мужу. Таким образом, Гринева — и опять-таки очень непрямым путем — выполняет отцовский завет «беречь платье». Мало того, благодаря покровительству императрицы Гринева улучшит и общественное положение своей семьи. Очевидно уход отца со службы после захвата власти Екатериной исключил для сына службу в столице, что явилось замаскированной причиной того, что юноша был послан в дальний

---

ней — четверть копейки, самая мелкая монета Московского государства.) С этой пословицей перекликается (на что обращает внимание С. Давыдов [1983, 13]) опасение Пугачева, что его люди при первой неудаче «свою шею выкупят <его> головой» [352]. Действительно, предводитель мятежников, как мы знаем из «Истории Пугачева» (гл. VIII), был выдан своими людьми. Мотив корысти оппозиции половины и целого противопоставлен мотиву равного деления: при отъезде из Оренбурга Гринева хочет взять из кошелька с серебром, который Савельич спас от мятежников, только половину, а другую половину передать слуге.

- 5 Савельич, разумеется, не доволен этими ответными подарками: «башкирская кляча да овчинный тулуп не стоят и половины того <опять встречается мотив половины! — В. Ш.>, что они, мошенники, у нас украли, и того, что ты ему сам изволил пожаловать; да все же пригодится, а с лихой собаки хоть шерсти клок» [337].

гарнизон к бывшему единомышленнику отца. Как бы то ни было, но Петр Гринев «бережет» не только «здоровье» и «честь», но и «платье» (т. е. имущество) и обеспечивает возможность отцу, вновь приближенному ко двору, листать Придворный календарь с большей радостью.

Мы можем здесь прервать исследование паремий. Очевидно, что сюжет этого исторического романа является сцеплением развертывающихся речевых клише, реализующихся без ведома тех, кто их применяет. При этом сюжетный механизм, не зависящий, казалось бы, от решений героев, отображается в плане изображаемого мира как предопределение, судьба, фатум. Недаром удивляется Гринев «странному сцеплению обстоятельств» [329], когда в завоевателе белогорской крепости узнает своего вожагого. И так же, когда он второй раз попадает в руки мятежников, он чувствует, что Пугачев «по странному стечению обстоятельств таинственно <...> с <ним> связан» [351]. На этом основании счастливые веления судьбы, которыми отмечен роман, многократно сравнивались с сюжетной логикой сказки.

В нарративном мире Пушкина судьба является поэтическим тезисом. Ему противопоставлена, однако, прозаическая антитеза, подразумевающая активное содействие личностей. В «Капитанской дочке» власть судьбы ограничивается характером героя, тем, что молодой человек, в конце концов, устраивает свою судьбу. Это явствует, как это ни парадоксально, как раз из того отрывка, где сам герой подтверждает идею предопределенности жизни:

Странная мысль пришла мне в голову: мне показалось, что провидение, вторично приведшее меня к Пугачеву, подавало мне случай привести в действие мое намерение <т. е. спасение Маши. — В. Ш.> [348].

Гринев, таким образом, видит себя в союзе с провидением, позволяющим ему осуществить его планы (однако в рукописном варианте Гринев ссылается еще на «случай» [892]). Если же внимательнее присмотреться к данной ситуации, нельзя не заметить, что его свела с Пугачевым не столько сверхчеловеческая сила, сколько человеческая забота о слуге, захваченном людьми Пугачева. Ускакав от разбойников на быстром коне, подаренном ему Пугачевым, Гринев, однако поворачивает назад и снова подвергает себя опасности — спасительной, как оказывается. Итак, новая встреча мотивирована в первую очередь не судьбой, а характером героя.

Показательно сравнение печатного и рукописного вариантов. В рукописи Гринев по собственной воле отправляется в лагерь самозванца, чтобы просить помощи для захваченной в плен Маши. В последней редакции Пушкин изменил мотивировку не только по соображениям цензуры, как неоднократно утверждалось. Это изменение должно было подчеркнуть честность моло-

дого человека, который, с одной стороны, сохраняет этику дворянина (см.: [Дебрецени 1983, 253]), а с другой стороны проявляет заботу о слуге.<sup>6</sup>

Есть даже недвусмысленные признаки того, что Гринев отнюдь не полагается на «провидение», но действует сознательно с намерением *corriger la fortune* («поправлять судьбу»). Гринев то и дело помогает своей счастливой судьбе, прибегая к хитрым уловкам. Шесть раз он спасается из безвыходных положений, когда разговор с жестоким бунтовщиком принимает крайне опасный поворот. Его тактика — обращаться к рассудку Пугачева и льстить его уму. Вместо того, чтобы прямо отвечать на недоверчивые вопросы, он пользуется такими формулами, как: «Сам знаешь» [332], «Сам как ты думаешь?» [352], «Сам ты рассуди» [356]:

Рассуди, могу ли я признать в тебе государя? Ты человек смышленный: ты сам увидел бы, что я лукавствую [332].

Тем самым, Гринев все же выражает амбициозному казаку то признание, в котором он должен был отказать ему как самозванцу.

Именно понимание человеческих слабостей и делает Гринева кузнецом своего счастья и способствует тому, что все предсказания, скрытые в пословицах и поговорках, сбываются на пользу героя. В мотивировочной системе пушкинского мира судьба — фактор влиятельный и несомненный. И все же не слепой случай, не каприз судьбы определяют человеческую жизнь. В конце концов, решающим в жизни оказывается характер человека, точнее то, за что в понимании Пушкина сам человек несет ответственность.

---

6 Творческая история романа показывает, что возрастающей чести Гринева соответствует ослабевающая вера отца в честность сына. Это указывает на то, что Гринев ведет с отцом борьбу за понятие чести.

## Глава IV

### «БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА»

*На чужой манер хлеб русской не родится.*

#### 1. Новелла-водевиль

«Барышня-крестьянка» близка к «Метели» и генетически, и по характеру мотивов: обе повести Белкин услышал от «девицы К. И. Т.», в обеих рассказывается история счастливой любви, развертывающаяся в русской помещицкой среде и завершающаяся благодаря подмене или переодеванию. Связывает обе повести и сходство героинь, чьи «чувства и страсти» [110] рано развиваются благодаря «уединению, свободе и чтению». Описывая своих героинь, рассказчик восхваляет в них свойства, отличающие их от, быть может, лучше образованных столичных женщин: *«особенность характера, самобытность (individualité), без чего, по мнению Жан Поля, не существует и человеческого величия»* [111].<sup>1</sup>

Как и повесть-двойник «Метель», «Барышня-крестьянка» вызывает в памяти последовательный ряд весьма различных сюжетных клише. История открывается мотивами раздора семейств, напоминающими «Ромео и Джульетту» Шекспира и «Ламмермурскую невесту» Вальтера Скотта. Несмотря на ссору отцов Лиза Муромская очень охотно познакомилась бы с Алексеем Берестовым, молодым сыном соседа. До нее доходят о нем очень противоречивые сведения. Соседские барышни, которые только о нем и говорят, увлечены его байронической мрачностью и разочарованностью, тогда как горничная Настя представляет его веселым, «бешеным» [112] молодцом, позволяющим себе вольности с крестьянскими девушками. Знакомство оказывается возможным благодаря удачной выдумке Лизы переодеться крестьянкой.<sup>2</sup>

- 
- 1 Курсив в оригинале. В варианте б [666] вместо французского эквивалента слова «самобытность» стоит немецкий — «Individualität». Пушкин намекает здесь на афоризм из сборника «Penseés de Jean Paul: Extraites de tous ses ouvrages, tr. Augustin de Lagrange» (Paris, 1829. P. 153), в котором содержится призыв к уважению человеческой индивидуальности как источника всего положительного.
  - 2 В первых трех вариантах рукописи [670] мысль о переодевании приходит первой в голову Насте. Вариант 4 также отводил роль инициатора интриги служанке, и лишь позднее Пушкин вносит карандашом соответствующие изменения.

В связи с этой идеей, в игру вводятся новые сюжеты, в которых центральное место принадлежит девушке из простого сословия. В отношении частных аллюзий «Барышня-крестьянка» ничуть не беднее, чем «Метель». Все же история с переодеванием еще меньше удовлетворяла потребность многих критиков в идейном содержании и реализме, чем повесть о замене жениха, и потому среди всех повестей цикла заслужила наименее высокую оценку. Уже Белинский [1953/59, VII, 577] заклеил «Барышню-крестьянку» как вещь «особенно жалкую», «неправдоподобную, водевильную». Дебрецени [1983, 84—85] находит, что для этого были известные причины, ибо действие повести строится почти исключительно на комизме положений, гриме и переодевании. Дебрецени даже выводит из повести следующее правило: «Чем меньше амбиций в пушкинском замысле, тем более простора он, кажется, дает компаратисту».

Конечно, что касается экономии средств, лаконизма, повесть уступает остальным. Она более чем вдвое превосходит по размеру «Гробовщика» и приблизительно наполовину больше других повестей. Большой объем обусловлен прежде всего диалогами. Но и пространные диалоги, и нередко служившая объектом критики условность употребляемых Лизой средств, и неправдоподобные реакции Алексея<sup>3</sup> — все это особенности, связанные с жанром. В «Барышне-крестьянке» Пушкин избирает жанр новеллы-водевиля. Это совершенно правильно понял уже Белинский, отвергнувший повесть именно потому, что она не соответствовала его социально-утилитаристским требованиям к литературе. Критика, которой такая эпическая адаптация комедии представляется поверхностной, не способна ни оценить смысловые возможности водевиля, ни признать склонность Пушкина к легкому жанру и его искусство облекать серьезное содержание в игровую форму. Известно, как нравилась Пушкину русская стихотворная комедия 1820-х гг., особенно водевили Николая Хмельницкого, что он сам обратился к этому жанру и построил поэму «Граф Нулин» на условных комедийных мотивах.<sup>4</sup> Со временем становится все яснее, насколько глубокое влияние оказала на все его творчество традиция французской комедии.<sup>5</sup> Недостаточно ограничиться очень общим суждением о том, что Пушкин хотел дать пародию комедии интриги с ее устойчивым репертуаром мотивов, условными приемами и неправдоподобием. Пушкин-прозаик искусно пользуется всеми возможностями легкого жанра, не подвергая комедийного начала осмеянию. В изящном не пре-

3 Ср. вышесцитированную в главе «Станционный смотритель» анонимную критическую статью в «Северной пчеле».

4 См.: [Карлинский 1985, 312—338]. О «слабости» Пушкина к Хмельницкому, его «старинной любовнице», см. письмо к брату [май, 1825 — XIII, 175].

5 См.: [Вольперт 1976; 1979а; 1979б; 1980].

тендующем на правдоподобие сюжете ему удастся, однако, создать правдивые характеры.

В повести-водевиле, конечно, нет места для трагического. Этим объясняется тот факт, что только в этой вещи ни один герой не расстается с жизнью и счастье молодой пары не омрачается горем неудачника, как мы видим это даже в «Метели». <sup>6</sup> Но как в любой хорошо сделанной комедии, угроза несчастливого финала постоянно ощущается. Правда, враждующие семьи легко примиряются. Алексей обнаруживает совсем не те свойства, которые типичны для соблазнитель-аристократов из произведений сентименталистов или для эгоцентрических героев Байрона, ступающих по трупам влюбленных женщин. Но как поступил бы суровый, своевольный отец с Алексеем, не окажись крестьянка, которой сын сделал предложение, дочерью соседа-помещика? Слава Богу, счастливые обстоятельства препятствуют тому, чтобы возможное несчастье стало реальным мотивом.

Таким образом, Пушкин завершает цикл серьезных, богатых мыслями произведений радостным, хотя и не легкомысленным аккордом. Цикл объединяет в себе разнообразные настроения, и водевиль дает им гармоническое завершение, которое, однако, отнюдь не ослабляет смысловые потенциалы предшествующих повестей. «Барышня-крестьянка» представляет прозу человеческой души в иной жанровой тональности. Мы, действительно, имеем здесь дело с жанровой транспозицией. И необходимо показать, какие значе-

---

6 Иначе в том случае, если видеть несчастную жертву отношений Алексея с Лизой в один раз упомянутом адресате тайной переписки Алексея — даме, обозначаемой буквами «А. Н. Р.» или — как в рукописи — «жене профессора» (варианты *a* и *b* [665]) или «жене какого-то частного пристава» (вариант *в*). Тогда и по отношению к этой повести можно было бы говорить о наличии «неудачника», хотя и в редуцированном виде. Но, возможно, неизвестная дама, которая в последней редакции не обременена более незаконной связью, нужна лишь для того, чтобы мотивировать «таинственную переписку» [116] Алексея, один из его романтических атрибутов. В любом случае, романтичность тайной переписки существенно подорвана прозаизмом сопровождающих ее обстоятельств, как свидетельствует адрес, сделавшийся известным среди уездных барышень: Посредницей в переписке Алексея является Акулина Петровна Курочкина [110], проживающая напротив Алексеевского монастыря в доме медика Савельева. В связи с этим следует полностью согласиться с Берковским [1960, 99] в том, что русский быт, «помноженный на быт и еще раз на быт», «оспаривает русскую романтику и дразнит ее». Бетеа/Давыдов [1981, 13] объясняют тот факт, что Пушкин в виде исключения не выступает здесь одновременно как сват (*matchmaker*) и гробовщик (*coffinmaker*) тем, что герои носят свои маски только «шутки ради» и легко могут их сбросить. Это вызывает два возражения: маски и здесь не являются — как будет показано ниже — лишь средством безобидной игры, внешней по отношению к героям и их истинной сущности. Что же касается игрового сознания, определяющего обращение с литературными ролями, то оно отличало уже счастливых любящих в «Метели», не принося никакого облегчения Владимиру.

ния может выявить поэтическое чтение в тексте с такой водевильной то-нальностью.

## 2. Дворянин и девушка из народа

### а. Четыре сюжетных клише

Связь лжекрестьянки с молодым помещиком отсылает к целой парадигме произведений сентименталистской прозы и старых комедийных сюжетов, ряд которых текст пушкинской повести эвоцирует более или менее явственно.

Литература сентиментализма знает различные развязки сюжета о любви дворянина к девушке низкого происхождения. Самый благоприятный и наиболее популярный на Западе вариант разрешения такой коллизии представлен социальным возвышением героини-недворянки. Сентиментальный образец такого решения дает роман в письмах Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» («*Pamela, or Virtue Rewarded*», 1740).<sup>7</sup> Памела Эндрюс, пятнадцатилетняя служанка низкого происхождения, подвергается преследованиям своего хозяина, мистера Б., пускающего в ход все средства, чтобы овладеть целомудренной девушкой. Но когда в руки сладострастнику попадает дневник его доведенной до отчаяния жертвы, его охватывает глубокое раскаяние и он превращается в терпеливого влюбленного, чье предложение руки и сердца Памела, питающая к нему тайную склонность, может принять, не поступившись своей честью. Пушкин делает этот чувствительный роман любимым чтением гувернантки мисс Жаксон, перечитывающей его дважды в год. Не исключено, что эта сорокалетняя «чопорная девица» [111] со слишком густо набеленным лицом лелеет ту тайную мечту о возвышении, в стремлении к которому так часто упрекали добродетельную ричардсоновскую героиню.<sup>8</sup> Однако, отец Лизы, вдовец Муромский, несмотря на весь

7 Более ранний, восходящий к традиции *commedia dell'arte* и мольеровской комедии типов вариант этого клише представляет возвышение служанки до положения супруги своего хозяина, как, например, в опере-буфф Джованни Паизиелло «Служанка-госпожа» («*La Serva padrona*»). В основе этого музыкального произведения лежит либретто Дж. М. Федерико (которому принадлежит и либретто гораздо более знаменитой одноименной оперы Перголези) — вольная обработка комедии Джакомо Нелли «*La Serva padrona*» (1731). Опера Паизиелло была написана в России, ее премьера состоялась в Эрмитаже в 1781 г. Драйвер [1982] видит в опере Паизиелло один из «источников» «Барышни-крестьянки», подказавший мотивы, которые отсутствовали и в «Ромео и Джульетте», и в «Бедной Лизе».

8 Так, уже Генри Филдинг в своем сатирическом романе «Шамела» (1741) разоблачает добродетель стойкой героини как эгоистический расчет.



свой английский сплин, не делает никаких попыток ухаживать за мисс Жаксон. Не в этом ли причина ее недовольства «варварской Россией»?

Как бы то ни было, переодетая Акулиной Лиза не прочь поиграть в литературную игру, требующую покорить гордого аристократа. Она инсценирует мечту Памелы, конечно, с отвечающими обстоятельствам коррективами:

Самолюбие ее было втайне подстрекаемо темной, романической надеждою увидеть наконец тугиловского помещика у ног дочери прилучинского кузнеца [117].

Подобная ситуация была хорошо известна русской литературе. Вспомним, например, «Отеческое наказание» В. И. Панаева: на крестьянской свадьбе ветреный офицер легкомысленно занимает место жениха, а затем тотчас же исчезает; вернувшись через несколько лет, он влюбляется в красивую соседку, которая оказывается воспитанной его отцом дочерью деревенского кузнеца и его законной женой.

«Романическая надежда» Лизы спровоцирована обидным равнодушием Алексея Берестова к уездным барышням и явной слабостью к деревенским девушкам. План юной дамы заключает в себе что-то от наказания. Во всяком случае, она выбирает себе роль, напоминающую «Отеческое наказание».

Ее тактика настолько успешна, что Алексею приходит в голову соответствующая «романическая мысль» [123] жениться на крестьянке и «жить своими трудами». К счастью, молодому, окончившему университет помещику не приходится приносить такую жертву, но важно, что он на это готов и включается тем самым в ряд дворян, способных ради любви к крестьянке отказаться от своих социальных привилегий.

Более правдоподобной, по сравнению с возвышением девушки или нисхождением дворянина, была та трагическая развязка, образцом которой служила «Бедная Лиза» Карамзина. В тексте Пушкина воспоминания об этой печальной истории постоянно оживают в реминисценциях, явственных аналогиях и многозначительных контрастах.

От лесной прогулки, которую совершают сентиментальная крестьянка и повеса-дворянин, мы могли бы ожидать самого худшего, если бы не знали, кто такая на самом деле Акулина. У смысленной героини Пушкина мало общего с наивной Лизой Карамзина. С успехом парирует Акулина-Лиза все попытки к сближению со стороны привыкшего «не церемониться с хорошенькими поселянками» [114] Алексея. И как внимательная читательница Карамзина, она делает все, чтобы пыл молодого господина не слишком быстро остыл. Когда Акулина запрещает своему кавалеру встречаться с ее отцом, деревенским кузнецом, она предупреждает не только свое разоблачение, но и — в интертекстуальном смысле — также и тот визит аристократа-соблазнителя в родительский дом, который в «Бедной Лизе» скорее навлекает, чем отводит несчастье. Ее объяснение, что кузнец прибьет свою дочь до смерти,

если узнает, что она болтала в лесу со знатным господином, должно показаться Алексею гораздо более правдоподобным, чем то, что интерес дворянина польстит отцу Акулины так же, как он льстит наивной матери бедной Лизы.<sup>9</sup>

Контакты устанавливаются, конечно, и с «Натальей, боярской дочерью», (см.: [Альтман 1931]), текстом, который сметливая Акулина научилась так хорошо читать по складам уже на третьем уроке и чтение которого она сопровождает замечаниями, вызывающими немалое удивление у Алексея. Афоризмы, которые Лиза выписывает из повести, касаются, очевидно, любви молодой девушки (см.: [ван дер Энг 1968а, 26]). Так инициатива все больше переходит от соблазнителя к его жертве, и возникает вопрос, не должны ли эти литературные упражнения побудить молодого человека к тем же поступкам, которые Карамзин описал в своей истории о похищении и тайном венчании как испытанном способе отстоять свою любовь наперекор родительскому запрету.

Наряду с социальным возвышением или трагической гибелью крестьянской девушки, литература сентиментализма давала и третье решение: красивая и добродетельная, нередко благовоспитанная крестьянская девушка, на которой молодой дворянин решает жениться несмотря ни на что, оказывается, как выясняется в конце, барышней знатного происхождения, хотя сама она об этом и не подозревала. На рубеже XIX в. такой финал был широко распространен как в русской повествовательной, так и в драматической литературе.<sup>10</sup> Особое пристрастие питали к нему карамзинистские драматические переложения «Бедной Лизы», где таким финалом заменялся трагический конец. Две из таких пьес пользовались в первое тридцатилетие XIX в. огромной популярностью. В пьесе Николая Ильина «Лиза, или торжество благодарности» (1802) главная героиня оказывается дочерью дворянина и может выйти замуж за любимого ею Лиодора (см.: [Гиппиус 1937, 24]). От трагической развязки Карамзина избавляет свою героиню и Василий Федоров в пьесе «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» (1803). После того, как выясняется, что Лиза не низкого происхождения, а внучка богатого дворянина, ничто не препятствует больше ее супружескому счастью с Эрастом (см.: [Десницкий 1935, 58; Виноградов 1941, 436]).<sup>11</sup>

9 В связи с этим контрастом см. ван дер Энг [1968а, 25—26]. Еще одна параллель, отмеченная у ван дер Энга, — это отказ от клятвы. У Карамзина героиня требует верности, у Пушкина речь идет лишь об отказе от розысков.

10 См.: [Гиппиус 1937, 23]. В качестве раннего образца Гиппиус называет комедию Вольтера «Право сеньора» («Le Droit du seigneur») (1762).

11 В связи с обоими произведениями см. также [Кочеткова 1982, 217—219] и перечень постановок в «Истории русского драматического театра». II, 487, 269.

Это третье сюжетное клише входит в пушкинский текст через посредство идиллической повести карамзиниста Владимира Измайлова «Ростовское озеро» (1795).<sup>12</sup> Героиня в крестьянском платье восхищает рассказчика, в частности, тем, что читает «Новую Элоизу» в оригинале. Как потом выясняется, она дочь крестьянки и дворянина, которая после смерти своих родителей принимает решение «питаться трудами рук своих и пользоваться в тихом жилище невежества всеми выгодами просвещения» (цит. по: Гиппиус 1937, 24]). Любовь дворянина к начитанной крестьянке и внушенное ему ею намерение жить «трудами рук своих» — эти мотивы выполняют у Пушкина важную функцию в иронической игре с сентиментальным шаблоном.

Отчетливее всего выступает в пушкинском сюжете четвертое сюжетное клише, представленное прежде всего в западноевропейской комедии, а именно сюжет о даме, переодетой девушкой низкого сословия. Маскарадом дамы преследуют различные цели. Крестьянское платье им нужно либо для того, чтобы завоевать сердце мужчины, питающего сентиментальную слабость к *genre paysan*, либо они пытаются выяснить, любимы ли они ради них самих, либо они испытывают верность возлюбленного. Исследователи выбирали из богатого запаса подобных сюжетов<sup>13</sup> различные тексты, чтобы поставить их в один ряд с повестью Пушкина, например, комедию Пьера де Пииса «Поддельная крестьянка, или Счастливое непостоянство» («*La Fausse paysanne, ou L'heureuse inconsequence*», 1789) (см.: [Попов 1916, 247]), повесть Жанны Изабеллы де Монтолье «Барон д'Альдестан, или Власть любви» («*Le Baron d'Aldestan ou Le Pouvoir de l'amour*»), которая в 1820 г. вышла в русском переводе под названием «Урок любви»<sup>14</sup>, или роман Вальтера Скотта «Сент-Романские воды» («*St. Roman's Well*», 1823).<sup>15</sup>

12 На это указывает Гиппиус [1937, 25—26]. Об Измайлове см. также Бранг [1960, 216—219].

13 В первую треть XIX в. сюжет о лжекрестьянке был еще так популярен, что герой повести немецкого сентименталиста Августа Лафонтена, вышедшей по-русски в 1862 г. в «Вестнике Европы» под названием «Миниатюрный портрет», искренне верит в то, что его любимая переделалась крестьянкой, и невольно становится из-за этого идеалистом в любви: молодой граф Рейнальд собирается жениться на дворянке Юлии, которую знает только по миниатюрному портрету. Инкогнито он приезжает в имение невесты и узнает девушку, изображенную на портрете, в одной из крестьянок. Он убежден, что его «романтическая, чувствительная» невеста хочет, чтобы он полюбил ее ради нее самой, и для этого затевает игру с переодеванием. Свидания с крестьянкой Машей не только пробуждают в нем страсть, но и укрепляют его убеждение в том, что она и есть его невеста, тем более, что он получает об этом предупреждение. Он делает предложение, испытывает удовольствие от того, что свадьба состоится в крестьянской хижине и восхищается последовательностью своей невесты. Когда будущий тесть приглашает его с визитом в замок, он думает, что там-то и встретит свою Машу в облике Юлии. При этом он намеревается притвориться удивленным. Но он напрасно репетирует свою роль: дочь графа отнюдь не одно

## б. Маска у Мариво и Пушкина

Несомненной и весьма существенной представляется связь с пьесой Мариво «Игра любви и случая» («Jeu de l'amour et du hazard», 1730)<sup>16</sup>, комедией с переодеванием, восхищавшей русских комедиографов 1820-х гг. своим сценическим психологизмом.<sup>17</sup> Сильвия и Дорант предназначены их отцами друг для друга. Поскольку они никогда друг друга не видели, им дозволяется принять окончательное решение о вступлении в брак после первой встречи. Скептически настроенная Сильвия появляется в платье служанки, а та берет на себя роль хозяйки. Но и Доранту приходит в голову мысль поменяться ролями со своим слугой. Так оба помолвленных, переодетые своими слугами, встречаются, удивляются красоте и уму друг друга и, наконец, испытывают

---

лицо с Машей. Следует комическая сцена: герой, думая, что игра все продолжается, с многозначительными намеками сообщает отцу настоящей невесты, что уже дал свое слово крестьянке, однако тот ничего не понимает и в ответ раздражается угрозами. Тем не менее, решение остается в силе: Маша не кто иная, как крестьянка Маша. Это уже не может, однако, поколебать решительности жениха: он любит крестьянку и ничуть не жалеет о своей ошибке. Несмотря ни на какие препятствия, любящие соединяются (см.: [Виноградов 1934, 177—179]). Вероятно, Пушкин знал этот вариант сюжета о лжекрестьянке (он несколько раз упоминает имя немецкого писателя [VI, 94, 193, 535; XI, 324; XIII, 407]). Однако он выбирает в качестве подтекста более простой и архаический финал истории с переодеванием.

- 14 «Вестник Европы», № 9—11. Барону д'Альдестану предлагают жениться на барышне Наталье, но она ему безразлична. Увлеченная бароном, Наталья не может примириться с его отказом, она с помощью матери переодевается бедной девушкой из народа и приходит в замок д'Альдестана. Барон в восхищении от нее и делает все, чтобы она стала его женой (см.: Акутин 1978, 87) На эту повесть первым указал Сперанский [1910]. Гиппиус [1937, 26], напротив, полагает, что «образцом» явилась для Пушкина не эта нравоучительная повесть, как и не дидактическая версия сюжета переодевания вообще, а его шуточные водевильные варианты. Тем не менее нельзя не видеть, что в обеих повестях имеется весьма специфический мотив переодевания в крестьянское платье с целью завоевания возлюбленного.
- 15 Леди Клара Моубрей со своей наперсницей, переодетые в крестьянское платье, подвергаются нападению со стороны пьяного селянина, не умеющего распознать знатную особу. Спасение приходит от проезжающего мимо Фрэнсиса, и это мотивирует любовь героев романа (см.: [Якубович 1928, 106]).
- 16 Между 1815 и 1822 гг. пьеса под названием «Игра любви и случая» в переводе П. А. Корсакова выдержала в Петербурге 12 представлений, а весной 1830 г. ее играли еще четыре раза под названием «Любовь и случай» в переводе Д. Н. Баркова (см.: «История русского драматического театра». II, 479; III, 279).
- 17 Вольперт [19796, 184—185] указывает на отклики Грибоедова, Катенина и Хмельницкого. Относительно знакомства Пушкина с Мариво (в том числе, через посредство водевиля Хмельницкого), особенно же в связи с аналогиями и контрастами между двумя произведениями и связывающим их латентным «психологизмом», см.: [Вольперт 1976; 19796 183—187; 1980, 155—164].

друг к другу непреодолимое влечение. Однако гордая Сильвия возмущена капризами своего сердца и не выдает своей тайны даже после того, как Дорант признается в своей. Убеждаясь вскоре, что Дорант и она действительно «предназначены друг для друга» («*destinés l'un pour l'autre*» [835]) и уже приняв твердое решение «он должен жениться на мне» [835], она тем не менее держит возлюбленного в неведении. Ее прельщает мысль о том, что Дорант решится предложить ей руку и сердце, несмотря на ее положение служанки. Она хочет получить любовь Доранта не в подарок, а добиться победы над ним: «*Je veux un combat entre l'amour et la raison*» [836]. Разумеется, побеждает в этом конфликте любовь, и Дорант действительно делает мнимой служанке предложение, не побоявшись гнева своего отца.

В повести Пушкина еще узнается исходная ситуация комедии Мариво: Лиза переодевается дочерью прилучинского кузнеца, а Алексей, чтобы «уравнять их отношения» [114], не долго думая выдает себя за камердинера молодого Берестова. Но Акулина тотчас же его разоблачает: «А лжешь <...> не на дуру напал». Возникающая при этом асимметрия также имеется уже у Мариво: Сильвия жестоко продолжает свою игру и после признания Доранта. Как у Мариво, так и у Пушкина женское любопытство и желание узнать, какова же истинная натура героя, вскоре уступает место сердечной склонности, в которой та и другая гордая барышня признается себе не без смущения.<sup>18</sup> К тому же, их объединяет то, что они выдерживают свое притворство и после того, как молодой человек воспламеняется любовью. Если Лизу-Акулину привлекает мысль «увидеть наконец тугиловского помещика у ног дочери прилучинского кузнеца», это означает, что она стремится к такой же победе любви над рассудком, которой хочет героиня Мариво. Сильвия, умеющая рационально анализировать любовное чувство, знает, что после такого сражения и такой победы не остается ран, и она даже говорит о том, насколько привлекательнее станут ее отношения с возлюбленным после этого торжества: чем лучше Дорант будет помнить о своем поражении, тем сильнее будет он любить свою победительницу. Не знает ли и бойкая пушкинская Лиза кое-что о психологии любви, которую так красноречиво анализирует Сильвия? И не побеждена ли, в конечном счете, пушкинская героиня своей любовью, как и гордая Сильвия, не становится ли она также жертвой своей озорной игры?

Сюжеты настолько близки, что мы можем хотя бы попытаться перенести на пушкинскую уездную барышню те мотивы поведения, о которых от-

---

18 В том, что для обеих героинь результатом их озорной игры становится смятение перед лицом испытываемых ими чувств, Вольперт [1976, 266] усматривает важный психологический мотив, обуславливающий «сходство» сильнее, чем все частные совпадения в ходе действия.

крыто высказывается героиня Мариво. Однако такое заполнение лакун представляет собой лишь одну сторону интертекстуальной семантики. Наряду с аналогиями, конкретизации пушкинского сюжета служат и различия. Самое значительное различие между двумя произведениями — это значение игры, функция маски.

Переодевание героев Мариво поверхностно и неправдоподобно. Сильвии достаточно, как говорит она сама, повязать передник, и ни она, ни Дорант не меняют своего языка. Выражаясь в манере слуги, Дорант вряд ли произвел бы на требовательную барышню должное впечатление, и со своей стороны, он признается, что никогда не заводил близких отношений со служанками, потому что ему претит стиль поведения прислуги (акт I, сцена 7). (У Мариво речевая маска выступает как атрибут слуг, говорящих, чтобы понравиться друг другу, языком высшего сословия.)

Напротив, пушкинская Лиза преобразуется полностью. Она мастерит рубашку и сарафан, какие носят крестьянки, а пастух Трофим плетет для нее лапти. Она репетирует перед зеркалом подходящие к ее роли движения и упражняется в местном диалекте, пока не получает полного одобрения Нас-ти.

Если героиня Мариво притворяется, чтобы испытать своего избранника, то для Лизы маска становится средством соблазнения и — как мы видели — наказания. Пораженная склонностью мрачного байрониста, каким Алексей хочет казаться, к деревенским девушкам, проказница затевает с ним литературную игру, в которой молодому человеку отводится роль чувствительного героя-жениха. Тем самым Алексей, избравший для себя позу разочарованного героя, вынужден играть роль, совершенно не подходящую для его амплу. Но из своей литературной роли он выпадает уже раньше, когда играет в горелки с Настями, Танями и Пашами. Игра, которую начинает Лиза, требует от него новой роли, заключающей его бытовое поведение в ироническую литературную рамку. Вынужденная смена ролей молодого барина наглядно обнаруживается во время первой встречи с Акулиной. Он еще подзывает свою собаку словами «Tout beau, Sbogar ici» (чем, к тому же, напоминает нам и, вероятно, образованной героине также главаря разбойников из одноименного романа Шарля Нодье «Жан Сбогар», 1818), но и, в то же время, уже вступает в историю типа «Бедной Лизы», хотя у ее героини куда больше остроумия, чем у наивной Лизы Карамзина.

У Мариво игра масок означала, что слуги и господа меняются социальными ролями. В повести Пушкина эта условная конфигурация только намечена. Но Настя остается вне игры. Зато оба героя играют сразу несколько ролей. Алексей имеет большой успех у уездных барышень в качестве разочарованного байронического героя и, с другой стороны, нравится себе в роли

романтического разбойника в духе Нодье. Хитрость барышни превращает его в сентимантального влюбленного. И когда он едет в усадьбу Муромских, он обдумывает «какую роль играть ему в присутствии Лизы» [119]. Лиза же, известная ему лишь в образе смуглой Акулины, предстает перед ним — с помощью белил и сурьмы из комода мисс Жаксон — набеленной и накрашенной, как фрейлина времен Людовика XIV и мадам де Помпадур и, по контрасту с играющим в рассеянность и задумчивость Алексеем, жеманится и говорит «сквозь зубы, нараспев и только по-французски» [120]. Притворство того и другого означает, следовательно, не столько смену их социальных ролей, сколько игру с литературными и культурными типами.

У Мариво маски были обманом, который приводит к счастливому финалу только потому, что Сильвия и Дорант плохо играют свои роли. У Пушкина роли Лизы не обман, они парадоксальным образом раскрывают многое в ее истинном существе, то, что не до конца проявляется в ее повседневном существовании как Лизы или Бетси. В Лизе есть что-то одновременно и от крестьянской девушки, и от барышни из общества Людовика XIV. Отсюда название повести «Барышня-крестьянка» получает новый переносный смысл. Его следует понимать уже не как антитезу, а как синтез.

Парадокс маски был замечен в научной литературе уже давно, но толковали его часто предвзято. В публикациях советского периода именно эта повесть представляла нередко как свидетельство близости Пушкина к народу. Так, Магазаник [1972, 56] начинает верным замечанием о том, что платье, речь и жесты Акулины на удивление хорошо подходят и барышне, что они выражают ее «суть». Но при этом от внимания автора ускользает, что столь же убедительно Лиза играет и другую, противоположную роль и в платье французской светской дамы привлекает к себе не меньший интерес Алексея. Во всяком случае, когда молодой человек, следуя примеру отца, целует даме руку, он замечает «ножку, с намерением выставленную и обутую со всевозможным кокетством» [120], и это несколько примиряет его со всем прочим. Отсутствуют, следовательно, основания для того, чтобы представлять крестьянское начало как воплощение человеческой сути героини, как это делает Магазаник [1972, 57], когда пишет: «Все подлинное и цельное, все, имеющее родные корни, символизируется в Акулине».

К такому типу истолкования, в котором национальное сознание смешивается с социалистической герменевтикой, склоняется уже Гукасова [1949, 200], утверждая, что крестьянская маска отражает лучшее в Лизе и Алексее. Макогоненко [1974, 145], верно обращая внимание на тот парадокс, что единственной формой подлинного самораскрытия личности оказывается в повести маскарад, далеко отходит затем от Пушкина, утверждая с типично социологической безапелляционностью, что этот парадокс отражает абсурд-

ность и бездуховность социальной среды. Можно скорее согласиться с мнением Поддубной [1980б, 10], что водевильная ситуация обнаруживает «триединость» Лизы-Бетси-Акулины и маскарад выявляет «многомерность самобытной личности». Но и Поддубная пренебрегает второй стороной ролевой игры, односторонне подчеркивая «этическую близость» Лизы «к национально-народному мироощущению».

### 3. Снятие противоречий

#### а. Ссора и примирение отцов – реплики на Скотта и Шекспира

Оксюморонность заглавия преобразуется, следовательно, в синтез. В синтезе снимается и оппозиция между русским именем Лиза и английским Бетси. (Бетси зовется, однако, не светская дама, являющаяся во французском наряде, как считают многочисленные интерпретаторы, конструирующие триаду Лиза-Акулина-Бетси. Ведь это англоман Муромский называет так свою дочь в ее обычном, свойственном ей как Лизе состоянии.) Лиза и Бетси — имена, на первый взгляд, конкурирующие, на самом деле, не что иное, как обособившиеся национальные варианты одного и того же имени Элизабет-Елизавета.

Когда в заключительной сцене Алексей узнает, что его Акулина и барышня, разговаривающая по-французски, — одно и то же лицо, трансформация антитезы в синтез получает свое нарративное воплощение. Это снятие противоположностей, ошеломляющее *cognitio* тождества двух фигур отмечено отчетливо маркированной аллюзией, проясняющей его в интертекстуальном плане. В романе Нодье «Жан Сбогар», о котором напоминает имя собаки Алексея, Антония Альберти, нежная девушка, подарившая свое сердце красавцу Лотарио, знатному и овеванному мрачной тайной герою, с ужасом узнает, что ее возлюбленный не кто иной, как устрашающий предводитель разбойников Жан Сбогар, который бесчинствует со своей бандой на побережье Далмации и на совести которого убийство ее сестры. Страшное открытие убивает чувствительную юную девушку. У Пушкина *cognitio*, конечно, не убивает героя, но он понимает, что нашел в Лизе менее покорную невесту, чем та, какой была в его представлении Акулина.

Снятие противоречия (эта основная сюжетная формула) обозначается уже до разоблачительного переодевания Лизы. Берестов, хранитель русских обычаев, смертельно враждует со своим соседом, англоманом с исконно русской фамилией Муромский. Противоположность отцов основывается на различии в их методах управления своими именами и находит выражение в пословицах и поговорках. Хозяйственные неудачи Муромского, приверженца



английского метода, рассказчик комментирует с помощью стилизованного в народном духе стиха из Первой (ориентированной на Мольера) сатиры А. А. Шаховского 1808 г.: «Но на чужой манер хлеб русской не родится» [109].<sup>19</sup> Ксенофоб Берестов облакает свою приверженность русским принципам ведения хозяйства в слова: «Куда нам по-английски разоряться! Были бы мы по-русски хоть сыты» [110].<sup>20</sup>

Эта вражда отцов, «старинная и глубоко укоренившаяся» [118], неожиданно прекращается — как остроумно замечает в связи с эпизодом падения Муромского с лошади рассказчик — «от пугливости куцой кобылки». Антитеза неожиданно превращается в синтез. Ибо отцы не только примиряются, но, испытывая один к другому дружеские чувства, вынашивают план поженить своих детей, сначала каждый сам с собой, а затем в совместном сговоре. Правда, трудно не заметить, что дружба отцов и план объединения семейств помимо воли молодых людей обусловлены не чем иным, как трезвым хозяйственным расчетом: Муромский часто задумывается о том, что после смерти своего отца Алексей станет одним из самых богатых помещиков уезда, а для Берестова важно, что родственные связи Муромского могут быть полезны для карьеры его сына.<sup>21</sup> И подчеркнутая легкость примирения, состоявшегося благодаря куцей кобылке, и очень по-человечески мотивированная дружба заклятых врагов представляют собой пушкинскую прозаическую контрафактуру к известным претекстам на тему роковой семейной вражды.

Одна из таких историй рассказывается в «Ламмермурской невесте» («The Bride of Lammermoor», 1819) Вальтера Скотта, хорошо известном в России романе, на который Пушкин намекает в нескольких своих произведениях. Эдгар, владелец Равенсвуда, лишается своего наследственного владения и считает виновником своего несчастья сэра Эштона. На охоте он встречается со своим врагом и его дочерью Люси. Налетевшая гроза пугает лошадь молодой дамы, и сэр Равенсвуд как мужчина и джентельмен не может посту-

19 В рукописном варианте *б* читаем: «Но русский хлеб упрям и по чужой лудке не пляшет» [663], а в варианте *в*: «Но русский хлеб упрям и <на> чужую статью не подымается».

20 В сатире Шаховского идет речь о русских помещиках, которые безуспешно пытаются улучшить свой урожай, применяя английские сельскохозяйственные методы. В 1817 г. Шаховской делает бессмысленное подражание английским приемам ведения хозяйства темой своей комедии «Пустодумы», где противопоставляет глупому англоману князю Радугину хорошего хозяина, приверженца русских традиций генерала Радимова.

21 Муромский подходит своему соседу в качестве тестя не в последнюю очередь потому, что является близким родственником влиятельного графа Пронского, который может быть очень полезен Алексею. Карлинский [1985, 329—330] видит в фигуре этого Пронского образумевшегося сентименталиста из антикарамзинской комедии Шаховского «Новый Стерн» (1805), где пародируется влюбленность героя в крестьянку (см. [Гиппиус 1937, 24—25]). Через этот интертекстуальный мостик мы от мотива семейной вражды снова переходим к сюжетной парадигме о дворянине и красавице-крестьянке.

пить иначе, как схватить под уздцы и укротить лошадь Люси. Обстоятельства заставляют отца и дочь последовать приглашению Равенсвуда в его дом, где враги ведут оживленную беседу. Эдгар влюбляется в девушку, она отвечает ему взаимностью, и сэр Эштон благосклонно наблюдает за развитием их отношений, поскольку родство со старинным и почтенным родом Равенсвудов ему очень нравится. Однако счастье любящих разрушает интрига леди Эштон, принуждающей дочь выйти замуж за нелюбимого человека. В отчаянии и под влиянием душевного смятения Люси в первую брачную ночь закалывает своего мужа и кончает с собой.

Пушкинская сцена на охоте напоминает о романе Скотта таким количеством деталей<sup>22</sup>, что намеренность аллюзии не оставляет никаких сомнений. Но подобно тому, как роковая, описанная у Скотта мрачными красками гроза заменена в повести Пушкина испуганным зайцем, так и все другие трагические мотивы получают водевильный характер. Пушкин экономно объединяет избранную одним из родителей супругу и дочь бывшего заклятого врага в одном лице, и наметившийся было трагический финал получает комедийное разрешение, когда Алексей узнает в своей возлюбленной Акулине ту самую Елизавету Григорьевну Муромскую, которую строгий отец велит ему взять в жены.

Другое произведение, с которым текст Пушкина связан аналогиями и контрастами, — это «Ромео и Джульетта» Шекспира, самый известный прообраз всех сюжетов о роковой для любящих семейной вражде.<sup>23</sup> В шекспировской трагедии препятствующая счастью любящих вражда семей Монтеки и Капулетти преодолевается только со смертью детей. В «Барышне-крестьянке» вражда отцов вообще не является истинным препятствием для счастья молодых людей, и примирение стариков, кажется, больше затрудняет любовь молодых. Алексей, мало интересующийся воспитанными барышнями, должен сопровождать отца во время его ответного визита к Муромским. Там ему предстоит узнать, что его крестьянка — барышня. Но честолюбивая

22 См. синопсис сравниваемых мотивов у Якубовича [1928, 106—110]. О «снижении» у Пушкина сюжетных мотивов Скотта см. также: Любович [1937, 268—269].

23 Петрунина [1987, 139—143] подробно разбирает сюжетную аналогию к драме Шекспира, которую считает доминирующим интертекстуальным отношением в «Барышне-крестьянке». Наряду с тремя явными эквивалентными мотивами (вражда отцов, любовь детей, вынужденный брак), исследовательница подчеркивает еще одно не столь очевидное соответствие: подобно Ромео, который, прежде чем Джульетта зажигает в нем подлинную страсть, страдает от воображаемой любви к Розалине, Алексей Берестов, прежде чем встречает Акулину, является в маске модного разочарованного героя, состоящего в тайной переписке с дамой «А. Н. Р.». Однако и здесь следует скептически отнестись к тезису о «романе воспитания в миниатюре» [145], который Петрунина старается обнаружить во всех новеллах цикла.

и умная Лиза не хочет выдать себя прежде, чем увидит тугиловского помещика у ног дочери прилучинского кузнеца, и поэтому требуется новый, на сей раз отпугивающий маскарад. Алексей ведь еще далеко не решился сделать предложение, он «все помнил расстояние, существующее между ним и бедной крестьянкою» [117].

Следующий момент иронического применения шекспировских мотивов связан с тем, что Алексей, подобно Джульетте, принуждаемой отцом к браку с графом Парисом, должен, следуя непреложной воле старика Берестова, жениться на Лизавете Муромской. На возражение Алексея, что барышня ему совсем не нравится, беспощадный отец отвечает поговоркой «стерпится, слюбится» [123].<sup>24</sup>

Возможно, что предложение, которое Алексей делает Акулине в письме, написанном «самым четким почерком и самым бешеным слогом» [123], вызвано, главным образом, желанием воспротивиться воле упрямого отца, отчего побудительные причины Алексея предстают далеко не в лучшем свете. Алексей знает, что если отец что-то забрал себе в голову, «то уж того, по выражению Тараса Скотинина, у него и гвоздем не вышибешь».<sup>25</sup> Но он «в батюшку», и «его столь же трудно <...> переспорить» [123].

24 Ср. экскурс о «Капитанской дочке».

25 Тарас Скотинин, грубый, неотесанный любитель свиней из комедии Фонвизина и один из любимых персонажей Пушкина, реплику которого он цитирует уже в эпитафии ко всему циклу (см. об этом выше), говорит в 3 сцене 1 акта «Недоросля» о своем образе мыслей: «У меня такой обычай, как что заберу в голову, то из нее гвоздем не выколотишь» [Фонвизин 1959, I, 120]. По мнению ван дер Энга [1968а, 28] убедительнее, чем аналогия характера Алексея с характером фонвизинского варвара, выглядит сопоставление ситуации пушкинского героя и Софьи. Благородный Стародум хочет поженить свою племянницу, бедную сироту в доме грубых Простаковых, с подходящим, по его мнению, молодым человеком. Софья поражена, ибо любит Милона, который и оказывается, в конце концов, тем молодым человеком, которого выбрал для нее добрый Стародум. Нельзя, правда, не отметить, что со Скотининым Алексея связывает еще одна аналогия, ведь в сцене, на которую намекает Пушкин, Скотинин выступает в роли жениха. Его сестра, г-жа Простакова, сначала с трудом уговаривает его жениться, но затем эта мысль так прочно укореняется в его голове, что Простакова напрасно старается его отговорить от женитьбы. Он не хочет больше довольствоваться разведением свиней, а мечтает «своих поросят завести» [121]. Возмущенную Софью, предзнаменную против воли ему в невесты, он пытается уговорить с помощью уже известной нам пословицы: «Суженого конем не объедешь, душенька!». Параллели между Алексеем и Скотининым так многочисленны, что действительно сомнительно, будто бы важен лишь контраст между антиромантическим, по-животному грубым и построенным на расчете предложением Скотинина и *idealisme romanesque* [ван дер Энг 1968а, 28] Алексея. Конечно, молодой человек не грубый варвар, но не скрываются ли за его идеалистическим, смело презирающим сословные границы предложением и мотивы весьма прозаические?

В этом контексте не лишен значения тот факт, что именно после стычки с отцом Алексей «в первый раз увидел ясно», что он страстно влюблен в крестьянскую девушку. Видимо, только теперь и приходит ему в голову «романическая» мысль «жениться на крестьянке и жить своими трудами». До сих пор, как мы видели, он думал, в первую очередь, о социальной дистанции. Акулина еще не полностью владела его сердцем, как видно хотя бы из того, что во время визита к Муромским он с нетерпением ждет появления дочери, о чем рассказчик повествует в манере Карамзина: «Хотя сердце его, как нам известно, было уже занято, но молодая красавица всегда имела право на его воображение» [119].

Кроме того, рассказчик не упускает случая акцентировать литературность любви Алексея. Так, молодой помещик пускает в ход все свое «красноречие» [116], чтобы отговорить раскаявшуюся якобы в своем легкомыслии крестьянку от ее намерения прекратить их встречи. Умоляя девушку «не лишать его одной отрады», он использует выражение из романа Бенжамина Констана «Адольф»<sup>26</sup>, которое сразу же должно было напомнить современникам об этом герое. Адольф ухаживает за бедной Элеонорой и настолько входит в свою роль, что в конце концов и сам принимает свои чувства за подлинную страсть. Именно такой самообман безжалостно разоблачает рассказчик, говоря об Алексее: «Он говорил языком истинной страсти, и в эту минуту был точно влюблен» [116].

Страсть Алексея ставится под сомнение еще и тем, что упомянув о «романической» мысли, рассказчик делает далее несущественное, на первый взгляд, замечание: «С некоторого времени свидания в роще были прекращены по причине дождливой погоды» [123]. В несколько натянутом объяснении «по причине дождливой погоды» слышится голос самого героя так, словно Алексей оправдывает здесь свою нерешительность.

Какие бы мотивы ни вызвали неожиданную перемену в Алексее, Лиза, в любом случае, своей цели добилась. Алексей пишет письмо, на другой день, «твердый в своем намерении», как заверяет рассказчик, отправляется к Муромскому, чтобы с ним объясниться, и находит в гостинной погруженную в чтение его письма Акулину, которая — последний иронический выпад и еще одно свидетельство синтеза — пытается отвечать на его бурное восхищение не на крестьянском диалекте, а по-французски.

В этой развязке получает новый, уже не только локальный смысл и та поговорка, которой Акулина ответила когда-то напросившемуся проводить ее через лес молодому барину: «Вольному воля, а дорога мирская» [114]. Это речевое клише можно рассматривать как формулу Лизино успеха. Пусть

---

26 В переводе Вяземского соответствующая фраза звучит так: «чем заслужил я лишения сей единственной отрады». Ср.: [Ахматова 1936, 81].

неожиданное предложение молодого помещика было вызвано не только страстной любовью, пусть оно свидетельствует не только о его просвещенности и неподвластности предрассудкам, но все же избалованная, своенравная девушка добилась своего.

б. Смуглая барышня у Пушкина и зачерненная «Душенька» у Богдановича

Лиза не только играет роль крестьянки, в ней самой есть что-то крестьянское. На превращение оксюморона «барышня-крестьянка» в синтез указывает несущественный, на первый взгляд, признак. К числу мотивов, играющих центральную роль в построении смысла этого произведения, относится цвет лица персонажей. Оттенок кожи становится показателем сущности.

Настя рассказывает своей хозяйке, что у красивого сына соседнего барина «румянец во всю щеку» [112]. Лиза удивлена, она ведь думала, что лицо у него «бледное». О мисс Жаксон сразу же говорится, что она «белилась и сурьмила себе брови» [111]. По отношению же к Лизе постоянно подчеркивается смуглый цвет лица. Рассказчик вводит ее образ словами: «Черные глаза оживили ее смуглое и очень приятное лицо». В восприятии Алексея Лиза — «смуглая красавица» [116]. Но когда молодой человек, сопровождая своего отца, наносит визит Муромским, Лиза прячет свое лицо под белилами мисс Жаксон. Отец Муромский не верит своим глазам: «Лиза, его смуглая Лиза, набелена была по уши, насурьмлена пуще самой мисс Жаксон» [120]. Однако, Алексей, «в простоте своего сердца», не замечает ни набеленного лица, ни насурьмленных бровей. Только мисс Жаксон возмущена; она подозревает, что белила и сурьма похищены из ее комода, и «багровый румянец досады пробивался сквозь искусственную белизну ее лица». Лизе, правда, удастся умиротворить разгневанную мисс тем, что ей «было совестно показаться перед незнакомцами такой чернявкою».<sup>27</sup> Мисс Жаксон так расстроена раскаянием Лизы, что даже дарит ей баночку английских белил. На свидании с Акулиной Алексей клянется ей, что она «лучше всевозможных беленьких барышень» [121], а когда в финальной сцене он приходит в дом Муромских, то к своему удивлению видит там свою «милую смуглую Акулину» [123].

Старик Муромский придерживается, видимо, несколько другого мнения насчет цвета лица Лизы. Так, отсмеявшись над проделкой дочери, он обращается к ней со знаменательным предложением:

---

27 В варианте а: «с своим смуглым и загорелым лицом» [686], в варианте б: «с таким черным, загорелым лицом».

А знаешь ли что? белила право тебе пристали; не вхожу в тайны дамского туалета, но на твоём месте я бы стал белиться; разумеется не слишком, а слегка [120].

Проявляется ли в этом пристрастие Муромского ко всему английскому или естественный цвет лица дочери действительно кажется старому барину несколько темноватым для девушки из дворянской семьи? Как бы то ни было, Лиза с ее смуглым лицом — действительно барышня-крестьянка.

Белизна и смуглость не только маркируют социальный статус персонажей и их ролей, с их противопоставлением связана и та аллюзия, которую содержит уже эпиграф к повести, строка из комической поэмы И. Ф. Богдановича «Душенька» (1783): «Во всех ты, Душенька, нарядах хороша». Бойкие героини обоих произведений связаны друг с другом не столько сменой нарядов, о которой говорится в эпиграфе, сколько мотивом цвета лица. В поэме Богдановича, иронической обработке лафонтеновского романа «Любовь Психеи и Купидона» («Les amours de Psyché et Cupidon»), восходящего, в свою очередь, к истории Амура и Психеи в «Метаморфозах» Апулея, Амур должен предать свою непослушную жену мести своей ревнивой матери Венеры. Душенька, которая своей естественной красотой превосходит всех женщин, даже саму богиню, разгневала Венеру тем, что она «румяны унижает», «мрачит <...> достоинство белил» и «всяку красоту повсюду обижает» [Богданович 1957, 107]. Из мести богиня хочет отнять у красавицы ее белизну. Ей приказано принести из подземного царства горшочек, который она ни за что на свете не должна открывать. Однако, как и предполагала, рассчитывая на женское любопытство, богиня, девушка открывает крышку и из сосуда поднимается черный дым:

И белое лицо и вскрыта бела грудь  
 У Душеньки покрылись чернотою <...>  
 Надеялась потом хоть как-нибудь водою  
 Прошедшую себе доставить красоту,  
 Но чудною бедою,  
 Прибавила еще, обмывшись, черноту;  
 И к токам чистых вод лицо склоняла  
 И черноту свою хоть много раз купала,  
 Смотрясь в водах потом, уверила себя,  
 Что темностью она была подобна саже;  
 Иль просто, так сказать, красу свою сгубя,  
 Была арапов гаже [121—122).

И хотя разносится слух, что Душенька носит маску, а простой народ как и прежде восхищается ею как воплощением красоты и называет ее «прекрасная африканка», она избегает любых встреч. (Мы видим комическую инверсию мотива: горшочек разгневанной Венеры заставляет Душеньку бежать от людей, а баночка английских белил, из-за похищения которой гневается мисс

Жаксон, дает «чернявке» возможность появиться перед гостями.) Правда, олимпийский бог любви также не дает испугать себя чернотой, как и Алексей, русский Амур. Сначала он отплачивает злокозненным сестрам невесты, которые, ослепнув от тщеславия, следуют его ложному любовному зову и при этом не жалеют «ни белил, ни мушек, ни румян» [124], а затем велит распространить среди народа древний закон, который Зевс дал когда-то в утешение всем уродливым:

Закон времен творит прекрасный вид худым,  
Наружный блеск в очах переходит так, как дым,  
Но красоту души ничто не изменяет,  
Она единая всегда и всех пленяет [125—126].

Закон олимпийского владыки находит свое подтверждение в пушкинском сюжете. Впрочем, смуглая Лиза вполне привлекательна, и Алексей предпочитает ее всем «беленьким барышням». Едва ли стоит, следуя русофильским интерпретациям, вычитывать из «Барышни-крестьянки» критику западной искусственной цивилизации. Пушкин слишком хорошо умел ценить женскую красоту, слишком хорошо знал о всех средствах украшения природы, чтобы его можно было заподозрить в приверженности к тому аскетическому идолу естественности, на котором настаивают некоторые авторы, не видя менее простых смысловых значений.

Выступая в качестве фона пушкинской повести, ироническая поэма Богдановича актуализирует прежде всего мотивы внешнего и внутреннего, маски и сути. Алексей, доверчивый юноша, которого легко обмануть любой маской и который не замечает даже густо наложенных белил, не поддастся бы так легко хитростям шаловливой девушки, если бы ее внешность не выражала что-то от ее сути. Алексей любит в Акулине не просто крестьянку. Его слабость к крестьянским девушкам относится лишь к *genre paysan*, а не к отдельным проявлениям. Насти, Тани и Паши, с которыми он играет в горелки, интересуют его, в сущности, так же мало, как и элегантные дамы из общества. Он и сам не может понять, «каким образом простая деревенская девочка в два свидания успела взять над ним истинную власть» [116]. Не отдавая себе в том отчета, он заинтересован именно этой остроумной, разбирающейся в литературе сельской девушкой с той сложной натурой, на которую указывает кажущийся оксюморон в заглавии. Перефразируя эпиграф к повести, можно было бы сказать, что Лиза хороша с любым цветом лица, потому что тот и другой раскрывают разные стороны ее многокрасочной натуры. Отсюда и пословица Шаховского — «на чужой манер хлеб русской не родится» — приобретает дополнительный смысл. Не «чужая манера», то есть переодевание, белила, все не свое, видимость — не они приводят к счастливому концу. Игра масок не привела бы Лизу к цели, если бы она не выявляла

скрытых сторон ее сложного характера. Вот почему за множеством литературных и культурных ролей не открывается доступная простому определению сущность. Маски воплощают, скорее, лишь исключаящие друг друга стороны ее многосложного существа, той «самобытности» или *individualité*, о которой рассказчик говорит, ссылаясь на Жан Поля, в начале повести.<sup>28</sup> Под поверхностью комедийных переодеваний и ролей скрывается новая характерология литературного героя. Постепенное раскрытие его истинной, сложной, противоречивой сущности, которую ни одна из конкретных форм бытия не может охарактеризовать адекватно, отражает процесс трансформации заглавного оксюморона в синтез.

---

28 Следует согласиться с ван дер Энгом [1968а, 28], что портрет Лизы представляет собой «соединение относительно различных черт, которые создают забавное равновесие», но вызывает сомнение, подходит ли такая сложность характера намного более простому Алексею.



## Глава V

### «ГРОБОВЩИК»

*Долг платежом красен.*

#### 1. От парадокса к абсурду

##### а. Жить смертью

Рассмотрим, наконец, ту из пяти повестей, которую Пушкин написал первой уже через шесть дней после приезда в Болдино, 9 сентября. «Гробовщик» — самая короткая повесть цикла — представляет нам мещанский мир гробовщика Адрияна Прохорова и его соседей — немецких ремесленников, мир подчеркнуто прозаический. В то же время повесть обнаруживает наиболее отчетливо выраженную поэтическую структуру.<sup>1</sup>

Как видно из рукописи, план всего цикла возник у Пушкина только по завершении «Гробовщика».<sup>2</sup> Это следует иметь в виду, когда ставится вопрос о единстве цикла и об особой функции в нем рассматриваемой повести. Те интерпретации, которые придают «Гробовщику» особое циклообразующее значение, основываясь на позднейшем центральном расположении этой повести, или же усматривают в ней ключ к единству и значению цикла (напр. [Бетеа/Давыдов 1981; Давыдов С. 1985]), подлежат перепроверке в связи с историей его становления.

«Гробовщик» представляет собою художественное отражение парадокса, чрезвычайно ясно осознанного Пушкиным в конце лета 1830 г. Когда неза-

---

1 Ван Холк [1968, 109], с точки зрения лингвистики текста, приходит к выводу, что «Гробовщик» типичен для прозы поэта «в том смысле, что его композиция чрезвычайно тщательно выстроена, в то время как взаимоотношения между персонажами остаются элементарными».

2 Кроме последних строк и даты окончания повести, на том же листе находим в правом углу план «Станционного смотрителя» [661], рядом заглавия пяти произведений («Гробовщик», «Барышня-крестьянка», «Станционный смотритель», «Самоубийца» <вероятно, первоначальное название «Выстрела» — *В. Ш.*> и «Записки» <далее неразборчиво. — *В. Ш.*>), а также под ними первоначальный общий эпиграф, «пословицу Святогорского игумена». Расположение текстов на листе и различия в написании (ср. факсимиле между 638 и 639) дают даже основания предполагать, что замысел цикла возник не непосредственно после записи «Гробовщика».

долго перед свадьбой поэт приехал в родовое имение Болдино, чтобы получить права на сельцо Кистеневку, холера, начавшаяся на Волге, распространилась уже настолько далеко, что из-за многочисленных карантинных нечего было и думать о возвращении в Москву, где его ждала невеста. Уже в первых письмах из Болдина, датированных 9 сентября, т. е. тем днем, когда был написан «Гробовщик», запертый в деревне Пушкин упоминает свирепствующую по соседству «Choléra morbus, une très jolie personne» [XIV, 111]. Иронически обыгранный страх за собственную жизнь<sup>3</sup> и звучащая в письмах забота о невесте<sup>4</sup> не помешали поэту ощутить горькую парадоксальность той ситуации, что есть люди, живущие за счет смерти других. Незадолго до этого он и сам столкнулся с такими людьми. 20 августа скончался его дядя, поэт Василий Львович Пушкин, и Александр, на которого были возложены устройство и оплата похорон, имел случай узнать деловую хватку московских гробовщиков. Парадокс смерти, приносящей выгоду, занимает Пушкина в письме от 4 ноября к Наталье Гончаровой: «Comment n'avez-vous pas honte d'être restées à la Nikitska — en temps de peste? C'est bon pour votre voisin Адриян qui doit faire de bonnes affaires» [XIV, 120].<sup>5</sup>

В более развернутой форме мы находим парадокс о гробовщике, весело обдывающем свои дела со смертью во время эпидемии холеры, в письме В. Ф. Одоевского 1831 г.:

На улицах гробовые дроги и на них веселые лица гробовщиков, считающих деньги на гробовых подушках, — все это было Вальтер Скоттов роман в лицах» (цит. по: [Якубович 1928, 112]).

Парадокс о гробовщике, который извлекает выгоду из смерти, живет тем, что умирают его клиенты, — такова исходная формула сюжета повести. Уже в начальных словах первого предложения говорится о своеобразном переплетении смерти и жизни, составляющем парадоксальность профессии гробовщика. Пушкин дает выразительный, маркированный к тому же и фонетически образ:

Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги [89].

3 См. письмо к Плетневу от 9 сентября 1830 г.

4 См. письмо от 11 октября Наталье Гончаровой, от 29 октября Плетневу и около 29 октября Наталье Гончаровой.

5 «Как вам не стыдно оставаться на Никитской во время эпидемии? Так мог поступать ваш сосед Адриян, который, должно быть, обдывает выгодные дела». Напротив московского дома Гончаровых на Большой Никитской жил в Скарятинском переулке гробовщик Адриян (см.: [Акушин 1949, 152; Волович 1979, 153, 157]).

Два первые слова — *последние пожитки*, особенно выразительные благодаря фонетическому и ритмическому сходству, говорят как будто бы о похоронах, между тем, в действительности, на похоронных дрогах, повозке для мертвых, перевозятся всего лишь «пожитки» переезжающего с Басманной на Никитскую гробовщика. Похоронные дроги как средство перевозки вещей на новую квартиру — зрителям и читателю это должно казаться богохульством. Оправдание гробовщика могло бы состоять в том, что у него нет другого транспорта, кроме того, что связан с его профессией. Но действительно ли приемлемы похоронные дроги в качестве транспорта для переезда? Уже первое предложение повести ставит перед нами вопрос, в достаточной ли мере осознает гробовщик своеобразие своего ремесла и особое предназначение своего транспорта?

Привлекает внимание и распределение вещей в новом доме. Кивот с образами, посудный шкаф, стол, диван и кровать занимают *заднюю* комнату; в кухне же и в гостиной размещаются «изделия» хозяина: гробы всех цветов и размеров, шкафы с траурными шляпами, мантиями и факелами. Здесь также нарушен правильный порядок вещей, жизнь вытеснена ремеслом, иначе говоря — смертью.

На известном рисунке, изображающем Прохорова в гостиной за чаем с сапожником Шульцем, Пушкин подчеркивает смешение бытовых предметов с предметами ремесла, соседство символов жизни и символов смерти. На столе между гробовщиком и его гостем стоит самовар с чайником — символ русского домашнего очага. Справа за Прохоровым в пустой комнате нагромождены вкось и вкривь гробы. Передний из них, кажется, вот-вот съедет в комнату, где сидят люди. Возникает даже опасение, что «изделия» прилежного ремесленника отнимают жизненное пространство у него самого. Но сапожник-немец, сидящий напротив этих угрожающих гробов, кажется углубленным в разговор, и его весело ухмыляющееся лицо, склоненное навстречу мрачному хозяину<sup>6</sup>, свидетельствует о том, что зловещая меблировка нового соседа ничуть его не пугает.

6 Рисунок, изображающий Прохорова, толковался очень по-разному. Виноградов [1941, 465] находит в нем «плоское, кретинообразное лицо», другие авторы, отводящие русскому гробовщику более положительную роль, подчеркивают, скорее, отпечатки достоинства в его манере держаться. Интерпретируя изображение, следует учитывать иконическую эквивалентность. В связи с симметричным расположением нарисованных в профиль героев бросается в глаза ряд контрастов: Шульц сидит, склонившись вперед, к собеседнику, Прохоров — очень прямо, словно застыл в своей позе, держа чашку необычно высоко и близко к себе; на Шульце европейское платье, волосы у него коротко подстрижены, бороды нет, Прохоров одет в русский кафтан, у него длинные волосы и борода; торчащий вперед кружевной воротник Шульца повторяет форму коротко стриженных волос и подчеркивает веселый нрав сапожника; волосы, борода и одежда Прохорова указывают, образу



Текст и рисунок прозаически переосмысливают малоубедительный космический образ из оды Державина «Водопад» (1794), предпосланный повести в качестве эпиграфа. «Не зрим ли каждый день гробов,/ Седин дряхлеющей Вселенной?» — риторически вопрошает Державин. Да, конечно, — отвечает Пушкин, мы и самом деле видим гробы каждый день, в гостиной Адрияна Прохорова (ср.: [Берковский 1960, 69]).

Парадокс, определяющий жизнь гробовщика, служит — как мы заметили — исходной формулой сюжета. Как только мы вступаем в мир Адрияна Прохорова, мы оказываемся перед лицом семантического сдвига. Гробовщик переводит парадокс, кажущееся бессмысленным сочетание понятий, которое при ближайшем рассмотрении оказывается истинным (ср.: [Шмид 2001]), в

---

формальную аналогию, на серьезность гробовщика; свет, падающий спереди, а не через видимое на заднем плане окно, освещает лицо Шульца и позволяет отчетливо различить вздернутый нос, веселые глаза и лукаво ухмыляющийся рот сапожника, тогда как лицо Прохорова, напротив, находится в тени, различимы только складки на лбу, почти закрытые глаза, длинный нос, открытый, не улыбающийся рот и окладистая борода.

абсурд, в бессмыслицу. Подлинная парадоксальность его жизни остается при этом незатронутой; сама по себе она к абсурду не сводится. Не парадокс отвечает за бессмыслицу, а сам Прохоров. Но парадокс вводит человека в соблазн абсурдного мышления. И когда гробовщик перевозит на похоронных дорогах свои *по-жит-ки* в новый дом — в «желтый домик» [89], вызывающий ассоциацию с домом умалишенных<sup>7</sup>, — он переступает границу между (истинным) парадоксом своей жизни и ее (ложным) абсурдом.

### б. Починка гробов и сдача их напрокат

Переход парадокса в абсурд наглядно представляет вывеска, украшающая новый дом Прохорова:

Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного Амура с опрокинутым факелом в руке, с подписью: «Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, также отдаются на прокат и починяются старые» [89].

Амур, бог любви, с опущенным факелом, знаком смерти, красующийся на вывеске Адрияна Прохорова, — это, конечно, абсурд.<sup>8</sup> Выказывалось возражение, будто бы Эрос или Купидон с опущенным факелом в руке является весьма распространенной в античности эмблемой, и Державин, самый классический из русских поэтов, использовал ее в оформлении собрания своих

7 В новом доме истинный порядок жизни, действительно, как мы видели, извращен. Ниже будет показано, что благодаря внутритекстовой эквивалентности желтый цвет получает еще и другие коннотации, согласующиеся с извращенным, безумным существованием гробовщика. В отношении желтого цвета Пушкин долгое время сомневался, но затем все же сознательно ввел этот мотив в текст. Слова «приближаясь к желтому домику» [89] даны в рукописи в 6 вариантах [624], что представляется исключением даже для этой особенно богатой вариантами повести. Только в трех из них дом желтого цвета.

8 В соединении эмблематики любви и смерти можно видеть намек на Пушкина-жениха (Амур), свадьба которого была отложена из-за смерти дяди (опрокинутый факел). В письме от 21 августа 1830 г. Пушкин жалуется: «Il faut avouer que jamais oncle n'est mort plus mal à propos» («надо признаться, никогда еще ни один дядя не умирал так некстати») [XIV, 108]. Опрокинутый факел может, конечно, пониматься и как признак некоторой неохоты хладеющего жениха, той растущей неохоты, о которой говорится в письме от 31 августа: «Свадьба моя отлагается день ото дня далее. Между тем я хладею, думаю о заботах женатого человека, о прелести холостой жизни» [XIV, 110]. Охлаждение Пушкина придает еще одно значение мотиву умирающего жениха, наряду с буквальным и переносным смыслом, которые реализуются в обоих героях «Метели». Не следует замыкаться в одном варианте скорбного Амура, аллюзии Пушкина зашифрованы нередко несколькими кодами. Некоторые намеки и значения были понятны лишь ближайшим друзьям поэта.

сочинений.<sup>9</sup> Это, однако, ни в коей мере не отменяет гротесковой комбинации любви и смерти на вывеске в Москве на Никитской. Стремление Пушкина дать своему русскому гробовщику абсурдную эмблему подчеркивает эпитет «дородный» в применении к Амуру.<sup>10</sup> Вполне возможно, что Пушкин помнил о виньетках в книге Державина. Русский одописец считался в свое время возвышенным певцом смерти. Но очевидно, что нельзя понимать эту пиктографическую аллюзию ни как восхваление поэта, ни даже как знак авторского согласия. Подобно малоубедительному в пушкинском контексте образу гробов как седых волос Вселенной державинская античная эмблема, прозаически перенесенная на вывеску русского гробовщика, также подвергается иронической деструкции.

Абсурдная надпись о починке и сдаче напрокат гробов<sup>11</sup> допускает три уровня мотивировки:

1. Имеется контекст, в котором потребность в починке и сдаче гробов напрокат действительно существовала. Это масонские ложи. Сигналом соответствующей аллюзии могли бы служить «три фран-масонских удара» [90], которыми Готлиб Шульц просит, чтобы его впустили в дом гробовщика.

9 Ср.: [Давыдов 1985, 33—34], где приведены две эмблемы из эпитафий Державина. Уже Петрунина [1983] указывает, что независимо от сознания Прохорова вывеска содержит античный мотив, который вследствие полемики, вызванной сочинением Лессинга «Как древние изображали смерть» (1769), получил широкое распространение в качестве эмблемы на надгробных камнях и на знаках цеховых ремесел, ведающих обрядом похорон: смерть, представленную в образе юного крылатого гения с опрокинутым светильником. Встречается эта эмблема и в послании Пушкина «К Жуковскому» (1816). На длинном пути до вывески Прохорова гений смерти — по мнению Петруниной — превратился в «дородного Амура».

10 В авторском варианте вместо «дородный Амур с опрокинутым факелом» стоят слова «красивый гробец» [625], которые уже сами по себе содержат семантическое противоречие. Несомненно, Пушкин сознательно подчеркивает оксюморонность эмблемы по аналогии с семантической структурой надписи. Старая эмблема («Красивый гробец»), как и новая надпись (предлагающая «простые и крашенные гробы») указывает на контраст между одноцветным миром гробовщика и красочностью его изделий, ибо подчеркнута, что его гостиную заполняли гробы «всех цветов».

11 Абсурдность этого предложения С. Давыдов [1985, 36] пыгается смягчить пояснением, касающимся русских погребальных обычаев. Во время церковной церемонии гроб с телом помещался обычно в богато украшенный внешний гроб. Внешние гробы могли быть взяты напрокат в церкви или у гробовщика и вследствие многократного использования могли также нуждаться в починке. Но действительно ли Пушкин думал об этих внешних гробах, в повести никоим образом не упомянутых? Как ни любопытно замечание Давыдова, его вывод о законности и эмблемы, и надписи на вывеске гробовщика не учитывает семантическую аномалию вывески и представляет меньший интерес по сравнению с тем толкованием, которое исследователь давал в совместной работе с Давидом Бетеа (об этом см. ниже).

Однако честных немецких ремесленников, живущих в Москве у Никитских ворот, едва ли можно представить себе членами масонской ложи, а их дружеские застолья по поводу серебряной свадьбы или именин могли бы рассматриваться как «фран-масонские» собрания только в ироническом плане.<sup>12</sup> Тем не менее упоминание франкмасонов активизирует в качестве подтекста явление, важное для русской культуры конца XVIII — начала XIX в. На этом фоне вывеска гробовщика получает вполне отчетливый смысл. Ведь в ритуале франкмасонов мертвые черепа, скелеты и гробы имели важное аллегорическое значение. От частого использования символические предметы могли изнашиваться. Поэтому по отношению к франкмасонам предложение починять и сдавать напрокат гробы имеет определенный смысл и обещает выгоду. Этот ключ позволяет прочесть всю историю как персифляж, направленный против масонства, которое с живыми обращается как с мертвыми, а с мертвыми как с живыми, мало заботясь о буквальных импликациях того, что мыслится символически.<sup>13</sup>

2. «Гробовщика» можно читать, как показано у Бетеа/Давыдова [1981, 16—18], — как метапоэтическую автобиографию. Тогда прозаический герой с инициалами А. П. (в рукописном варианте А. С. П.) обозначает автора, А. С. Пушкина. Гробовщик начинает изготавливать свои «произведения» [90] в 1799 г., в год рождения Пушкина; переехав в новый дом (в аллегорическо-метапоэтическом плане это переход к прозе) и найдя в нем «суматоху», он начинает вздыхать о своей ветхой лачужке, «где в течение осьмнадцати лет все было заведено своим порядком» [89]. Вышеназванные авторы расшифровывают это таким образом, что 1830 г. — это восемнадцатый год творческой деятельности Пушкина, а русская проза — тот дом, в котором строго соблюдались правила романтического, сентименталистского и нравоучительного канонов.

Свое автобиографическое объяснение получает и сон гробовщика. Скелет Курилкина, пытающийся обнять Прохорова за то, что тот продал ему

---

12 В действительности район у Никитских ворот был заселен не немецкими ремесленниками, а с давних времен московским дворянством (см.: [Волович 1979, 153]), к которому намек на масонство подходит лучше.

13 Осторожный опыт такого прочтения был предпринят Эльке Нерре [1985]. Рассматривая историю Адрияна на фоне масонского ритуала и лежащей в его основе легенды о Хираме, строителе храма Соломона, она прослеживает различные параллели «Гробовщика» с франкмасонскими повестями и приходит к следующему выводу: сновидение излечивает Адрияна от масонства и от любви к смерти. Исцеление происходит путем иронического воспроизведения масонского ритуала инициации и изображается в форме франкмасонской повести. Нерре обсуждает также свидетельства — весьма скудные — принадлежности Пушкина к франкмасонской ложе «Овидий» в Кишиневе.

первый из своих гробов, — это не кто иной, как старик Державин.<sup>14</sup> В 1815 г. престарелый поэт хотел заключить в объятия юного лицеиста, после того, как тот продекламировал свою выдержанную в стиле мастера оду «Воспоминания в Царском Селе» (1814). Но молодой поэт убежал от восхищенного учителя. В повести же прозаический двойник поэта отталкивает скелет Курилкина так, что тот «пошатнулся, упал и весь рассыпался».

Абсурдность вывески Бетеа/Давыдов объясняют при помощи сложной метапоэтической конструкции. Сочетание Амура и гробов они считают эмблемой тематического единства «Повестей Белкина». Соединение любящих и похороны третьей силы (Сильвио, Владимир, Вырин, старинная семейная вражда в «Барышне-крестьянке») образуют общую, циклообразующую тему последующих четырех повестей, в которых Пушкин выступает в качестве свата (*matchmaker*) и гробовщика (*coffinmaker*). Автор как бы выступает в роли Амура, когда хоронит своих несчастных героев:

Оба сразу: мрачный гробовщик и проказливый бог любви, А. П. соединяет счастливые пары над могилами шаблонных героев и тем самым соединяет русскую прозу с западноевропейской традицией над могилами отечественных поэтов. Он чинит старые гробы, чтобы обеспечить колыбелями отпрысков этого божественно организованного брака [18].

Это изящное объяснение предполагает, правда, что когда Пушкин писал «Гробовщика», он не только уже держал в голове план всего цикла, но и ясно осознавал его сквозную тему. Но если исходить из истории создания повестей, как она отражена в рукописях, такое предположение маловероятно. Важно, однако, то, что многие мотивы «Гробовщика» действительно содержат автобиографические аллюзии.

3. В рамках художественного мира произведения мотивировкой вывески выступает сознание гробовщика, переключающего парадоксальность своего ремесла в сферу абсурда. За абсурдность вывески отвечает только Прохо-

14 Имя «Курилкин» во многих отношениях указывает, как остроумно отмечено у С. Давыдова [1985, 45—46], на этого певца классицизма. Имя образовано от слова «курилка» (щепка для разжигания огня) и напоминает о погаснувшем факеле, как он изображен, с одной стороны, на вывеске, а с другой, четырежды упомянут А. А. Дельвигом в стихотворении «На смерть Державина» (1816) как образ угасшего певца смерти: «Державин умер! Чуть факел погасший дымится, о Пушкин!» [Дельвигов 1986, 104—105]. Слово «курилка» связано также с русской приговоркой «Жив, курилка!», употребляемой в отношении того, кто должен исчезнуть или закончить свое существование (см. Словарь языка Пушкина: слово «курилка»). Отсюда путь снова ведет к Державину. В своем юношеском бурлеске «Тень Фонвизина» (1815) Пушкин возвращает умершего драматурга на землю, чтобы продемонстрировать ему печальное состояние русского Парнаса. Фонвизин, сопровождаемый Гермесом, посещает и Державина. Дряхлый «певец Екатерины» дает им образчик своего гимнастического искусства, и Гермес дерзко комментирует его декламацию: «Денис! Он вечно будет славен, / Но, ах, почто так долго жить?» [I, 163].



ров<sup>15</sup>, но эта абсурдность не входит в его намерения, он сам не осознает ее. Отражая мышление гробовщика, бессмысленность вывески, хотя и принадлежит миру повествования, ни одним из персонажей не ощущается. Адриан Прохоров не видит в ней ничего особенного, отсутствуют какие-либо указания на то, что странная вывеска, ее рисунок и текст обращают на себя внимание его соседей-немцев.

Но как характеризует вывеска мышление Прохорова? Прежде всего заметим: гробовщик скопил, должно быть, немалые деньги, ведь свой новый дом он купил за «порядочную» сумму. В своем ремесле он не особенно честен. За свои «произведения» он берет, обыкновенно, «преувеличенную цену» [90], сговариваясь об этом, как видно из сцены похорон Трюхиной, с бесчестными приказчиками, и к тому же выдает сосновые гробы за дубовые. Постоянная мрачность гробовщика — это не черта его характера, а результат его недовольства тем, как идут дела. Тем самым подчеркнутое рассказчиком противопоставление гробовщика его литературным предкам у Шекспира и Скотта, «людям веселым и шутливым» [89], предстает в новом свете.

#### в. Бесчувственные гробовщики Шекспира и Скотта

Противопоставленность предшествующим образам гробовщиков состоит в *отсутствии* «противоположности» [89], т. е. контраста между мрачным ремеслом и веселым нравом, контраста, с помощью которого — как поясняет иронический рассказчик своему «просвещенному читателю» — Шекспир и Вальтер Скотт пытались «поразить наше воображение». «Из уважения к истине» рассказчик не может, якобы, следовать примеру этих авторов и вынужден признать, что «нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу». Прохоров «обыкновенно был угрюм и задумчив». У Шекспира его остроумный могильщик («Гамлет», акт V, сцена 1) за работой поет, а Мортсгей, гораздо менее глубокомысленный церковный служака в «Ламмермурской невесте» Вальтера Скотта, умеет орудовать не только лопатой, но и смычком скрипки (гл. XXIV).

Отказываясь от эффекта неожиданных контрастов и следуя более простой «правде» реальной жизни, рассказчик выражает полемическую позицию автора. Poleмика направлена против романтической характерологии и ее стереотипных противоречий. Ван дер Энг [1968а, 35] отмечает даже, что рассказчик, чья техника индивидуализации образов побуждает, казалось бы, ви-

15 Нет ни малейших оснований полагать, как Дебрецени [1983, 99], что рассказчик неточно помнит вывеску или путает ее с вывеской другого ремесленника.

деть в нем романтика чистой воды, в действительности, склоняется к такому изображению характеров, которое напоминает о классических единствах. Против этого возражает Бочаров [1974б, 212], по мнению которого, «монотонность» героя не «принципиальная», как в литературе классицизма, а «случайная». И все же на фоне традиции гармония мрачного ремесла и мрачного нрава не лишена систематической мотивировки. Ибо недовольство Прохорова предстает не столько как черта его — случайного и неизменного — *характера*, сколько как выражение его вечной *неудовлетворенности коммерческими делами*. Но это и означает: гробовщик недоволен тем, что люди слишком редко умирают.

Через 64 года после Пушкина А. П. Чехов углубляет эту мотивировку в рассказе «Скрипка Ротшильда», где парадокс доходной смерти и убыточной жизни представлен в иной, более радикальной форме. Чеховский гробовщик Яков Иванов, по прозвищу «Бронза», подобно скоттовскому Мортсгею тоже иногда играет на скрипке на свадьбах, но, далеко не такой состоятельный, как домовладелец Адриян, он «никогда не бывал в хорошем расположении духа, так как ему постоянно приходилось терпеть страшные убытки» [Чехов 1974/82, VIII, 298]. Убытки приходилось терпеть и из-за того, что в воскресения и праздники грешно работать, и из-за того, что кто-нибудь в городе играл свадьбу без музыки, и из-за того, что еврейский оркестр не приглашал Бронзу играть, не прощая ему нелюбви к евреям, но главная причина убытков состояла в том, что люди умирали слишком редко или перед смертью уезжали из города. Перед своим собственным концом чеховский гробовщик, подводя итог всей своей жизни и человеческой жизни вообще, приходит к абсурдному заключению: «От жизни человеку убытки, а от смерти — польза» [304]. Так парадоксальность жизни гробовщика, которую Адриян Прохоров превращает в абсурд, до конца обнаруживает у Чехова свою жестокую логику.

Вместе с тем, заставляя рассказчика демонстративно отказываться от контрастной характерологии Шекспира и Скотта, Пушкин стремился, возможно, подчеркнуть и то, что объединяет всех трех героев. Между Прохоровым и его литературными предшественниками обнаруживаются не только различия. То общее, что составляет основу для сравнения, даже существеннее, чем подчеркнутый контраст. Как и пушкинский Прохоров, Мортсгей у Скотта занимается своим макабрическим ремеслом с необычайной деловитостью. Так, он подчеркивает перед Равенсвудом стоимость предстоящих похорон:

... за место — раз, за колокол — два: правда, он треснул, но это все равно, ну, потом, мне за работу, чаевые, да еще за бренди и эль на помин души. Так что, думаю, меньше, чем за шестнадцать фунтов, вам ее никак не похоронить [Скотт 1962, VII, 269].

24 главе «Ламмермурской невесты», в которой появляется Мортсгей, пред- посланы в качестве эпиграфа три реплики из «Гамлета». Они устанавливают связь не только между могильщиками в произведениях Скотта и Шекспира, но и дают основание для аналогии с третьим — пушкинским гробовщиком.

*Гамлет:* Неужели он не сознает рода своей работы, что поет за рытьем могилы?

*Горацио:* Привычка ее упростила.

*Гамлет:* Это естественно. Рука чувствительна, пока не натрудишь.

[Шекспир 1953, 288; перевод Б. Л. Пастернака]

Подобно героям Шекспира и Скотта, Адриану Прохорову недостает «чувствительности» по отношению к своему ремеслу. Но слова Горацио, в которых он извиняет могильщика, указывая на силу привычки, оправдывают, в какой-то степени, и гробовщика в повести Пушкина.<sup>16</sup> Так же, как и сентенция Гамлета отводит от него необдуманное осуждение. Разве не извинительна, и в самом деле, определенная профессиональная бесчувственность в том, кто в буквальном смысле «каждый день зрит гробов».<sup>17</sup>

Однако Прохорову недостает не только чувствительности. Перевозя свои пожитки на похоронных дрогах и нагромождая гробы, свои произведения, в гостиной, прилежный гробовщик предоставляет смерти, которая его кормит, слишком большую власть над своей жизнью. Эта извращенность отношений между жизнью и смертью и получает свое отражение в абсурдной вывеске над домом гробовщика. Не осознавая своеобразия своего ремесла, своих товаров и услуг, корыстолюбивый гробовщик не хочет отставать от представителей других цехов, которые не только продают свои изделия, но и сдают их напрокат или чинят. Он рекламирует гробы так же, как предлагает покупателю свой старей дом:

Заперев лавку, прибил он к воротам объявление о том, что дом продается и отдается в наймы [89].

16 В 1833 г. В. Ф. Одоевский собирался вместе с Пушкиным и Гоголем дать в ряде повестей социальный срез петербургской жизни («от чердака до подвала»), но после отказа Пушкина довольствовался своим собственным циклом «Записки гробовщика», для которого написал только 3 из 13 задуманных повестей. В предисловии герой-рассказчик признает: «Правда, ремесло мое печально; но чего не превозможет привычка» [Одоевский 1981, II, 362].

17 Поэтому Прохорову вполне можно простить, что каждый день встречаясь со смертью, он ни разу не задумывается об «идее смерти» и даже не знает, «что такое смерть как общая философская идея»; в этом обвиняет его О. Поволоцкая [1989, 215], неправомерно усматривая здесь парадокс.

Приравнивание гроба к дому, организующее, как мы увидим далее, весь рассказ<sup>18</sup>, вновь подчеркивает связь с шекспировским могильщиком, который непосредственно перед цитированными выше репликами ведет загадочно-глубокомысленные речи о гробе как о самом надежном из всех домов:

Кто строит крепче каменщика, корабельного мастера и плотника? <...> отвечай: могильщик. Его дома простоят до второго пришествия [288].

#### г. Мертвецы живы и долг красен — две пословицы

Вывеска буквально доводит до абсурда исключительно коммерческое мышление гробовщика, не сознающего своеобразия своего ремесла. Корыстный гробовщик превращает парадоксальность своей профессии в абсурд через ряд ложных трансформаций, которые и развертывают сам сюжет.

Прохоров сидит у окна своего нового дома, допивая седьмую чашку чая. По своему обыкновению, он погружен в «печальные размышления» [90]. На прошлой неделе неожиданный ливень попортил мантии и шляпы. Предстоят «неминуемые расходы», старый запас траурного платья пришел почти в полную негодность. «Выместить убыток» он надеется на старой купчихе Трюхиной, которая уже около года находится при смерти. Но что, если наследники, несмотря на свое обещание, не пошлют за ним в такую даль, а сговорятся с ближайшим подрядчиком? Эти размышления, в которых перед нами раскрывается коммерческое мышление гробовщика, его расчетливость в делах, прерывает приход сапожника Готлиба Шульца, живущего через улицу, в домике напротив окон Прохорова; сосед приходит, чтобы пригласить гробовщика с его дочерьми на свою серебряную свадьбу.<sup>19</sup> Гробовщик, само собой разумеется, сразу же переводит разговор на торговлю: «Каково торгует ваша милость?».

Э-хе-хе, — отвечает Шульц, — и так и сяк. Пожаловаться не могу. Хоть, конечно, мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет [90].

Добродушный немец, которого не очень-то пугает жуткое ремесло нового соседа, употребляет русскую пословицу; но так, как он говорит «тем русским наречием, которое мы донныне без смеха слышать не можем», он немного ко-

18 Приравнивание гроба к дому обыгрывает старинное слово «домовина», еще и сегодня употребительное в некоторых областях, а также в пословицах. См.: [Даль 1963/66, слово «дом»; Павловский 1900/02, слово «домовина»].

19 Еще один автобиографический намек заключается в том, что дом Готлиба Шульца, празднующего свою серебряную свадьбу (в первом варианте он праздновал 25-летие своего пеззда из Мюнхена в Москву), расположен именно в том месте на Никитской, где находился дом невесты Пушкина.

веркает речевое клише: «Живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не обойдется» [Даль 1957, 284].<sup>20</sup> Очевидно, сам того не подозревая, немецкий сапожник придает русской пословице оттенок абсурдности.

Не мог ли Шульц сознательно превратить русскую пословицу в макабрический каламбур, для того, чтобы понравиться новому соседу? За это говорит и его «веселое лицо», подчеркнутое как в тексте, так и на рисунке Пушкина, и его посмеивание («Хе-хе-хе!»). Когда, впрочем, рассказчик упоминает об онемеченном русском языке Шульца, непроизвольно вызывающим комическое впечатление (в рукописном варианте говорится о «коверканном русском языке» [627]), что не подтверждается текстом ни в фонетическом, ни в грамматическом отношении, он явно стремится указать на отсутствие идиоматической компетенции, а, следовательно, и на невольный характер каламбура.<sup>21</sup>

Каковы бы ни были намерения Шульца, его речь, в любом случае, констатирует новый парадокс в форме комического оксюморона. И показательно, что Прохоров, не считаясь с угрожающей нелепидцей, буквально понимает фигуральную речь и реагирует на нее вполне серьезно:

Сущая правда, заметил Адриян: однако ж, если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берет себе гроб [90].

Опять истинная парадоксальность слова оборачивается абсурдом. Объективно комическую образность речи сапожника гробовщик, думающий только о своих прибылях и потерях, переосмысляет как «правильное» в буквальном смысле утверждение («Сущая правда»), которому он — с недовольством — противопоставляет свой неудачный профессиональный опыт в форме неосознанно реализованной и оттого противоречащей здравому смыслу метафоры.<sup>22</sup>

20 Так звучит вторая часть пословицы и в первом из двух рукописных вариантов: «Живой бывает (иногда) без сапог, а мертвый без гроба не обойдется» [628].

21 В том варианте, где пословица не изменена в оксюморонно-комическом плане («а мертвый без гроба не обойдется»), Шульц заключает свою речь недвусмысленно серьезно: «Мы все же смертные» [628]. Отсюда явствует, что и каламбур в печатной редакции произносится им серьезно.

22 По вариантам видно, как Пушкин постепенно усиливал абсурдность речи. В варианте *a* — («а как [живой — *В. Ш.*] умрет» [628]) мертвец еще не назван в форме существительного; вариант *b* дает прилагательное «мертвый», а вариант *в* — существительное «мертвец», и только вариант *г* содержит слова «нищий мертвец». Возвратный глагол «берет себе», подчеркивающий, что мертвые как живые, появляется только в окончательной редакции. Показательно, что позднее, в речи работницы, ужасающейся из-за приглашения мертвецов, Пушкин предпринимает обратную по смыслу замену: существительное «мертвецов» он заменяет прилагательным «мертвых» [631].

На серебряной свадьбе четы Шульцев всеобщее веселье подогревается пивом и полушампанским, которым и Адриан отдает должное. Когда было выпито уже за здоровье всех и всего, за жену, за гостей, за каждого из них в отдельности, за благополучие Москвы и целой дюжины немецких городков, за все цеха и ремесла, булочник предлагает последний тост: «За здоровье тех, на которых мы работаем, unsere Kundleute!» [91]. Ремесленники начинают кланяться друг другу: портной сапожнику, сапожник портному, булочник им обоим, все булочнику и так далее. Каждый оказывается клиентом другого. Тут чухонец Юрко поворачивается к своему соседу Адриану: «Что же? пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов» [92]. Как раньше трезвый Адриан в разговоре с Шульцем, так и теперь пьяный Юрко производит метономический сдвиг, подменяя живых клиентов объектом услуг, мертвецами. Подобно Шульцу, он сопрягает жизнь и смерть в оксюморонную связь. И так же, как в случае с Шульцем, нелегко определить, каламбурит ли Юрко намеренно, сознает ли он абсурдность своего призыва. Может быть, ему просто бросается в глаза, что Адриан никому не кланяется. Как бы то ни было, он обнажает парадоксальность профессионального существования своего русского соседа.

Выпить за здоровье своих мертвецов — это и на самом деле было бы для Адриана логическим следствием его взгляда на мертвых как на своих клиентов. Желая здоровья своим клиентам, любой торговец не вполне бескорыстен, ибо только здоровый клиент — хорош. Если бы Адриан вслед за булочником поднял тост, имея в виду коммерческую выгоду, думая при этом, как другие ремесленники, об увеличении своей прибыли, ему пришлось бы пить не за здоровье, а за скорую смерть всех присутствующих.

Оксюморон пьяного Юрко и обнаженный им парадокс сразу же доходит до сознания всех гостей, заставляя их захохотать. Прохоров же не способен смеяться вместе с другими, потому что, ослепленный абсурдным пониманием своего ремесла, он не осознает его парадоксальности. Он считает, что честь его профессии задета. Но это несправедливо: никто его не сравнивал с «палачем» или с «гаэром святочным», и в смехе немцев нет ничего обидного для него. Поэтому никто и не замечает, что Прохоров хмурится. Придя домой, «пьяный и сердитый» гробовщик решает позвать на новоселье не «басурман», т. е. немецких соседей, а, помня тост булочника, тех, на которых он работает, — «мертвецов православных». Такое приглашение, противоречащее всем христианским истинам веры и ужасающее работницу («Созывать мертвецов на новоселье. Экая страсть» [92]), является вполне логическим следствием его абсурдного мышления о мертвых как о живых.

Почему Прохоров приглашает мертвецов? Можно найти несколько мотивировок этого приглашения. Первая из них — это желание самозабвенно

подражающего соседям ремесленника выпить за здоровье *своих* клиентов. Вторая — это желание отомстить смеявшимся немцам за мнимую обиду. Подтверждая свое богохульное приглашение и употребляя при этом два раза божье имя, гробовщик открывает нам третью мотивировку:

Ей-богу, созову, — продолжал Адриан, — и на завтрашний же день. Милости просим, мои благодетели, завтра вечером у меня попить; угощу, чем бог послал [92].

Итак, Прохоров выражает своим благодетелям признательность, благодарность успешного торговца. Этим он следует примеру булочника и переплетчика, которые, «наблюдая в сем случае русскую пословицу: долг платежом красен», отводят под руки пьяного будочника в его будку. Ремесленники расплачиваются этим за службу, не раз оказанную Юрко соседям: «Иным из них случалось даже ночевать у Юрки с воскресенья на понедельник» [91]. Пословица же «долг платежом красен» сбывается не столько для булочника и переплетчика, сколько для гробовщика, в связи с которым она приобретает сюжетное значение. Мы наблюдаем здесь характерное для всех «Повестей Белкина» развертывание речевого клише и метонимический сдвиг его значения от одного персонажа к другому.

Чем же обязан гробовщик своим мертвым благодетелям? В принципе, только тем, что они были так любезны умереть. А каким платежом делается долг красен? Этот вопрос и проблему более существенного долга Прохорова мы рассмотрим в следующей главе, учитывая нарративную оппозицию между началом и концом рассказа. При этом еще раз будет поставлен вопрос о психологической ситуации гробовщика, о его мышлении и мотивах, и станет явной и четвертая, до сих пор скрытая мотивировка приглашения мертвых.

## 2. Смерть и воскресение

### а. От безрадостности к радости

Повесть не только преобразует семантические фигуры и развертывает пословицы. Ее поэтический характер определяется чрезвычайно густой сетью эквивалентностей, ситуативной парадигматикой и сквозным параллелизмом действия. На это уже указывалось в связи с анализом композиции. Так, Виноградов [1941, 461—462] пишет о «симметрии образов и тем» и указывает на «контрастный параллелизм яви и сна», на «смещение и сопоставление этих двух вариантов темы о гробовщике» как на «композиционный остов» повести. Ван дер Энг [1968а, 48—50] усматривает в трехкратном упоминании старухи Трюхиной характерную для всего цикла аналогию трех основных ситуаций. По мнению ван дер Энга, триада связана в этой повести с параллелизмом, который в других повестях проявляется в форме резкого контраста

двух аналогичных ситуаций, а именно с противопоставлением праздников у сапожника и гробовщика. Опираясь на наблюдения обоих исследователей и оспаривая известный тезис Б. М. Эйхенбаума об уничтожении фабулы развязкой<sup>23</sup>, тонкий анализ некоторых основных оппозиций дает Бочаров [19746], видящий «формулу композиции» «Гробовщика» в том, что «линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения» [208]. Это означает: развертывающаяся фабула раскрывает параллелизм двух уровней действия — дневных событий и ночных видений.

Таким образом, парадигматический строй не вступает в конкуренцию с синтагматическим. Эквивалентность не аннулирует нарративного развития. В своем очерке 1919 г. Эйхенбаум говорил о том, что в «Гробовщике» «просто ничего не происходит — все остается на месте, хотя казалось, что движется куда-то» [344].<sup>24</sup> В той мере, в какой провокационные суждения молодого формалиста могут быть поняты как серьезное отрицание событийности, они должны быть оспорены. «Гробовщик» не изображает циклического движения в бессобытийном мире, а излагает историю. Ее событийность, как и в других повестях цикла, ускользает от восприятия по двум причинам. Событие тут — *внутреннее*, обнаруживающееся в доступном наблюдению внешнем мире только в незначительных изменениях. Внутреннее событие проявляется в тексте как *пунктир*. Хотя «Гробовщик» излагает движения души более эксплицитно, чем другие «Повести Белкина», побуждения и мотивы героя все же остаются в сфере недосказанности. Как и в других повестях цикла, читатель должен восполнять скупо намеченные в эксплицитной истории психологические мотивы неотобранными элементами фабулы и, прежде всего, неразвернутыми внутренними состояниями и событиями, чтобы единой смысловой линией охватить все, что эксплицитно представлено в тексте. И в этой повести конкретизация событий тоже обеспечивается сетью поэтических приемов, наброшенной на немногочисленные отобранные мотивы.

Лишь одна единственная эквивалентность указывает на то, что «Гробовщик» излагает событийную историю. История открывается мотивом *отсутствия радости*. В третьем предложении повести читаем:

Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и, наконец, купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось [89].

23 «В „Гробовщике“ — игра с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает ее, превращая рассказ в пародию» [Эйхенбаум 1921, 166].

24 Ср. также высказывание о том, что сон гробовщика мотивирует лишь кажущееся движение: «Повесть разрешается в ничто — не произошло ровно ничего, даже Трюхина не умерла. Получается нечто вроде каламбура» [Эйхенбаум 1919, 346].



Но заканчивается история радостью.<sup>25</sup> После того, как работница открывает Прохорову, что вчера похорон не было, что он пировал у немца, воротился пьян и спал до сего часа, «обрадованный» гробовщик восклицает «Ой ли!» и велит давать чаю да позвать дочерей.

Изменение героя не подлежит сомнению. До сих пор Прохоров пил чай один и обращался к дочерям только с тем, чтобы «бранить за их медленность» или «журить», «когда заставал их без дела глазающих в окно на прохожих». Теперь же он нетерпеливо, по всей вероятности, впервые в жизни, зовет дочерей к общему чаепитию.<sup>26</sup>

Оппозиция начала и конца отмечена и фонетически. Первое предложение новеллы, варьирующее в медленном, похоронном темпе фонетический архимотив *гроб/прох/нох/дрог* вводит нас в мрачное настроение:

Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом [89].

Явная паронимия подсказывает естественную связь между фамилией героя «Прохоров» и словом «похоронные». Анаграмматическая игра внушает, будто слово «гроб-ов-щик» составлено из фонетического мотива *гроб/прох/нох/дрог* и звука *щи*, имеющегося в фонетической парадигме «тощая пара потащилась» и вызывающего ассоциацию с архисемемой «истошение».<sup>27</sup>

Совсем другое настроение выражено последним предложением повести. Здесь мы также находим и иконичность, и фонетико-семантическую переключку. Оканчивает повесть речь гробовщика, но ни с чем мрачным, похоронным она уже не связана:

25 Эта фундаментальная оппозиция появляется лишь в окончательной версии. В рукописи [624] исходная ситуация характеризуется, напротив, радостью (вариант *а*: «сердце его радовалось») или удивлением (вариант *б*: «гробовщик удивлялся»). Финальная ситуация [637] не имела вообще эмоциональной характеристики.

26 Следует возразить также и на тезис ван дер Энга [1868а] о бессобытийности «Гробовщика». По мнению исследователя, противоположность начала и конца, оппозиция *сожаление — радость* (*regret — joie*) — контраст ложный. Однако заключительная часть отнюдь не подтверждает «возвращения к рутинной жизни, как если бы ничего не произошло» [50], или к «неподвижности жизни банальной» [38].

27 Пушкин тщательно разрабатывает и звуковые отношения. В варианте [624] вместо «похоронные дроги» стоят слова «дрожки без рессор», не вызывающие фунеральных ассоциаций и не находящихся в анаграмматическом отношении к имени «Прохоров». Вместо «тощая пара» первоначально стояли не соотнесенные с глаголом «потащилась» слова «пара кляч». Дальнейший пример явных ритмических и фонетических переключек: «гробовщик отправился на кровать и вскоре захрапел» [92]. Поэтизированное изображение подчеркивает в этом случае как смежность субъекта («гробовщик») и действия «захрапел», так и эквивалентность мотивов «гроба» и «кровати».

Ну, коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей [94].

Просодическое движение выражает бодрость и активность. На смену изначальному темпу *grave funebre* приходит *allegro vivace*. Многочисленные, четкие звуковые переключки (~~давай скорее чаю, да позови дочерей~~) не только подчеркивают семантическое сходство императивов (*давай – да позови*), но и обнаруживают в слове «д-очере-й», не случайно последнем слове повести, анаграмматическую контаминацию слов «ск-орее ч-аю». Фонетическая эквивалентность, образующая тентативнос, по крайней мере, тематическое сближение слов «скорее чаю» и «дочерей», подсказывает новое отношение гробовщика к жизни.<sup>28</sup> И поэтому неверно говорить о бессобытийности этой повести или же о нерезультативности ее события.

Мы можем реконструировать характер изменения ментальной ситуации гробовщика в той мере, в какой это отмечено сигналами на уровне истории и презентации наррации. Чему радуется Адриан, проснувшись, явствует из нижеследующего разбора нарративных приемов. Но почему не радуется сердце гробовщика в исходной ситуации, при переезде на новую квартиру? На этот вопрос в литературе давались самые разные ответы.

Чаще всего отсутствие радости приравнивалось к упоминающимся позднее «угрюмости» и «печальным раздумьям» Адриана и объяснялись его недовольством коммерческими делами.<sup>29</sup> Но, как мы узнаем, мрачное настроение — это обычное состояние Прохорова, которое едва ли удивило бы и его самого. На фоне данной рассказчиком общей характеристики угрюмого героя читатель с удивлением мог бы отметить три момента: во-первых, отсутствие радости вовсе не является нормальным состоянием гробовщика, во-

28 Звуковая переключка слов «скорее чаю» и «дочерей», как фонетический символ нового отношения к жизни, появляется лишь в последней редакции. В варианте вместо «скорее чаю» стоит глагол «одеваться» [637].

29 Укажем кратко на некоторые другие мотивировки, предлагавшиеся исследователями. По мнению Бочарова [1974б, 216—217], Адриан не радуется потому, что оставил на прежнем месте «заботу, неразрешившуюся проблему» (т. е. умирающую Трюхину) и теперь его отделяет от «дела» большое расстояние. Поволоцкая [1989б, 213] утверждает: «в отсутствии радости повинен (являясь „единственной причиной“) обычный консерватизм привычки пожилого человека к своему дому». Между тем эту мотивировку в свое время опроверг уже В. С. Узин [1924, 37—38], увидевший в отсутствии радости первое из тех «разрозненных противочувствий», которые позже соединяются в сновидении. Петрунина [1987, 83—84] отсутствие радости объясняет следующим образом: находясь «в „перерыве“ своей деятельности, „в сфере быта“, гробовщик предается таким переживаниям и размышлениям, для которых привычный „строгий порядок“ его жизни вряд ли оставляет время и место». А. Эббингхауз [1989, 81], подчеркивающий национальные и религиозные оппозиции новеллы, видит причину отсутствия радости «в самом переезде, в диффузном и неосознанном воздействии, оказанном чужим, „западным“ пространством, в которое Адриан направляется».

вторых, герой, казалось бы, бесчувственный, отупевший от своего ремесла, проявляет достаточную утонченность, чтобы отметить про себя отсутствие радости в *своем сердце* (важно при этом, что сказано не «он не радовался», а «сердце его не радовалось»), и в-третьих, он психологически настолько утончен, что может испытывать удивление по поводу отсутствия радости в своем сердце.<sup>30</sup>

К ответу на вопрос, почему не радуется сердце Адрияна, приводит, думается, мотив «непонятной грусти» [III, 230, 841], звучавший в разных произведениях болдинской осени 1830 г.<sup>31</sup> Это — чувство творца, свершившего свой «подвиг», окончившего свой «труд многолетний». «Что ж не вкушает душа ожидаемых ею восторгов?» — спрашивает поэт в элегии «Труд» [первая беловая редакция: III, 841]. В несколько другой тональности этот мотив появляется в «Истории села Горюхина», фиктивный автор которой, «окончив свой трудный подвиг, кладет перо и с грустью идет в свой сад» [133]. Разумеется, «приобретение „желтого домика“ — не труд художника», и «Адриян Прохоров — не Пушкин <...> и даже не Иван Петрович Белкин» [Петрунина 1987, 81]. Однако мы не можем не констатировать, что приобретение гробовщиком дома, «так давно соблазнявшего его воображение и наконец купленного им за порядочную сумму», допускает все же в определенном аспекте сравнение с «трудом многолетним» поэта. Здесь снова возникает ироническое самоотождествление поэта А. П. (Александра Пушкина) с ремесленником А. П. (Адрияном Прохоровым), о котором уже говорилось выше. Автобиографические аллюзии здесь тем более очевидны, что другой разочарованный творец, фиктивный автор «Истории села Горюхина», явственно несет в себе черты иронического автопортрета начинающего прозаика и будущего историографа Александра Пушкина.

Прохоров, правда, не *строит* тех домов, в которых он живет. Он изготавливает только гробы. Но куплен новый дом на выручку от продажи «изделий» Прохорова, его «произведений». Будучи товаром, приобретенным гробовщиком за прибыль, извлеченную из продажи его собственного товара, дом становится эквивалентом гроба. Следует обратить внимание и на то, что эквивалентность гроба и дома появляется уже в первом предложении новеллы. Если гробовщик переселяется, как говорится в тексте, «всем своим домом», то это значит, что место на похоронных дорогах, которое в обычном, правильном их употреблении занимает гроб, на сей раз уступлено «дому».

30 Первым на неожиданную склонность гробовщика к саморефлексии указал Узин [1924, 37—38]. Позднее Петрунина [1987, 73—74] отметила поразительную психологическую утонченность самого простого из героев цикла.

31 См.: [Черняев 1900е, 543—545; Томашевский 1939; Петрунина 1983, 74—76; 1987, 81—84].

Напомним, что мотив равнозначности дома и гроба вводит уже шекспировский могильщик, называя гроб самым прочным из домов. Эквивалентность гроба и дома поддерживается дальше переключкой между вывеской на новом доме, предлагающей *продажу* и *прокат* гробов, и вывеской на старом доме о его *продаже* или *сдаче внаем*. Желтый дом есть гроб — таково уравнение, решающее неожиданным образом проблему удивительного для самого героя отсутствия радости в его сердце.

### б. Дом-гроб

Удивляясь тому, что сердце его не радуется, Адриан приближается к желтому дому, к «новоселью» [89]. Слово это имеет в русском языке два значения. Оно обозначает и новую квартиру, в которую переселяются, и одновременно праздник ее освящения.<sup>32</sup> «Новоселье» в переносном смысле встречается в пушкинской поэзии и как метафора смерти<sup>33</sup> — троп, довольно широко распространенный в русской поэзии XVIII — начала XIX вв. [Петрунина 1987, 91]. Рассмотрим два релевантных примера из ранней лирики Пушкина. В послании «К Н. Г. Ломоносову» (1814) смерть сравнивается на античный манер с погружением в сон и с переездом на новую квартиру:

Когда ж пойду на новоселье  
(Заснуть ведь общий всем удел),  
Скажи: «дай бог ему веселье!»  
Он в жизни хоть любить умел» [I, 76].

Позднее, в послании «Кривцову» (1817) эта анакреонтически безмятежная картина смерти сменяется мрачным «новосельем»:

Не пугай нас, милый друг,  
Гроба близким новосельем [II, 50].<sup>34</sup>

32 В «Гробовщике» слова «новоселье»/«новоселие» встречаются один раз (в только что цитированном месте: 89, с. 9) в первом значении и два раза (92, с. 16, 20) — во втором. И здесь также показателен генезис вытекающей отсюда триады мотивов. Три варианта к 89, с. 9 [624] не содержат ни «новоселье», ни эквивалент. Вариант к 92, с. 16 предлагает вместо «новоселье» (в значении праздника) «обед» [631]. Таким образом, в рукописных версиях только работница употребляет будущее ключевое слово.

33 Ср. Словарь языка Пушкина: слово «новоселье», для которого указывается три случая метафорического употребления.

34 Первая редакция стихотворения и ее варианты предусматривают также метафоры: «подземное новоселье» [II, 527] и «мрачное новоселье». Лишь слабый отзвук метафорического значения слова «новоселье» находим в относящемся к 1829 г. образе мрачного ущелья на Кавказе: «Страшно и скучно./ Здесь новоселье./ Путь и ночлег./ Тесно и душно./ В диком ущелье — / Тучи да снег» [III, 203]. В набросанном в апреле 1830 г. и переработан-

Итак, переступая — как сказано в тексте — «за незнакомый порог» [89]<sup>35</sup>, гробовщик как бы переступает за порог смерти. Так выявляется смысл, обусловленный эквивалентностью между домом и гробом. Таким образом, «желтый домик», т. е. новоселье того цвета, который в тексте два раза приписан мертвецам, оказывается мертвым домом, домом смерти. Теперь тот факт, что «последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги», приобретает новый смысл или же, точнее говоря, тот первоначальный смысл, который, по всей вероятности, придается этим словам при первом чтении, т. е. что кого-то хоронят.

Разве Прохоров не живет в новом доме, как в гробу, принадлежа больше смерти, чем жизни? Кухню и гостиную он уступил гробам, которые, как показывает рисунок Пушкина, нагромождаются горой и вытесняют всякую жизнь. Прохоров сидит целыми часами под окном, одиноко попивая чай. Погруженный в печальные размышления об убытках, об умирающей «в такую даль» Трюхиной, он, очевидно, никогда не смотрит на улицу, на прохожих и на «домик, что против окошек», где живет приветливый сапожник Готлиб Шульц.

То, что Прохоров живет в гробу, — это лишь метафора. Но чем больше гробовщик превращает парадоксальность своей профессии в абсурд, чем самозабвеннее реализует он исковерканную пословицу о живых мертвецах, тем больше становится его жизнь похожей на смерть, до такой степени, что он буквально умирает.

Не предчувствие ли смерти, сначала метафорической, а потом почти буквальной, мешает сердцу гробовщика радоваться? То, что его безрадостность вызвана печальным предчувствием, подсказывается одним из претекстов, который, будучи эксплицитно активизирован в другом месте, обнаруживает многообразную эквивалентность с пушкинской повестью. Это фантастический рассказ Антония Погорельского «Лафертовская маковница» (1825).<sup>36</sup> После смерти своей тети, безбожной ведьмы, честный почтальон

---

ном в вечер перед написанием «Гробовщика» стихотворении «Новоселье», однако, ничто не напоминает антикизирующую метафору. Возникает она еще лишь однажды, уже в ироническом аспекте, в стихотворении «Бородинская годовщина» (1831). О полчищах Наполеона там говорится: «Знакомый пир их манит вновь — / Хмельна для них славянов кровь;/ Но тяжело будет их похмелье;/ Не долог будет сон гостей/ На тесном, хладном новоселье,/ Под злагом северных полей!» [III, 273].

35 В варианте: «новый порог» [624].

36 Псевдоним А. А. Перовского. Цит. по: [Погорельский 1980]. «Лафертовская маковница» считается первой фантастической повестью в русской литературе (ср.: [Сахаров 1980, 26]) и первым опытом воспроизведения народно-демонологических и сказочных мотивов [Петрунина 1981, 504]. Вместе с тем в истории почтальона Онуфрича впервые выведен быт мещанина, живущего в большом городе, и воспроизведена реальная топогра-

Онуфрич переезжает в дом усопшей. Мебель погружена на двое роспусок, жена и дочь таскают в узлах «пожитки», и «маленький караван» отправляется в лафертовский дом, где семью ожидает разного рода колдовство и дьявольщина. Онуфрич объясняет, куда поставить привезенную мебель и каким образом он думает расположиться в новом жилище. Никогда ему не случилось жить так просторно. Все же он как-то не радуется: «Не знаю, почему у меня сердце не на месте. Дай бог, чтобы мы были так же счастливы, как в прежних тесных комнатах!» [150]. Такое предчувствие, быть может, овладевает и приближающегося к новоселью Адрианом Прохоровым.

### в. Веселый и расстроенный гробовщик или гроб-дом

Любезно, даже «по-приятельски» [90] приглашенный соседом Шульцем на серебряную свадьбу, гробовщик и его дочери ровно в 12 часов следующего дня выходят «из калитки новокупленного дома». Как раньше «незнакомый порог», так и теперь «калитка» отмечает границу между разными мирами. Адриан выходит из дома-гроба в жизнь.<sup>37</sup>

На празднике Шульца, где присутствуют по большей части немецкие ремесленники с их женами и подмастерьями, Адриан, кажется, неплохо забавляется. Между тем как его дочери «чинятся» [91] — в рукописном варианте «чванятся» [629] — Адриан не уступает своему соседу, будочнику Юрке, который ест «за четверых». Мало того, он пьет с усердием и до того «весе-

---

фия Москвы. Пушкин был в восторге от повести, особенно от гофмановского кота Мурлыкина (ср.: [XIII, 157]), и намекал на нее и в позднейших произведениях, в «Станционном смотрителе» (см. выше), в «Барышне-крестьянке» (где счастливое тождество выбранной отцом невесты с возлюбленной взбунтовавшегося сына является репликой на сходную ситуацию у Погорельского) и в «Пиковой даме» (где происходит подобное мнимое оживание мертвой — старой ведьмы, — как и в «Лафертовской маковнице»).

37 Своим замечанием о том, как одеты трое Прохоровых, рассказчик проецирует на топологическое членение внутреннего и внешнего, на оппозицию смерти и жизни и дихотомию России и Европы. На Адриане «русский кафтан» [91] (в котором мы видим его за самоваром с Шульцем), дочери же одеты по случаю праздника в «европейский наряд». Правда, их знакомство с западной модой (аллегорией европеизации России) несколько поверхностно, что явствует из «цветовой какофонии», создаваемой их желтыми шляпками и красными башмаками [Петрунина 1987, 89]. Л. Казанг [1985, 45] видит в расположении этих цветов указание на «извращенность мира», в котором живет Адриан: «Красный цвет жизни занимает место ближе к земле, указывает вниз подобно перевернутому факелу Амура, тогда как головы дочерей украшает цвет смерти». Красный цвет, действительно, противопоставит желтому как цвет жизни цвету смерти. С красным цветом у нас ассоциируется как «свежее лицо» [91] сорокалетней Лизы Шульдц, нежно целуемой своим мужем на празднике в честь их серебряной свадьбы, так и лицо развеселившегося переплетчика, блестящее словно в «красеньком» [92] переплете.

лится», что сам предлагает какой-то «шутливый» тост [91]. Это неожиданным образом сближает его с «веселыми» и «шутливыми» [79] гробокопателями Шекспира и Вальтера Скотта.<sup>38</sup> Но что же затем его расстраивает?

Точности ради, следует констатировать, что Адрияна не оскорбляют, он только *мнит* себя оскорбленным.<sup>39</sup> Как мы видели, у него имеются вполне веские причины становиться особенно подозрительным, когда речь заходит о профессиональной чести. Он нечестен. В этом смысле примечательно, что в авторских вариантах он хмурится уже после тоста булочника. А в одном из двух вариантов этого текста говорится не об «unsere Kundleute», а об «unsere erste Praxtike» [630], т. е. о первом нашем клиенте. Гробовщику же этот безобидный тост напоминает, по всей вероятности, то, что он своему первому клиенту продал гроб сосновый за дубовый. Вероятно, не вполне безразличен ему и тот факт, что напоминает о его нечестности, сам того даже не подозревая, не кто иной, как блюститель порядка.

Но Прохоров считает себя обиженным еще и по другой, более глубокой причине. Если бы ему в голову пришел только обман, то он вряд ли пригласил бы именно обманутых. Шутливое предложение Юрко выпить за здоровье его мертвецов затрагивает болезненное место в мышлении гробовщика, задевает его буквально за живое. Ведь Прохоров представляет себе своих мертвецов живыми, мало того: живущими в изготовленных им гробах. Здесь снова всплывает эквивалентность между домом и гробом. Живя в своем желтом доме, как в гробу, Адриан мыслит о гробах как о домах, сделанных им для своих клиентов. Приглашая своих мертвецов на новоселье, гробовщик подразумевает не что иное, как то, что мертвецы живут в своих гробах, как в домах, и что они свои гробы-дома могут покидать. Поэтому бригадир в сновидении Адрияна от имени всей честной компании объявляет, что «только те, которым уже невмочь, которые совсем развалились, да у кого остались одни кости без кожи» «остались дома».

В смехе немцев над оксюморонной шуткой Юрко гробовщику слышится сомнение в том, что мертвецы его — живы. Конечно, ни шутник Юрко, ни смеющиеся немцы этого даже не подозревают. Смех немцев относится только к обнаруженной парадоксальности. Но Адриан, который этой парадоксальности никогда не осознавал, чувствует, что смех немцев колеблет онтологические основы его мышления. Почему же он не должен пить за здоровье тех, кто живет в своих гробах? Следовательно, не шутка Юрко расстраивает Адрияна, а неверно истолкованный смех немцев. Этот смех, воспринятый Адрианом как насмешка над его ремеслом и, к тому же, неверно

38 На эквивалентность этих атрибутов указывает Эббингхауз [1989, 85].

39 Слово «обидился» [631], стоявшее в рукописном варианте, Пушкин заменил словами «почел себя обиженным» [92].

понятый как признак сомнения в том, что мертвецы продолжают жить, потрясает основы миропонимания гробовщика.

Отсюда становится понятным решающий мотив приглашения мертвых. Адриану нужно обратиться к самим мертвецам, но не с тем, чтобы они оправдали честь его ремесла, как предполагают многие исследователи, считающие, что немцы высмеивают профессию гробовщика. Прохоров, скорее всего, ожидает от мертвецов оправдания своего мышления, которые смеющиеся немцы, даже и не подозревая того, изобличили в абсурдности. Оправдать же смешение им атрибутов жизни и смерти, его буквальное понимание пословицы о мертвых, которые без гроба не живут, должно существование живых мертвецов, их явка на новоселье. Покойники и покойницы действительно делают ему одолжение, доказывают свое существование и этим оправдывают его абсурдное мышление.

Но почему Адриан противопоставляет «басурманам» «мертвецов православных»? В последнее время оппозиции религий и культур придается особенно большое значение.<sup>40</sup> Однако текст не дает повода рассматривать честных немецких ремесленников, живущих у Никитских Ворот в Москве, как представителей Просвещения, вольнодумцев, носителей западного безверия или презрения к потустороннему миру. Ни один из персонажей не назван в повести «просвещенным», а это слово звучит только в обращениях к читателю. Безобидная, ни в чем не противная вере пирушка по случаю серебряной свадьбы Готлиба («Боголюба») Шульца не случайно заканчивается под звук колоколов, возвещающих вечернюю службу. Называя немцев «басурмана-

---

40 Истолковывая новеллу в христианско-национальном ключе, Поволоцкая [1989б] выводит смех немцев из их убеждения, что смерть есть абсолютный конец жизни, что изготовление солидных гробов не служит никакой осмысленной цели и что, следовательно, ремесло гробовщика объективно заключает в себе обман. Русский гробовщик, для которого смерть не означает абсолютного конца жизни, приглашает «православных» мертвецов якобы для того, чтобы восстановить честь своей профессии, поставленную под сомнение «басурманами». Конфликт с принципиально иной культурой делает, будто бы, из Адриана другого человека, и, таким образом, сюжет обнаруживает «крепость и духовное здоровье нации, ее способность к самосознанию и развитию». Такое прочтение, якобы единственное, способное раскрыть смысл загадочной повести, основывается на произвольных конъектурах. Не менее сомнительным (хотя и по другим причинам) представляется тезис Эббингхауза [1989б], согласно которому «каламбур» Юрко означает прорыв латентно присутствующего кошмара. Именно типично западное, атеистическое отношение к смерти провоцирует русского гробовщика пригласить к себе «православных мертвецов». Такое приглашение означает не только греховное оскорбляющее веру воскрешение из мертвых, но и попытку объединения Запада и Востока. Эббингхауз оставляет открытым, в частности, вопрос о том, как следует понимать финал. Быть может, так, что Адриан преодолевает светскую, западную «веселость» и поэтому готов предаться русской, религиозно окрашенной «радости»?



ми», именем, которым в России бранили и осмеивали сначала мусульман, затем азиатов и, наконец, всех неправославных иностранцев, гробовщик упрекает их в отрицании истинной веры. Но речь идет не о защите истинной веры как христианской. Гробовщик защищает ведь не идею посмертной жизни *души*, а полагает — вопреки христианский дихотомии души и тела — будто бы мертвые продолжают во плоти жить в гробах, которые он смастерил для них как для своих клиентов. (Поэтому подмена дубового гроба сосновым для него больше, чем мелкое мошенничество.) Оскорбленный смехом немцев, он вымещает свой гнев на тех, кто, сами того не понимая, раскрывает ему глаза на проблему его существования, превращающего парадокс в абсурд. Он вымещает свой гнев, объявляя себя самого и мертвецов православными, а живых немцев «басурманами». Обозначается абсурдное уравнение: все живые — басурманы, а православные — это гробовщик и мертвецы. Тем самым Адриан Прохоров еще раз признает себя обитателем гроба.

То, что он живет в гробу, наконец, подтверждается каламбурным смещением профессиональной определенности персонажей. Переплетчик, коего лицо «казалось в красеньком сафьянном переплете»<sup>41</sup>, вместе с булочником отводит под руки пьяного будочника в будку. Эта сценка, иллюстрирующая, как мы видели, пословицу «Долг платежом красен», показывает еще и другой троп, а именно двукратный метонимический сдвиг. Возвращаясь домой «навеселе», переплетчик и будочник сами подвергаются тому, что делают в трезвом состоянии. Объект профессии становится местом присутствия ее субъекта. Переплетчик оказывается в переплете, будочника отводят в его будку. Не происходит ли такая же метонимическая инверсия и с представителем третьей профессии, с гробовщиком, который, делая гробы, сам живет в гробу, мало того: возвращаясь домой *навеселе*, приглашает на свое *новоселье*? Не имеется ли у гробовщика еще больше сходства с переплетчиком и будочником? Не перемещен ли и он своими клиентами в свое «произведение», т. е. буквально в гроб?

#### г. Юрко — московский Гермес

Юрко — наиболее загадочный персонаж повести. Будучи эпизодической фигурой, он все-таки представлен в этом лаконическом тексте удивительно подробно. Несмотря на свое «смирненное звание», будочник сумел приобрести «особенную благосклонность» Готлиба Шульца и знаком большей части

---

41 В комедии Я. Б. Княжнина «Хвастун» (1786) лжец Верхолет дает следующее описание почтенного Честона: «Лицо широкое его, как уложенье,/ Одето в красенький сафьяновый переплет» [Княжнин 1961, 373].

немцев, живущих около Никитских ворот. Мы можем догадаться, что делает его столь популярным. При всей своей прозаичности Юрко является представителем власти и, согласно пословице «Долг платежом красен», он, наверное, при случае готов «посмотреть сквозь пальцы». Адриан тотчас знакомится с ним, «как с человеком, в котором рано или поздно может случиться иметь нужду» [91]. Это предположение впоследствии вполне оправдывается, однако в скрытом для Адриана смысле. Он будет иметь нужду в Юрко не для того, чтобы благополучно мошенничать, как он, по всей очевидности, в тот момент представляет себе, а для того, чтобы отправиться в путь, который его приведет от безрадостности к радости. Если бы Юрко не вызвал своей шуточной смеха немцев, то и Адриан не спустился бы в царство мертвых, откуда он имеет радостную возможность вернуться в настоящую жизнь. Итак, будочник, лет двадцать пять служивший «в своем звании верой и правдою, как почталион Погорельского» [91], не кто иной, как прозаический московский Гермес.<sup>42</sup> Но выступает этот бог здесь не столько в роли покровителя торговцев и воров, как мог бы себе пожелать нечестно торгующий гробовщик, а как *Psychopompos*, проводящий людей из сего мира в потусторонний мир, а в некоторых случаях и в обратном направлении.<sup>43</sup> На характерное для проводника душ посредничество между двумя мирами намекает происхождение Юрко, его межнациональное положение; «чухонец», он в то же время единственный «русский чиновник» среди гостей, но он ни русский, ни немец.

На празднике Шульца проводник душ и стремящийся познакомиться с ним гробовщик сидят за одним столом. Юрко «ел за четверых», Адриан «ему не уступал». Как и Адриан, Юрко живет в новом доме. Его старая будка, того же желтого цвета, что и новый дом Адриана, сгорела при пожаре Москвы в 1812 г. После изгнания Наполеона ему построили новую будку, «серенькую с белыми колонками дорического ордена» [91]. Эта архитектура отвечает не только стилю ампир, распространившемуся по всей Европе вместе с французским завоеванием, но и указывает, конечно же, на греческое происхождение бога Гермеса. Около этого классического строения Юрко расхаживает как московский *Hermes Pylaios*, страж ворот, «с секирой и в броне сермяжной».

Последние слова представляют собой цитату из комической оперы Александра Измайлова «Дура Пахомовна» (1824). Глупая старуха Пахомовна

42 Функция вестника, которая также имеет отношение к многообразной роли Гермеса, — единственное, что связывает Юрко с Онуфричем, почталионом из «Лафертовской маковницы». Гермес (Меркурий) как вестник богов, наделенный «умом и дарованьем» [IV, 125], упоминает и в «Гавриилиаде» (1821).

43 Ср.: [Хунгер 1953, слово «Hermes»]. У Пушкина Гермес выполняет роль проводника душ в вышеупомянутом стихотворении «Тень Фонвизина».

простодушно рассказывает, что ассигнации, которые она пришла разменять в лавку, изготовляет дома ее сын. Тогда появляется городской Фаддеич, «с миной важной, с секирою, в броне сермяжной» [Измайлов 1969, 477] и незамедлительно принимает надлежащие меры. В повести Пушкина эта аллюзия подчеркивает мотив обмана, указывая лишний раз на нечистую совесть Адрияна.

Алебарда честного Фаддеича превращается, правда, в руках московского Гермеса в жезл волшебника и герольда, с помощью которого греческий бог может усыплять и пробуждать людей, препровождать их в подземный мир и оттуда возвращать.

#### д. За работой и в царстве скелетов

Во сне исполняются оба желания, которые не давали Адрияну покоя в его дневной жизни: за ним посылают, чтобы похоронить старуху Трюхину, и мертвецы доказывают, что они живут.

Первая часть сновидения, никак не дающая знать о своем онирическом статусе, показывает гробовщика за работой. Нарочный от приказчика купчихи Трюхиной приносит ему долгожданное известие, и Адриян тотчас же пускается в путь на Разгуляй, где лежит «желтая, как воск» [92] покойница (тот самый желтый цвет, цвет покойников, в который выкрашен и дом гробовщика<sup>44</sup>). У ворот покойницы уже расхаживают купцы «как вороны, почуя мертвое тело». Это сравнение дается с точки зрения Адрияна и характеризует прежде всего его собственную жажду наживы. О действиях гробовщика рассказывается лишь в самых общих словах; он целый день разъезжает с Разгуляя к Никитским воротам и обратно. (Представляя себе во сне похороны Трюхиной, Адриян повторяет маршрут своего собственного новоселья, потребовавшего четыре поездки с Разгуляя к Никитским воротам.<sup>45</sup>) Несколько подробнее дан разговор с наследником и тут опять подчеркивается мотив нечестности. Моднo одетый молодой человек не торгуется о цене и во всем полагается на «совесть» [92] Адрияна. Гробовщик, «по обыкновению своему побожился», что лишнего не возьмет, но тут же обменивается многозначительными взглядами с приказчиком. (Если даже нарочному скупой делец

44 Желтый цвет и данное сравнение появляются лишь в окончательной редакции. В авторских вариантах обозначение цвета либо вообще отсутствует, как в варианте *a*, либо употребляется стоящее вне параллели слово «бледный» (вариант *b* [632]).

45 Здесь также эквивалентность между дневным и сонным действиями была введена лишь в окончательную редакцию. В одном из вариантов исходным пунктом деловых поездок был не Разгуляй, старое место жительства Адрияна, где умирает Трюхина, а новые для него места у Никитских ворот.

дает десять копеек на чай, то на какую же сумму может рассчитывать приказчик за свою снисходительность?)

Уладив к вечеру все дела, Адриан пешком возвращается домой (как и после свершившегося переезда). У церкви Воскресения [95] — в этом заключена доля иронии — того, кто направляется в подземный мир, окликает «знакомый наш Юрко», что не вызывает теперь у нас никакого удивления, и желает ему, когда узнает, кто перед ним, «доброй ночи». Эта сцена вновь активизирует исполняемую будочником роль Гермеса. Проводник душ, посредник между сном и явью, Гермес — и Пушкин об этом, конечно, знал — ведает также людскими снами, которые насылает с помощью своего волшебного жезла.<sup>46</sup>

Во второй, «ночной» части Адрианово сновидение незаметно принимает фантастический характер. Новоселье, на которое приглашал пьяный и сердитый гробовщик, осуществляется как в буквальном значении этого слова, т. е. в смысле праздника, так и в его метафорическом значении, т. е. в смысле смерти.<sup>47</sup> Однако связи между явью и сном для героя не существует. Видя сон, гробовщик не знает о том, что его кощунственное приглашение стало реальностью.<sup>48</sup> Поэтому возвращающегося домой героя удивляет, что в калитку входит незнакомец. Он думает, что это вор или любовник его дочерей. Ему даже приходит в голову «кликнуть на помощь приятеля своего Юрку».<sup>49</sup> Эта мысль, впрочем, отнюдь не неуместна, поскольку Гермес заведует обоими кругами клиентов. Он покровитель воров, и эротическая сфера — как свидетельствуют гермы — является существенным признаком этого бога (ср.: [Кереньи 1944, 64, 78]), который уже в лицейских стихотворениях Пушкина [I, 54, 114] фигурирует как отец Пана. Сверх того, *Hermes*

46 См. также: [Хунгер 1969, слово «Hermes»]. В прим. 19 указывается в качестве источника этих представлений гомеровский гимн Гермесу.

47 Переход от онирической реальности к фантастике совершается для Прохорова так же незаметно, а для читателя так же замаскированно, как и переход от яви ко сну. О «незаметности» двойного перехода от реального к нереальному см. также: [Гей 1989, 18].

48 Появление мертвых по приглашению живого издавна служило поводом для сопоставления повести «Гробовщик» с маленькой трагедией «Каменный гость», которая была начата в 1826 г. и закончена в Болдино 4 ноября 1830 г. См.: [Черняев 1900д; Якобсон 1937, 170—171; Петрунина 1983, 85—86; 1987, 95—96]. При всем сходстве греховные приглашения в том и другом произведении обнаруживают и существенное различие: Дон Жуан приглашает статую Командора, охваченный дьявольским желанием сделать убитого мужа свидетелем неверности его вдовы; гробовщик же приглашает мертвцов лишь как свидетелей того, что мертвые действительно живы.

49 См. лексическую и семантическую перекличку слов «кликнуть на помощь своего приятеля Юрку» с предыдущими «окликал его знакомец наш Юрко». Немного позднее с глаголами «окликал» — «кликнуть» фонетически перекликается три раза подряд упомянутая «калитка».

*Pylaios* должен сторожить *pyle*, т. е. ворота, в данном случае Адриянову «калитку».

Даже второй пришелец не выводит из равновесия хозяина, который обращается к нему со свойственной торговцу вежливостью. Но когда Прохоров видит, как по комнатам его ходят люди, он думает о дьявольском наваждении, а когда его глазам предстает компания мертвецов, ноги его подкашиваются.

Однако при всей своей фантастичности, мир повести остается вполне прозаичным, целиком сохраняет свой социальный порядок. Как ни ужасна картина, открывающаяся Прохорову, — «желтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные, полузакрытые глаза и высунувшиеся носы», — он продолжает воспринимать мертвых как живых. «Дамы и мужчины» окружают хозяина с поклонами и приветствиями, повторяя поведение гостей на серебряной свадьбе Шульцев. Все одеты благопристойно, каждый согласно своему роду, званию и чину. Только один бедняк, недавно даром похороненный, стоит смиренно в углу, стыдясь своего рубища (мы узнаем в нем фигуру, о которой говорил Прохоров, т. е. нищего мертвеца, даром берущего себе гроб).

Сравнение Юрко с почтальоном Онуфричем актуализирует в качестве претекста «Лафертовскую маковницу» Погорельского. В обоих произведениях мы видим, как в подчеркнута прозаическую жизнь московских мещан вторгается сверхъестественно-жуткое. Сопоставим в первую очередь мотивы, связанные с ночными событиями. Так, таинственные посетители, исчезающие на глазах Адрияна в воротах его дома, напоминают гостей, которых тайно принимает по ночам героиня Погорельского, чтобы гадать им на картах и на кофейной гуще:

В глубокий вечер <...> люди разного звания и состояния робко приближались к хижине и тихо стучались в калитку [Погорельский 1980, 136].

Друг Онуфрича, *будочник*, знает, правда, и о других посетителях. В ночь, когда ведьма умерла, его коллега наблюдал следующее:

С самого Введенского кладбища прыгающие по земле огоньки длинными рядами тянулись к ее дому и, доходя до калитки, один за другим, как будто проскакивая под нее, исчезали. Необыкновенный шум, свист, хохот и крик, говорят, слышен был в ее доме до самого рассвета [Погорельский 1980, 145].

Посетители разного толка, мещане и призраки, о которых говорится у Погорельского, сливаются в повести Пушкина в общую толпу, которую герой сначала замечает около своего дома, а затем подробно наблюдает внутри. Модус восприятия определяет его отношение к реальности. Это указывает на различие в концепции действительности того и другого автора. У Погорельского реалистический и фантастический элементы отчетливо разграни-

чены и противопоставлены, они образуют два непересекающихся изобразительных ряда. В сознании же пушкинского гробовщика они неразрывно слиты воедино. Того, кто днем мыслит по законам абсурда, веря в живых мертвецов, не удивит противоестественность ночного происшествия. С другой стороны, в мире Погорельского фантастическое связано с реальностью лишь темпоральными и каузальными отношениями, образуя вместе с ней лишь нарративно-синтагматическое единство, тогда как у Пушкина оба уровня действительности вступают также и в парадигматические отношения.<sup>50</sup> Ибо фантастика сновидения отражает абсурдность того, о чем гробовщик думает наяву.

Различие концепций того или другого автора обуславливает и противоположность в статусе и мотивировке сверхъестественного. Если у Погорельского страшная кладбищенская романтика оформляет образ автономной, не пропущенной сквозь призму психологии действительности, то «дьявольщина», ужасающая Адрияна и ему грозящая, есть всецело продукт его сознания и подчинена логике этого сознания. С этим связано и еще одно различие: волшебные ночи Погорельского насыщены разного рода сверхъестественными событиями. Черный кот оказывается вдруг в зеленом мундире и вместо круглой кошачьей головы у него появляется человеческое лицо, когда днем он ухаживает за Машей в образе титулярного советника Аристарха Фалелеича Мурлыкина. В мире повести Пушкина такие сказочные, волшебные метаморфозы исключены. Кроме того, что все собравшиеся «дамы и мужчины» — это «покойницы» и «мертвецы», на новоселье Адрияна не происходит ничего, что противоречило бы обычаю и разуму. Напротив, мертвецы, несмотря на то, что физическое состояние некоторых оставляет желать лучшего, ведут себя вполне по-земному, обыденно. Они стараются проявить любезность и благопристойность, а когда хозяин обращается с одним из них не так, как следует, они, опять-таки вполне по-человечески, вступаются «за честь своего товарища» [94].

Сон Адрияна следует рассмотреть также в *интратекстуальном* аспекте, на фоне дневных событий. Сон отражает явь. Каждый мотив сна перекликается с определенным эксплицитным или имплицитным мотивом, характеризующим картину дневной действительности.<sup>51</sup> Перекличка эта, чаще всего, дана не напрямую, а со сдвигом на другого персонажа или другую ситуацию. Так,

50 Виноградов [1941, 462] говорит о том, что «романтическому единству реального и фантастического» у Погорельского Пушкин противопоставляет «иронический параллелизм яви и сна», «реалистическую игру двумя планами изображения».

51 О композиционном параллелизме сна и яви см. также: [ван дер Энг 1968а, 48—51; Бочаров 1974б, 208].

чувство чести ночных защитников Курилкина отражает дневную обидчивость нечестного гробовщика.

Решающую же для сюжета эквивалентность образуют праздники — серебряная свадьба Шульца и новоселье Прохорова. То, что происходит в заполненных гостями комнатах сапожника и гробовщика, обнаруживает сходство, однако, только к концу. Оба пира оканчиваются скандалом, приводящим к перипетии: на серебряной свадьбе Адриан, считающий себя обиженным живыми, приглашает мертвецов; на своем новоселье Адриан, считающий себя обвиненным мертвыми, так сильно отталкивает скелет Курилкина, что тот весь рассыпается. Этот поступок, умерщвление мертвого, можно рассматривать как отмену абсурда, как возвращение гробовщика из царства мертвых в жизнь.

Что же случилось на новоселье? Маленький скелет Курилкина, несмотря на свое плохое общее состояние («кости его ног бились в больших ботфортах как пестики в ступах» [94], а клочки одежды висели на нем «как на шесте»), не утерпел остаться дома. Очень уж хочется ему побывать у Адриана. Продираясь сквозь толпу, он приближается к хозяину. Череп его ласково улыбается гробовщику. Тот не узнает его, и он напоминает о себе сам:

Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому, в 1799 году, ты продал первый свой гроб — и еще сосновый за дубовый? [94]

Эта речь часто понималась неправильно. В вопросе добродушного Курилкина нет никакого упрека, ни в том, что Прохоров его не узнал, ни в том, что он его обманул. Сержант гвардии за свои восемнадцать лет существования в качестве мертвеца слишком уже изменился, чтобы рассчитывать на узнавание. Наивно радуясь тому, что он — первый клиент гробовщика, Курилкин упоминает об обмане, очевидно, только для того, чтобы помочь гробовщику узнать его. Как мало злопамятен Курилкин, доказывает то, что он простирает к Адриану «костяные свои объятия».

Какой же дневной мотив объясняет дружелюбие, даже сердечность приглашенных мертвецов? Очевидно, доброжелательность покровительствующих гробовщику «благодетелей» находит таким образом отражение во сне.

Почему же тогда Прохоров наносит скелету смертельный удар, так грубо нарушая обязанности хозяина? Гробовщик — живой человек, и несмотря на абсурдность его мышления, несмотря на то, что он живет в доме-гробе, объятие скелета вызывает у него ужас. Ужас изобличает несостоятельность его веры в живых мертвецов. Появление Курилкина доставляет гробовщику особую неприятность. Фамилия «Курилкин» напоминает о русской приговорке «Жив, курилка»; так говорят о том, кто еще живет, но должен бы, по мнению других, исчезнуть или прекратить свое существование. Прохоров, строящий своим клиентам своего рода жилые дома, упоминание о низком качестве

строительного материала воспринимает как укор и угрозу. Только поэтому он усматривает в объятиях мертвеца враждебность. Нет, однако, оснований считать, что мертвецы «правят суд над героем» как в «Каменном госте», как считает Нина Петрунина [1987, 96]. Ни речи, ни поведение мертвецов не заключают в себе никакого упрека до тех пор, пока хозяин не отталкивает одного из их товарищей.

Возмущенные непочтительным обращением хозяина с их товарищем, гости защищают его честь, надвигаясь на Адрияна «с бранью и угрозами» [94]. Адриан, оглушенный их криком, почти задохнувшийся, падает без сознания, о нем говорится, что он «сам упал на кости отставного сержанта гвардии и лишился чувств». В этом случае с ним происходит то же самое, что и с Машей у Погорельского, которая от пережитого ею ночью страха «без чувств упала на землю» [143]. То же случается и с героем одной из историй, рассказываемых в «Вечере на Кавказских водах в 1824 году» Бестужева-Марлинского.<sup>52</sup> На спор с разгоряченными вином приятелями, он отправляется в полночь к виселице, на которой раскачивается мертвое тело, и приглашает повешенного на веселую пирушку. Мертвец «по-дружески» [247] пожимает ему руку и рассказывает, где зарыт клад. Раскапывая сокровище, герой так пугается явлений ада, что без чувств падает в яму («пал бесчувствен в яму» [277]).

В одном из авторских вариантов «Гробовщика» предусматривалась еще одна аллюзия. Вместо слов «упал на кости отставного сержанта гвардии» мы находим слова «упал como corpo morte cadde» [636]. Это цитата из дантовского «Ада», последние слова пятой песни (строки 139—142) которого фонетически чрезвычайно выразительны:

Mentre che l'uno spirto questo disse,  
l'altro piangeva sì, che di pietade  
io venni men così com'io morisse;  
e caddi come corpo morto cade. [Данте 1992, 38]

Дух говорил, томимый страшным гнетом,  
Другой рыдал, и мука их сердец  
Мое чело покрыла смертным потом;  
И я упал, как падает мертвец. [перевод М. Лозинского]

52 Первая часть повести Бестужева может рассматриваться как претекст к «Выстрелу» (см. выше). О «влиянии» на «Гробовщика» см.: [Лернер 1935а, 130—131, прим. 1]. В явлении Курилкина мы находим ответ на вопрос, поставленный в бестужевском «Вечере»: «Как могут жители того света возвращаться на землю, когда все их органы истлели? Как могут они ходить, говорить, иметь вид человеческий?» [Бестужев-Марлинский 1981, I, 268; все цитаты по этому изданию].



Можно предположить, почему аллюзия на Данте не вошла в окончательный текст. У Адрияна Прохорова, действительно, очень мало общего с дантовским странником по Вселенной. Сравнению не поддаются ни ситуация, ни мотивы: во втором круге ада поэту жалуются на свои страдания две любящие души, и Данте теряет сознание от жалости. Но можно понять, что напомнило Пушкину эту сцену. Данте без чувств падает на землю и ему кажется, что он умирает. Адриан, когда он без сознания падает на кости вторично умершего сержанта Курилкина, также прощается с жизнью в своем прозаическом царстве мертвых. Гости-скелеты с их приличием, любезностью и даже привязанностью к гробовщику не только продемонстрировали, что мертвецы живут; вступаясь за честь товарища, они едва не заставили своего хозяина перейти жить к себе, в их мир. Второй момент, сближающий русского гробовщика со средневековым поэтом, тот, что, вопреки надписи на вратах ада — «Входящие, оставьте упования», — Адриан «ад» покинуть может.

### ж. Новая жизнь

Пробужденный ярким солнцем, гробовщик, в отличие от многих своих литературных предшественников, отнюдь не чувствует облегчения. Наоборот, он «с ужасом» вспоминает все «вчерашния происшествия» [94]. Амбивалентное указание на время подразумевает, конечно же, не «вчера» рассказчика, т. е. относится не к серебряной свадьбе, а соответствует онирическому календарю Адрияна, в котором на целый день больше. То, что этот день ему лишь приснился, Адриан понимает только из слов работницы, не оставляющих ни малейших сомнений в нереальности случившегося. В этом Пушкин также отклоняется от романтической традиции, согласно которой фантастическое происшествие, которое герой, проснувшись, принимает сначала за сон, получает затем неожиданное материальное подтверждение. Так это происходит, например, в «Лафертовской маковнице», где Маша, проснувшись после жуткой ночи, думает, что видела страшный сон, но только до тех пор, пока ключ, висящий у нее на шее, не становится неопровержимым доказательством истинности всего того, что она видела. Так же и в «Вечере на Кавказских водах» герою приходится увериться в реальности ночных событий, которые он сначала, проснувшись на диване, считает сновидением, когда видит выигранные им на пари деньги. В «Гробовщике» же, напротив, имеется совершенно неопровержимое свидетельство нереальности сна: купчиха Трюхина не умерла.

Что ты, батюшка? Не с ума ли спятил, али хмель вчерашний еще у тя не прошел? Какие были вчера похороны? Ты целый день пировал у немца — воротился пьян, завалился в постелю, да и спал до сего часа, как уж к обедне отблагостили [94].

Только теперь Адриан чувствует радость. Только теперь воскресает он из мертвых, спасаясь не только от смерти, едва не настигшей его во сне, но и от того подобного смерти состояния, которое означает его жизнь в гробу. Коммерческие убытки, которые еще вчера так омрачали его жизнь, больше его не огорчают; он возвращается к живым. К нему уже заходил сосед-портной, и здешний будочник, т. е. Юрко, забегал, чтобы пригласить Адриана на именины частного пристава. Приглашая дочерей к чаю, Адриан, со своей стороны, создает жизнеутверждающий контрапункт своему роковому приглашению мертвецов на новоселье.

Реальность сновидения снята, но все, что видел гробовщик во сне, не может остаться для него без последствий. Что же понял гробовщик? Действительно ли все, что произошло, остается для самого героя «неявно», как утверждает Бочаров [1974б, 230], и может ли «конфронтация с совестью», к которой сводит происшедшее Поддубная [1980б, 16], привести лишь к «неосознанным изменениям в его психике», дать лишь результаты, которые для него самого остаются «неявными»? Не следует недооценивать Адриана Прохорова. Он не такой этически глухой «демократический герой» с неразвитым самосознанием, каковым его не раз представляли. Правда, в своем корыстолюбии он стал жертвой парадокса, заключающегося в том, что гробовщик живет смертью. Вытесняя мысль о своеобразии и особенности своей профессии, он хотел воспринимать себя как обыкновенного удачливого торговца. Извращая заботу о клиентах, он мыслил и говорил о мертвых как о живых и рассматривал живых только как будущих своих благодетелей. Басурманами он считал тех, кто, по его мнению, не признает православия, т. е. его веры в жизнь мертвых. Но от других простых героев ранней русской прозы он отличается способностью к самонаблюдению. В безрадостности его сердца мы обнаружили предчувствие того, что ему предстоит: переход в царство мертвых, где пребывают не тени, как в античном мифе, а весьма прозаические скелеты. Гробовщик оказался способным к рефлексии; он мог удивиться отсутствию радости в своем сердце. Можно ли предположить, что он испытывает радость, не спрашивая о ее причине? В глубоком анализе нет нужды. Адриан, который мыслит во сне по законам яви, доводит это мышление до абсурда. На примере Курилкина, умершего два раза, он узнал, что такое смерть; да и на собственном опыте он убедился, какие неприятности ему пришлось бы испытать, если бы его клиенты оказались вдруг живыми. С трудом избежав смерти во сне, он в будущем станет, вероятно, больше ценить жизнь, даже если она и связана с потерями. Живший как мертвец, же-

лавший быть на дружеской ноге с мертвецами, он будет действовать отныне согласно девизу своего литературного предшественника Онуфрича, повелевшего своей жадной до денег жене: «Оставь мертвых в покое» [Погорельский 1980, 150].<sup>53</sup>

Ужасом и смертельным страхом Адрян оплатил свой долг перед жизнью. «Долг платежом красен», как говорит центральная пословица новеллы. Удовлетворение, которое предвещает пословица, войдет как составная часть в новообретенную мрачным гробовщиком радость.

Мы не можем знать, какие выводы сделает Адрян из своего сна, но заключительная сцена позволяет нам, по меньшей мере, предположить, что он перенесет гробы из кухни и гостиной в заднюю комнату, будет почаше звать дочерей к чаю, да и в делах будет честнее. И не исключено даже, что на третьем празднике этой повести, т. е. на именинах у частного пристава, если опять будут смеяться над парадоксальностью его ремесла, он будет способен смеяться вместе с другими, смеяться освобождающим смехом.

---

53 На метапоэтическом уровне кошмар гробовщика может рассматриваться как автопародия поэта, прозаически остраивающего метафору смерти и потустороннего мира, как она представлена в его поэзии. Пародия направлена прежде всего на античный образ смерти-новоселья и на поэтический миф о тени (о последнем см.: [Гершензон 1926; Сендерович 1982, 217—243]). Если первый из этих образов в серьезном плане употребляется лишь в юношеской лирике, то второй проходит через все лирическое творчество. См., напр., написанное 17 октября 1830 г., т. е. меньше, чем через месяц после «Гробовщика», стихотворение «Заклинание», первая строфа которого гласит: «О, если правда, что в ночи, / Когда покоятся живые, / И с неба лунные лучи / Скользят на камни гробовые, / О, если правда, что тогда / Пустеют тихие могилы — / Я тень зову, я жду Леилы: / Ко мне, мой друг, сюда, сюда!» [III, 246]. Как справедливо заметил Сендерович, полемизируя с Гершензоном, миф о тени неверно отождествляется с экзистенциальной верой поэта в загробную жизнь. Это — поэтический миф, возникающий, прежде всего, в тех случаях, когда поэзия сама становится поэтической темой. Пушкинская автопародия, конечно, не разрушает этого поэтического мифа. Скорее, это ироническая игра с самим собой. Из кризиса гробовщика поэту не нужно делать серьезных выводов, ни экзистенциальных, ни поэтических. Сразу же после прозаической интермедии он в своей поэзии снова вызывает тени и заставляет своего героя приглашать в свидетели статую.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы прочитали пять повестей Белкина, руководствуясь методом, который требует учитывать не только ход повествования и причинно-временные отношения, но также и поэтические приемы, позволяющие нам обнаружить дополнительные, вторичные значения эксплицитных мотивов или выявить их латентные смыслы. Особое внимание уделялось при этом внутритекстовым эквивалентностям между персонажами, ситуациями и действиями, далее, аналогиям в словесном оформлении дискурса и аллюзиям на чужие тексты, устанавливающим интертекстуальные отношения между историями, и, наконец, приему реализации и развертывания словесных мотивов, семантических фигур и речевых клише. Благодаря поэтическому чтению появилась возможность дополнить эксплицитные мотивы и свойства определенными моментами, которые должны быть примыслены к повествуемым историям. Тем самым мы сделали обратимым процесс отсечения неотобранных элементов происшествий.

Поэтическое чтение конкретизирует «голые» истории и дает основание для гипотез по поводу заполнения релевантных лакун и не включенных в историю мотивировок. Набрасывая на свои избыточные лакунами истории густую сеть поэтических соответствий, интертекстуальных аллюзий и способных к развертыванию семантических фигур и микротекстов, Пушкин вносит значительный вклад в психологизацию повествовательной прозы. Мы знаем, как интересовался Пушкин характерологией и психологией персонажей во французском романе (особенно у Бенжамена Констан). Однако эксплицитный анализ запутанных душевных состояний, как он был дан в «Адольфе», Пушкина не удовлетворял. Он понимал, что душевная жизнь человека с ее принципиальной неопределенностью не поддается эксплицитному выражению и аналитическому подходу. Вот почему он избирает для зыбкой и многозначной субстанции человеческой психики такой модус изображения, который оставляет читателю известную свободу в конкретизации неопределенного. В поэтике пушкинской прозы текст, требующий уточнений и заполнения лакун, выступает как отражение неопределенности и противоречивости души. Более того: поэтические приемы, вскрывающие неявные смыслы эксплицитных мотивов, сами являются моделями того, что конкретизируется с их помощью. Ассоциативное сцепление мотивов по ту сторону всех предметных, причинно-временных отношений, воскрешение аналогичных ситуаций из репертуара архетипических сюжетов, и, наконец,

магическое развертывание слов, фигур и паремий — вот процессы, которые связывают поэзию, понятую как словесное искусство, с областью сознания и подсознательного. Словесное искусство, аналогичное по структуре психическому строю личности, обуславливает возникновение самых сложных вариантов опосредствованного изображения человека и его почти неуловимого внутреннего мира.

Показать присутствие в тексте как будто бы отсутствующей в нем психологии можно лишь, проложив через историю и намеченные в ней значения смысловую линию. Это важно не только для преобразования происшествий в историю, но и для рецепции, при которой сложное разнообразие нарративных элементов подвергается редукции путем отбора существенных отношений, наделенных в рамках данного горизонта ожидания смыслообразующей функцией. При чтении и интерпретации мы с необходимостью прокладываем, следовательно, рецептивную смысловую линию сквозь многообразие вырисовывающихся сцеплений с их потенциальными значениями. Так всякая рецепция формирует историю в истории.

В первой повести, написанной Пушкиным, Гермес проявляет свою тайную, «герметическую» сущность. Этому богу неожиданных находок (*hēgmaion*), истолкования и объяснения значений (*hermeneia*) приносит свои жертвы и данная работа. Ее целевая установка вполне может быть названа герменевтической, правда, лишь в том, восходящем к Шлейермахеру смысле, что предварительная, априорная «дивинация» подвергается контролю и обузданию в ходе построения «конструкции». Но герменевтическая деятельность всегда прослеживает только *одну* линию смысла. В случае, если герменевтика либеральна, она может время от времени намечать и другие альтернативные линии, но она никогда не прокладывает несколько линий одновременно. Плюрализм вовсе не есть главное достоинство интерпретации. Толкователь должен проложить *одну, свою* смысловую линию (ориентируясь с необходимостью на предвосхищающее ожидание смысла) так, чтобы собрать в ней как можно больше мотивов и отыскать их убедительную взаимосвязь. Методический принцип заключается при этом в постоянном соотношении выстраиваемых смысловых гипотез с фактами текста, в плодотворности герменевтической спирали. Единственным гарантом адекватности может служить убедительность гипотезы.

«Повести Белкина» с характерным для них обилием пробелов допускают различные толкования, и каждый читатель может найти в них что-то свое, независимо от того, хочет ли он читать только развлекательные «анекдоты и истории», как это делали Булгарин и Белинский, или же интерпретирует их, как это произошло позднее, — в качестве символических притч (Гершензон), социальных парабол (Берковский) и литературных пародий (Любович).

Однако и перед представителями различных направлений в критике, и перед носителями различных представлений о структуре смысла должен быть поставлен вопрос о том, насколько велико пространство текста, которое способны охватить прокладываемые ими смысловые линии.

Представленные в настоящей книге интерпретации не могут, конечно, претендовать на общее значение. Структуры, вводимые в нарративный текст при помощи каждого из трех поэтических приемов, принципиально открыты для приращивания новых значений. Однако выявив потенциальные смыслы, заключенные во внутритекстовых и интертекстуальных эквивалентностях и в развертывающихся речевых клише, мы убедимся в том, насколько существенно сужается спектр допустимых, т. е. актуализирующих действительно заложенные в произведении смыслы. Определенные конъектуры и гипотезы тогда не будут казаться «имеющими смысл». Те исследователи, которые выводят несчастье стационарного зрителя из социального угнетения, отказ Сильвио от выстрела объясняют благородством или мстительностью романтического героя, в «Метели» усматривают только капризную игру случая или считают причиной счастья барышни-крестьянки удачный обман, не только не раскрывают тайных мотивов поведения героев, но и лишают произведение его многомерного смысла, складывающегося из смешения противоречивых мотивировок.

Мы видели, что, отвергая однозначно мотивированное развитие действия, ведущего к счастью или к несчастью, Пушкин противопоставляет этому весьма сложные решения, представляющие собой целый пучок разнообразных мотивировок. Он показывает относительность счастья счастливых, как и несчастья неудачников. Судьба выступает в мире его произведений как важный фактор, но не упустить представленный судьбой случай человек должен сам. Ничто не наказывается в пушкинском мире жестче, чем слепота и неспособность отрешиться от вычитанных и полюбившихся стереотипов, нежелание познать живую, всегда поражающую неожиданностью своих проявлений жизнь.

Наряду с главной смысловой линией тексты «Повестей Белкина» содержат зародыши других линий, которые, однако, не проведены до конца и могут взять верх в глазах того или другого исследователя лишь ценой менее широкой интеграции мотивов и меньшего охвата текстового пространства. Альтернативные осмысления нередко намечаются автором для того, чтобы быть отвергнутыми. Так, например, социальный смысл «Стационарного зрителя» нужен для того, чтобы в противовес ему утвердить иной, его, в конце концов, опровергающий психологический смысл. Если же продолжать настаивать на социальном понимании повести, т. е. на тезисе о том, что причиной горя Самсона Вырина является социальное угнетение, то придется при-

мириться с целым рядом несообразностей, да к тому же еще и отказаться от интеграции многих мотивов.

«Повести Белкина» предполагают конкретизацию изображаемого в них мира как процесс пересмотра смыслов. Заполнения лакун, ориентированные на условные значения из интертекстуальной парадигмы, отвергаются новыми, инвертирующими их и более сложными сцеплениями (можно сказать, что смысл претекста и смысл текста соотносятся как слепота и зоркость героев). Новый смысл, т. е. сцепление мотивов, установленное вопреки видимости и литературной традиции, доминирует, однако, не абсолютно. Он постоянно ставится под сомнение иерархически более глубокими смыслами, через деструкцию которых он формируется. Именно эта напряженность отношений между доминирующим смыслом и его побежденными, но все еще борющимися за господство конкурентами придает толкованию «Повестей Белкина» особую привлекательность.





Часть третья

«ПИКОВАЯ ДАМА»  
КАК МЕТАТЕКСТУАЛЬНАЯ  
НОВЕЛЛА



## 1. Фантастика и психология

*Жанры правят миром. Не бытие определяет наше сознание, а жанры этого бытия.*

В. Н. Турбин<sup>1</sup>

### а. Герменевтический вызов

«Пиковая дама» — это вызов интерпретаторам. Мало найдется произведений в русской литературе, которые окружала бы такая масса разных истолкований со столь разными подходами (ср. обзор: [Корнуэлл 1993]). Герменевтическая привлекательность этой новеллы, кроме прочего, основана на том, что в ней сопрягаются две друг друга исключающие мотивировочные системы. С одной стороны, действие мотивируется реалистически, психологией героя, а с другой стороны, в ход событий вмешивается сверхъестественная сила. Все главные мотивы объяснимы двумя разными способами, почти каждая деталь оправдывается двояким способом — и реалистическим, и фантастическим.<sup>2</sup>

Мотивировочную двойственность «Пиковой дамы» интереснейшим образом комментировал Достоевский, назвав в письме 1880 г. эту повесть «верхом искусства фантастического»:

Вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем, в конце повести, то есть прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром. <...> Вот это искусство! [Достоевский 1972/88, XXX, 192].

Все это Достоевский пишет, однако, с точки зрения своей собственной поэтики, уже окончательно переместившей фантастическое «извне» «вовнутрь», т. е. в психологию героя. По сути дела, Достоевский не признает вневещающего фантастического мира. Об этом свидетельствует, например, психологическое растворение романтической фантастики в «Двойнике» и в

---

1 Цит. по: Шукин [1995].

2 Колебание читателя между реалистическим и сверхъестественным объяснениями повествуемой истории восходит к литературе европейского романтизма. Шедевр такой структуры — «Песочный человек» Э. Т. А. Гофмана («Der Sandmann», 1817, русский перевод — 1830). В колебании, в неуверенности человека, признающего лишь естественные законы и сталкивающегося с событием сверхъестественным, заключается, по Ц. Тодорову [1970], сущность фантастической литературы; см. также: [Корнуэлл 1990; Маркович 1993].

«Хозяйке». Как явствует из декларируемого им правила, Достоевский и фантастичность «Пиковой дамы» принимает только как кажущуюся, как искусство, в которое вводит нас автор:

Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что Вы должны почти поверить ему [Достоевский 1972/88, XXX, 192].

Для Пушкина же это «почти» не действительно. Его фантастическому мы должны поверить на самом деле. Оно в такой же мере действенный фактор мотивировочной системы, как и психология.

В «Пиковой даме» действуют и постоянная оппозиция модальных признаков, и равновесие противоборствующих мотивировок. Так, например, ночное появление мертвой графини, эпизод, наиболее спорный для толкователей, имеет столько же признаков галлюцинации Германна, сколько и признаков сверхъестественного явления. Ни реалистическая, ни фантастическая мотивировки сами по себе не могут оправдать действие удовлетворительно: после каждой попытки объяснения происходящего с точки зрения лишь одной из двух мотивировок остаются непонятные моменты. В частности, распространенные психологические и фрейдистские прочтения, жертвующие неразрешимым онтологическим синкретизмом новеллы для сомнительной однозначности, не могут объяснить по крайней мере два главных мотива — почему бродящий по Петербургу Германн вдруг оказывается перед незнакомым ему домом графини и почему три «верные» карты действительно выигрывают. Убедительного и удовлетворительного с художественной точки зрения ответа на эти вопросы ни один из «реалистических» интерпретаторов до сих пор не нашел.<sup>3</sup> Исследователи же, признающие в повествуемой истории существование сверхъестественных сил<sup>4</sup>, тяготеют к недооценке участия чело-

3 Поклонники реалистической интерпретации не раз обосновывали свою аргументацию тем, что Пушкин «с его трезвым умом, с его любовью к простому и реальному» [Гершензон 1916в, 97] не мог всерьез рассматривать фантастическое как фактор действия. Между тем Пушкин, будучи учеником французского XVIII века, верил, как показывают некоторые его поступки в важных жизненных ситуациях, по крайней мере наполовину, в действие оккультных сил. Петр Гринев, оправдывающий свою веру в пророчество сновидения, пишет (также от имени автора): «Читатель извинит меня, ибо знает по опыту, как сродно человеку предаваться суеверию, не смотря на всевозможное презрение к предрассудкам» [289]. Для Пушкина все сверхъестественное существует в модусе «может быть», см. его письмо П. А. Осиповой от ноября 1830 года: «Le bonheur... c'est un grand *peut-être*, comme le disait Rabelais du paradis ou de l'éternité» [XIV, 123] (ср.: [Шмид 2004]).

4 Представитель этого направления Андрей Кодяк [1976, 100] приписывает рассказчику «сверхъестественное познание человеческой судьбы и мира» и, понимая слова Германна о дьявольском договоре буквально, реконструирует такой договор между молодой графиней и «мефистофелем» Сен-Жерменом. Уже А. Л. Слонимский [1923], часто критиковавшийся советскими «реалистами», указывал на реальность сверхъестественного и на коле-

века, изобретательности его воображения. Даже те интерпретации, которые учитывают как факторы действия и человеческую психику, и сверхъестественные силы, как правило, не согласуются друг с другом, поскольку они по-разному делают спорные события на фантастические и воображаемые.

### б. Метатекстуальность

В дискуссии о сверхъестественном и психологическом, продолжающейся и ныне, уделяется удивительно мало внимания метатекстуальному плану. «Пиковая дама», однако, — новелла в высшей мере метатекстуальная. Нет другой повествовательной вещи Пушкина, где литература в самом широком смысле слова тематизировалась бы в таком объеме, как в этой новелле, которая более или менее явно изображает процессы создания текстов различных дискурсов и жанров, процессы их восприятия и действия.

Уже «Повести Белкина» представляли собой произведение, иронически изображающее восприятие мира сквозь призму литературы. В «Пиковой даме» авторефлексивность литературы достигает своего апогея. Это соответствует тяготению зрелого Пушкина к поэтологичности. В «Пиковой даме» автор отсылает читателя к разным литературным традициям и проводит своих персонажей по разнообразным дискурсам. Хотя в некоторых деталях можно обнаружить намеки на более или менее известные русские или западные произведения (см. обзор: [Дебрецени 1983, 204—209]), аллюзивность касается тут не столько отдельных текстов и даже не столько определенных сюжетных моделей, сколько жанров и дискурсов. В отличие от «Повестей Белкина», которые следует читать на фоне известных сюжетных шаблонов, прежде всего классического, сентиментального и романтического происхождения, в «Пиковой даме» восстановление отдельных подтекстов и сюжетных моделей играет лишь второстепенную роль. Вместо *интертекстуальных* связей, доминирующих в «Повестях Белкина», ведущую роль здесь играют *межжанровые* и *интердискурсивные* связи.

Смысловые потенциалы этих связей обнаруживаются в трех планах — в тексте, в эпиграфах и в повествуемой истории. Поэтому следующие главы делятся на три части. В первой речь идет о различных дискурсах, к которым новелла отсылает читателя. Во второй части рассматривается метатекстуальная роль эпиграфов. В третьей, главной части освещается нарративная и метатекстуальная роль тех жанров и дискурсов, которые фигурируют в повествуемой истории.

---

бание читателя между фантастическим и реалистическим осмыслением повествуемой истории.

## 2. Текст и его дискурсы

### а. Карточная игра, нумерология и литература ужасов

Текст «Пиковой дамы» включает в себя самые разные литературные и вне-литературные дискурсы. Главный из них — дискурс карточной игры. История инженера, который по ошибке упускает надежное, казалось бы, счастье жизни, соответствует во многих мотивах бинаризму «фараона», т. е. карточной игры, в которой выигрыш зависит от того, выпадает ли карта направо или же налево.<sup>5</sup> И сама онтологическая амбивалентность новеллы, ее колебание между психологической реалистичностью и фаталистической фантастичностью отражает механизм азартной игры. Дискурс карточной игры порождает и три выигрышные карты: тройка, семерка, туз — это карточные эквиваленты плана Германна, который намерен «утроить», «усемерить» свой наследственный капитал, чтобы получить, как он сам себе говорит, «покой и независимость» [235], но на самом деле, пожалуй, чтобы стать «тузом». Утроение и усемерение — это увеличения первоначальной ставки в фараоне по правилам игры.<sup>6</sup> Германн пользуется для выражения цели своей жизни языком фараона.

Для того чтобы мотивировать выбор этих трех карт, необязательно прибегать к сложной цифровой каббалистике, которой текст, изобилующий числовыми данными, неизбежно отводит функцию сюжетного генератора. Разумеется, единица (количество очков на тузе), тройка и семерка фигурируют в

5 Как и подобные же азартные карточные игры «штосс» или «банк», фараон был крайне популярен в пушкинскую эпоху. По своей простоте эта игра была, как пишет Э. Т. А. Гофман в своей повести «Счастье игрока» («Spielerglück», 1819; русский перевод — 1823), «игрой самой фатальной» [Гофман 1962, II, 80]. Игрок (понтер) ставит на одну карту определенную сумму денег (ставку). Банкомет раскладывает из своей тали карты поочередно налево и направо от карты понтера. Как только одна из положенных банкометом карт совпадает по достоинству (масть не учитывается) с поставленной понтером картой, выходит выигрыш. Если карта понтера выпадает справа от банкомета, то выигравшим считается банкомет, а если налево, то понтер. Правая сторона и для банкомета, и для понтера является выигрышной (о подробностях см.: [Чхайдзе 1960, 456—458]; Чхайдзе, однако, не упоминает немаловажного для «Пиковой дамы» факта, что масть в фараоне не учитывается). Г. Уильямс [1989] демонстрирует, как определяющие дворянский мир прочные формы условности и ритуала разлагаются азартной игрой и подразумеваемыми ею альтернативами.

6 Ср. выражения «trois et le va» и «sept et le va», обозначающие увеличение первоначальной ставки («le va») в три раза или в семь раз после второго и третьего выигрыша —  $1 + (1 + 2) = \text{«trois et le va»}$ ;  $1 + (1 + 2 + 4) = \text{«sept et le va»}$  (см. комментарий: [Набоков 1964, II, 261]). Подсчеты игры Германна, произведенные Пушкиным в рукописи [836], дают или увеличение первоначальной ставки в семь раз, или итоговую выигрышную сумму «sept et le va».

разных культурных системах как особенно знаменательные числа. Но истолкования, приписывающие тексту числовую мистику или основанный на нумерологии масонский сюжет [Уэбер 1968; Литен 1982], поднимают больше вопросов, чем они в состоянии решить.<sup>7</sup> Мало того, такие интерпретации, как правило, недооценивают иронический подход автора к распространенной в литературе того времени каббалистической кодировке. С другой стороны, нумерология несомненно имеет определенное значение в повести. Но она влияет больше на композицию текста, чем на поведение героев.<sup>8</sup>

Среди чисел часто приводится 60. Шестьдесят лет назад граф Сен-Жермен оказал молодой графине большую помощь в сложном для нее положении. Ровно шестьдесят лет Чекалинскому, противнику Германна в дуэли за карточным столом. Чекалинский объединен с Сен-Жерменом рядом общих черт — и тот и другой отличаются «почтенной наружностью» [228, 250], предстают как любезные светские люди, связанные особенным образом с азартной игрой.

То, что через шестьдесят лет Чекалинский в какой-то мере повторяет Сен-Жермена, перекликается с тремя другими мотивами — первый — размышления Германна о прокравшемся лет шестьдесят назад в спальню графини любовнике, второй — слухи о том, что Германн побочный сын графини, и третий — план Германна стать любовником графини. Эротический подтекст в анекдоте Томского подсказывает мысль о том, что Чекалинский, «проведший весь век за картами» [249], — плод связи между графиней и Сен-Жерменом и сводный брат Германна. Таким образом, намечен виртуальный сюжет кровосмешения, матереубийства и борьбы братьев, характерный для популярного в то время в России европейского романа ужасов (см.: [Виноградов 1941, 587]).

Русский читатель был знаком с «кошмарной» литературой по английскому «готическому» роману<sup>9</sup>, лучший образец которого, «Мельмот-скиталец» («Melmoth the Wanderer», 1820) Ч. Р. Метьюрина, (Maturin) не раз упоми-

7 Тем более, что наряду с единицей, тройкой и семеркой и другие числа играют важную роль, так, например, двойка и шестерка. О двойственности реального и воображаемого действия и о двойственности точек зрения см.: [Бочаров 1974а, 186—206].

8 Коляк [1976, 90—94] замечает, что числовые знаки вне горизонта Германна и поэтому не могут быть обоснованы исключительно психологически. О нумерологии см. также: [Литен 1977; Фальчиков 1977].

9 Англичанин, который реагирует на слухи о Германне как побочном сыне графини «холодным» «Oh?» [247], представляет, по всей очевидности, родину литературы ужасов. На готические романы криптически указывают «готические ворота» [249], какими представляется герою во сне семерка (см.: [Шоу 1995, 144]). О допускающей такую ассоциацию форме семерки на русских игральных картах того времени см.: [Розен 1975, 261, 264].

нается Пушкиным и восхваляется им как «гениальное произведение» [VI, 193], по «*école frénétique*» «молодой Франции», т. е. по «неистовым» романам В. Гюго, Ж. Жанена<sup>10</sup>, О. де Бальзака и Э. Сю<sup>11</sup>, и, разумеется, по фантастическим повестям Э. Т. А. Гофмана.<sup>12</sup> Центральные мотивы «Пиковой дамы», например, такие как увиденное Германном оживление игральной карты и ее усмешливое прищуривание, входят в репертуар литературы ужасов<sup>13</sup>, оживляющей портреты и мертвецов.<sup>14</sup> Восставшие из гроба мертвецы передают, как правило, вести или открывают тайны.<sup>15</sup> В романе Метьюрина имеются мотивы дьявольского договора и продажи души. Здесь есть и связь истории Фауста с Вечным жидом, за которого выдает себя в «Пиковой даме» Сен-Жермен.

Литература ужасов, над которой Пушкин иронизировал еще в 1824 году в «Онегине» («Британской музы небылицы» [VI, 56]), подвергается в новелле явной насмешке. Графиня выражает желание, чтобы внук «Paul», который обычно снабжает ее книгами, принес ей «какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних», т. е. «такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери и где бы не было утопленных тел» [232]. Графиня «ужасно» боится утопленников и не любит романы ужасов. Романов же без убийства родителей и без утопленников, по Томскому, нынче нет. Поэтому он предлагает бабушке русские романы, о существовании которых графине вообще не

- 
- 10 Об оценке Пушкиным неистовых произведений Гюго и Жанена и об их жизни в русской литературе см.: [Виноградов 1925; 1929].
  - 11 О переработке Пушкиным мотивов литературы ужасов см.: [Симпсон 1986, 51—63; Busch 1987, 165—183].
  - 12 О восприятии Пушкиным Гофмана см.: [Пассидж 1963, 115—139; Ингхам 1974, 118—140; Ботникова 1977, 89—106].
  - 13 В готическом романе Гофмана «Эликсир дьявола» («*Die Elixiere des Teufels*», 1816; французский перевод [1829] был в библиотеке Пушкина) играющий в фараон Медард узнает в червонной даме черты любимой Амалии.
  - 14 В «Лафертовской маковнице» А. А. Перовского-Погорельского (1825), первом «кошмарном» произведении русской литературы, которое Пушкин высоко оценивал и на которое он не раз намекал в «Повестях Белкина», встречается мотив оживания мертвой — матери Маши при похоронах ведьмы кажется, что лежащая в гробу мертвая открывает рот, чтобы откусить ей нос (см. выше, гл. V, прим. 36).
  - 15 В произведении В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти» («*Le dernier jour d'un condamné*», 1829) жандарм, полагаясь на компетентность выходцев с того света, обращается к осужденному перед самой казнью с просьбой прийти к нему на следующий день, чтобы дать ему «три лотерейных номера, три самых счастливых» (см.: [Виноградов 1936, 189]). Подобный мотив встречается в повести А. А. Бестужева-Марлинского «Вечер на Кавказских водах в 1824 году», на которую есть намеки в «Выстреле» и «Гробовщике» — раскачивающееся на виселице мертвое тело, приглашенное прохожим в полночь на веселую пирушку, пожимает ему «по-дружески» руку и рассказывает, где зарыт клад (см. выше, гл. V).



было известно, и она просит внука ей их присылать. В присланном Томским русском романе, из которого Лизавета Ивановна читает ей вслух две страницы, графиня находит только «вздор». Поэтому она велит отослать книги обратно.

Сюжет романа ужасов в «Пиковой даме» только намечен. Пунктирную линию, оставленную автором, читатель не должен восполнить. Те, кто рассматривает графиню как мать Германна и понимает намеки на желание кровосмешения безоговорочно, воспринимая новеллу на основе глубинной психологии (см., напр.: [Шварцц/Шварцц 1975; Barker 1984]), не осознают игривости пушкинских аллюзий. Возможность «готического» или «неистового» прочтения, однако, ничуть не исключается. Такая неопределенность кодировки соответствует онтологической неопределенности повествуемой истории.

#### б. Оживание символов, овеществление людей и другие метаморфозы

В качестве главного эпиграфа тексту предпослано семантическое объяснение «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность», взятое якобы из «новейшей гадательной книги». Для этого жанра народного гадания характерны определенные значения игральных карт, их олицетворение. Такой установившейся семантикой руководствуется Германн, желающий стать тузом, узнающий в пиковой даме графиню и понимающий жаргонные слова банкюмета Чекалинского «Дама ваша убита» [251] в буквальном смысле. Обладая тайной трех карт и надеясь на «фантастическое богатство», Германн расширяет идею о значимости игральных карт инверсией семиотического акта — не только карты означают людей, но также люди и вещи означают карты. Германн отождествляет «стройную» молодую девушку с «тройкой червонной» [249], седьмой час превращается для него в семерку, и всякий пузастый мужчина напоминает ему туза.<sup>16</sup> Таким образом, мир людей вытеснен миром условных символов. В решающей третьей игре, выхватывая вместо туза пиковую даму, представляющую убитую графиню и обозначающую «тайную недоброжелательность», Германн становится жертвой олицетворенной игровой карты.<sup>17</sup>

16 Текст подчеркивает мотивированность этих ассоциаций звуковыми переключками: «стройна» — «тройка», «пузастый» — «туз».

17 Идея о картах как представителях людей имела уже в романе «Арвед Гюлленшэрна»

17 Идея о картах как представителях людей имела уже в романе «Арвед Гюлленшэрна» («Arwed Gyllenstierna», 1823) немецкого писателя Карла Франца ван дер Фельде (Carl Franz van der Velde, 1779—1824), ставшего в переводах довольно известным в России. На

Реализация значимости игральных карт приводит к дискурсу метаморфозы. Текст изобилует фразеологизмами, обозначающими, если их понимать буквально, магические превращения. Все три главных лица, Германн, графиня и Лизавета Ивановна, «каменеют» [240, 245] или «леденеют» [245]. В своем вольтеровом кресле старая графиня сидит «вся желтая, шеvelя отвислыми губами, качаясь направо и налево», как будто это качание «происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма» [240].<sup>18</sup> Качание старухи направо и налево повторяет общее движение при игре в фараон: банкومت кладет карты направо и налево, и все игроки и зрители поворачивают голову поочередно направо и налево. Итак, графиня еще в состоянии мнимой смерти оказывается буквально «наэлектризованной» фараоном.

В своей известной работе о статуях у Пушкина Р. О. Якобсон [1937] указывает на сюжет оживания в трех произведениях, в оксюморонных заглавиях которых одушевленный субъект характеризуется мертвым материалом — «Медный всадник», «Каменный гость», «Сказка о золотом петушке». Ю. М. Лотман [19756, 410] увидел подобное же противоречие в заглавии «Пиковой дамы», которое обозначает и старую графиню, и игральную карту. Метаморфоза, правда, не исчерпывается перевоплощением графини в карту и тем многократным чередованием между состояниями жизни и смерти, на которое указывает Лотман. Новеллу можно рассматривать и как сюжетное развертывание ее оксюморонного заглавия, как историю о «даме с пикой».<sup>19</sup> Распространенный в поэтике Пушкина прием буквального понимания условных выражений (фразеологизмов, речевых клише, пословиц, поговорок, се-

этот роман Пушкин ссылается в рукописях четвертой и пятой глав «Евгения Онегина» (см.: [Якубович 1935, 212]). Автора Пушкин называет в другом месте [XI, 363] среди подражателей Вальтера Скотта. В «Московском вестнике» за 1828 год был напечатан отрывок из «Арведа Гюлленшэрна» под заглавием «Смерть Карла XII». Там фигурирует одаренный сверхъестественными способностями толкователь снов Сведенборг, не только предсказывающий играющему в фараон Арведу выигрышные карты, но и отождествляющий «убитого» игрального короля с убитым шведским королем, от чего трезвый Арвед, не любящий «бабьи сказки», отмахивается как от «астрологических бредней» (см.: [Якубович 1935, 209—211]).

- 18 Гальванизм ассоциативно предполагает смерть графини, ибо явление сокращения мышц под влиянием электричества Луиджи Гальвани демонстрировал, как было известно Пушкину и его современникам, на мертвых животных, прежде всего на лягушачьих лапках.
- 19 В этой связи небезынтересно, что в переводном романе «Пиковая дама. Сообщения из дома умалишенных в письмах. С шведского» («Pique Dame. Berichte aus dem Irrenhaus in Briefen. Nach dem Schwedischen»). Berlin, 1826; шведский оригинал: Clas Livijn. Spader Dame, en berättelse i bref, funne på Danviken. Stockholm, 1824) немецкого писателя-романтика Фридриха де Ламотт-Фуке (F. de la Motte-Fouqué) герой Шенандер среди всех мастей предпочитает пики, «потому что они означают копыя и оружия»; об этой цитате и о вопросе, мог ли Пушкин знать это произведение, см.: [Набоков Вера / Барбартло 1991].

мантических фигур и т. п.) касается здесь пиктограммы на игральной карте. С превращением условного символа в реальную конфигурацию «дама с пикой» приобретает значение пиковая масть — значение, которого не имеет карта в фараоне, где учитывается только достоинство, а не масть. Овеществленная, лишенная своей условности, превращенная из символа масти обратно в изображение оружия, пиктографическая эмблема «пики» обнаруживает те же признаки враждебности, которые связаны в русской фразеологии со словами «пика» и «пиковый»: «сделать кому-то что-то в пику», «пикироваться», «пиковое положение». Германн оказывается в конце истории «при пиковом интересе».

#### в. Сентиментальная литература, дискурсы любви и азартной игры

Еще один дискурс, который обыгрывается в новелле, — это сентиментальная литература. Лизавета Ивановна, «бедная воспитанница» графини, представлена рассказчиком как «пренесчастное создание» [233], «домашняя мученица» [234]. В свете она играет «самую жалкую роль» [234], так как не удостоивается внимания молодых людей, «расчетливых в ветреном своем тщеславии», хотя она «сто раз милее наглых и холодных невест, около которых они увиваются». Обойденная, она проливает в своей «бедной комнате» горькие слезы. Особенно приходится Лизавете Ивановне страдать от ее «благодетельницы», которая, завидуя ее молодости и прелести, постоянно к ней придирается. Так, опасаясь, что одетая на прогулку девушка может понравиться молодым людям («Что за наряды! Зачем это?.. кого прельщать?..» [233]), ревнивая старуха велит при полном безветрии отложить готовую карету под предлогом, что дует прехолодный ветер. Лизавета Ивановна поначалу предстает как несчастная героиня сентиментальной повести. Но в эпилоге она оказывается удачливой устроительницей своего счастья: она вышла замуж за «очень любезного молодого человека» с «порядочным состоянием» [252], приобретенным, по всей вероятности, его отцом, бывшим управителем графини. И все свои обиды Лизавета Ивановна сможет возместить на бедной родственнице, которая у нее воспитывается.

Два дискурса состоят в постоянной конкуренции. Это язык любви и язык азартной игры. Романтическая, казалось бы, история сверкающих глаз, краснеющих щек, умоляющих писем молодого человека, бьющегося сердца и выражающей согласие улыбки бедной девушки оказывается средством для достижения счастья игрока, грезящего о беспрестанном выигрыше и безмерном богатстве. Конкуренция дискурсов обнаруживается в центральных мотивах сюжета. Связанные фоническим сходством ключевые слова «дама», «со-

блази», «страсть», «счастье» и «тайна», в которых скрещиваются языки любви и игры, становятся в высочайшей мере амбивалентными.<sup>20</sup> Конкуренция дискурсов начинается тогда, когда Германн в одном из окон дома графини видит «черноволосую головку», «свежее личико и черные глаза» девушки. «Эта минута решила его участь» [236], гласит текст, намекая на мотив французской литературы «*coup de foudre*», роковой любви с первого взгляда. Германн становится ревностным автором страстных писем, русским Вертером (ср.: [Шрейер 1975, 402]). Между тем как его первое письмо «слово в слово взято из немецкого романа» [237], в дальнейших письмах он говорит, «вдохновенный страстию», «языком, ему свойственным» [238], выражая в них и «непреклонность своих желаний» (что свидетельствует скорее о военных, чем об эротических целях), и «беспорядок необузданного воображения» (что бросает тень на солидность и надежность его намерений).<sup>21</sup> То, что военный инженер не столько отдал свое сердце молодой девушке, сколько намерен приобрести с ее помощью богатство, становится явным, когда он в роковую ночь проходит не через левую дверь, ведущую в комнату Лизаветы Ивановны, а через правую, ведущую в кабинет старой графини. Выбирая между двух дверей, Германн принимает решение по логике фараона, ибо в этой игре выигрышной является правая сторона. Конкуренция дискурсов снимается, как кажется, в однозначной развязке Лизаветы Ивановны:

Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовь! Деньги, — вот чего алкала его душа! Не она могла утолить его желания и осчастливить его! Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы ее благодетельницы!.. [244—245]

Трезвое заключение обманутой девушки завершает конкуренцию дискурсов любви и игры, но не для читателя. Ниже мы увидим, что эротический дискурс в игре остается.

20 В «червонной тройке», с которой Германн отождествляет всякую стройную девушку, также совпадают дискурсы любви и игры. Эта игральная карта содержит три изображения сердца, эмблемы любви, и конstellация этих трех сердец становится изображением женского тела. С другой стороны, название масти перекликается с теми «грудами червонцев» [236], которые Германн выигрывает во сне (об этой ассоциации и о форме червонной тройки в пушкинские времена см.: [Розен 1975, 261—262]). В связи с двузначностью ключевых выражений приобретает значение и тот факт, что во время всех трех игр Германна женские карты «ложатся», между тем как мужские карты «выпадают»: «Направо легла девятка, налево тройка» [250], «Валет выпал направо, семерка налево» [251], «Направо легла дама, налево туз» [251].

21 Выражение «необузданное воображение» отсылало читателей Пушкина к повести А. А. Перовского-Погорельского «Пагубные последствия необузданного воображения» (напечатанной под «Вечером третьим» в цикле «Двойник, или Мои вечера в Малороссии», 1828), слабому подражанию гофмановскому «Песочному человеку».

## г. Эротический и религиозный дискурсы

Дискурсу любви свойственна еще одна двойственность, ибо некоторые выражения и мотивы текста можно осмысливать и в эротическом, и в религиозном плане. На похоронах графини молодой архиерей представляет усопшую «в простых и трогательных выражениях» как «праведницу», долгая жизнь которой была «тихим, умирительным приготовлением к христианской кончине» [246]. «Ангел смерти обрел ее, — продолжает оратор, — бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного» [246]. На самом же деле «в мутных глазах» старухи «изображалось совершенное отсутствие мысли», как несколько раньше [240] подчеркнул нарратор. И религиозный эвфемизм о «праведнице», ведущей тихую христианскую жизнь, резко контрастирует как с шумной парижской жизнью *Vénus moscovite*, так и с существованием властной, брюзгливой старухи, участвующей, несмотря на возраст, «во всех суетностях большого света» [233].

Надгробное слово оратора развертывает целую сеть комических эквивалентностей и интерференций дискурсов. Образ полунощного жениха, обозначающего в религиозном дискурсе Христа Спасителя, отсылает нас к притче о мудрых и неразумных девах (Мт. 25, 1—13). Своенравная старуха тем самым отождествляется с бодрствующими мудрыми девами. Действительно, ее комната освещена, после того как были вынесены свечи, «одною лампадою», т. е. тем светильником, с которым встречают мудрые девы, вовремя запасшиеся маслом, приходящего в полночь жениха, чтобы войти с ним на брачный пир. Германну же ассоциативно приписываются вряд ли совместимые роли. С одной стороны, он «ангел смерти», с другой же — «полунощный жених».<sup>22</sup> Но для Лизаветы Ивановны, давно уже с нетерпением ожидающей «избавителя» [234] и вошедшей в роковую ночь в свою комнату «с трепетом», «надеясь найти [его] там, и желая не найти его» [243], Германн не оказывается ни «полунощным женихом» (несмотря на то, что в ее комнате «сальная свеча» горит в медном шандале), ни спасителем, а после ее перехода к дискурсу ужасов превращается в «чудовище» [245].

Игра дискурсов заходит еще дальше. Оппозиция эротического и религиозного дискурсов снимается, если мифологическое имя торжествующей в

22 Ангел смерти, не встречающийся, разумеется, у Матфея и не являющийся вообще каноническим еврейским или христианским образом, а возникающий как фигура (*malach hamavet*) только в послебиблейском иудаизме под влиянием персидского дуализма, фигурирует в народных рассказах иудейского происхождения, где он бывает связан с мотивом свадьбы, где он появляется, чтобы увезти жениха или невесту в потусторонний мир (см.: *Encyclopaedia Judaica*. Vol. 1. Jerusalem, 1971. Columns 952—956). Пушкин мог познакомиться с этим мотивом у масонов, в обряде которых встречается кружащийся над головами собратьев ангел смерти.

Париже графини *Vénus moscovite* понимать буквально, ибо Венера — богиня (религиозный дискурс) любви (эротический дискурс). Между тем Германн проявляет интерес (так кажется кое-когда) не столько к этой богине, сколько к одной из ее «коллег» в римском пантеоне. Овладев тремя верными картами, он ведь надеется совершить путешествие в Париж, где хочет в игорных домах «вынудить клад у очарованной фортуны» [249], словно возможно у богини счастья позаимствовать клад насильственно.<sup>23</sup>

\*

Сосуществование различных дискурсов в одном тексте делает их понятия относительными. Переплетение этих языков создает комизм. Однако мы не вправе говорить здесь о пародийности. Пушкинская ирония не связана с деструкцией. Употребляемые дискурсы до конца остаются в игре как возможные выигрышные карты в семантическом фараоне текста. Ни один из предлагаемых автором дискурсов со свойственным ему смыслом не выбывает из игры, но в то же время ни один дискурс сам по себе не способен охватить в полной мере историю Германна.

#### д. Эпиграфы

В отличие от эпиграфов к «Повестям Белкина», отсылающих читателя к тем произведениям, которые играют более или менее заметную роль для смысловой конституции новелл, нелитературные, прозаические эпиграфы отдельных глав «Пиковой дамы» мало способствуют подобной цели. Хотя они и находятся в некоей связи с действием той главы, которой они предпосланы, они вряд ли выполняют функцию указателей смысла. В качестве эпиграфов фигурируют:

- 1) «рукописная баллада» — как она названа в черновом автографе [834] — об игроках в фараон, по-видимому, принадлежащая самому Пушкину;
- 2) фривольный «светский разговор» на французском языке о свежести камеристок, услышанный Пушкиным от Дениса Давыдова;

<sup>23</sup> Угроза применения силы («так я ж заставляю тебя отвечать» [242]) была безуспешной в отношении уже немой графини, которая для Германна была также и хранительницей клада.

- 3) два отрывка из «переписки», опять на французском языке, первый с жалобой на слишком большое количество слишком быстро написанных любовных писем, второй с выражением возмущения «человеком, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого»;
- 4) незасвидетельствованный отрывок из записок Сведенборга с пуантом, что слова привидения исчерпываются тривиальной мещанской формулой приветствия;
- 5) разговор между банкетом и знатным понтером о подобающей первой форме обращения к последнему.

В истории восприятия «Пиковой дамы» наблюдается тенденция толковать прозаические эпиграфы как модальные указатели прозаического, т. е. вполне нефантастического, смысла новеллы. Эта традиция восходит к В. Б. Шкловскому [1937, 59], согласно которому «подчеркнуто бытовые» эпиграфы «как бы снижают рассказ и делают его более бытовым». Один из пушкинистов [Дохерти 1992] утверждал даже, будто почти все эпиграфы делают содержание данного эпизода тривиальным и что, например, банальность выдуманной цитаты из Сведенборга указывает на банальность сверхъестественного в современной Пушкину литературе, более того — что «поддельность» этой цитаты обращает внимание на «поддельность» фантастического рассказа вообще.<sup>24</sup> Иначе решает «несоответствие» между эпиграфами и содержанием глав, ими предваряемых, М. Н. Виролайнен [1975, 173]: «эпиграфы „Пиковой дамы“ — это несостоятельные схемы, опрокидывающиеся самим содержанием повести». Но можно ли только перенаправлять детерминацию?

Функция эпиграфов, заключающаяся в предвосхищении чего-то существенного для следующего за ними рассказа, в «Пиковой даме» сохранена. Но не следует видеть в тривиальном содержании эпиграфов указания на нефантастический характер повествуемого. Прозаический эпиграф не просто предваряет в поэтике Пушкина прозаический мир. Пушкин нередко пользовался определенными приемами с целью уравновешения одной стихии стихией ей противоположной. Вводя, например, прозаические элементы в поэзию или поэтические в прозу, он не ослаблял жанровой основы, а делал ее таким образом более осязаемой. В качестве предвосхищения действует в эпиграфах

24 Интересные размышления автора об анекдоте Томского как тексте в тексте страдают от того, что он слишком прямолинейно исходит из наличия в «Пиковой даме» только одной, нефантастической реальности, которую Германн воспринимает не так, как следовало бы. Такой рационализм мало подходит к плодотворной трактовке новеллы как «иронического, игривого текста», который, представляя собой гораздо больше, чем пародию фантастического рассказа, «равным образом осмеивает самого себя, наше восприятие и даже писание его Пушкиным» [Дохерти 1992, 63].

«Пиковой дамы» не столько их содержательная, сколько жанровая характеристика. За исключением поддельной цитаты из Сведенборга, все эпиграфы новеллы принадлежат к светской коммуникации на французском языке, к той речевой сфере, которая правит повествуемой историей. Отрывки из переписок и светских разговоров предвосхищают прежде всего сюжетную и метатекстуальную роль тех дискурсов, к которым они сами относятся, т. е. дискурсов большого света.

### 3. Сюжетная роль жанров

#### а. Анекдот Томского и три верные карты

Повествуемые происшествия приводятся в действие Томским, который рассказывает анекдот о тайне своей бабушки-графини. Обратим внимание на прагматику этого рассказа. Анекдот Томского в беседе утомленных ночной игрой офицеров — превосходная степснь удивительного. Услышав жалобу осторожно понтирующего и все-таки вечно проигрывающего Сурина и слова одного из гостей, указывающего на неиграющего игрока Германна, Томский старается перещеголять предыдущие парадоксы еще более удивительным парадоксом, т. е. историей о своей бабушке, которая не понтирует, чего он никак не может понять. Возбудив интерес усталых слушателей, Томский рассказывает свой анекдот так, что молодые игроки «удваивают» внимание [229], как подчеркивает нарратор, употребляя выражение фараона. И дойдя в своем рассказе до тайны, открытой Сен-Жерменом, он, закуривая трубку, усиливает напряжение.

Анекдот — это жанр, в котором важна не столько степень соответствия истине, сколько занимательность. Здесь действителен закон: «*se non è vero, è bene trovato*» («даже если и не правда, то хорошо придумано»). Насколько маловажна в анекдоте установка на содержание и какую роль играет самодовлеющая развлекательность, явствует из окончания рассказа Томского. Посмотрев на часы, Томский прерывает рассказ о выигрыше Чаплицкого, молодые люди допивают свои рюмки и разъезжаются. Желание получить дополнительные сведения о таинственных обстоятельствах рассказываемого нарушило бы законы жанра, к которому все слушатели, за исключением Германна, относятся не слишком серьезно.

Жанр анекдота встречается в новелле еще раз, и на этот раз подчеркивается другой из его признаков. Рассеянный Томский упоминает в беседе с бабушкой, что одна из ее ровесниц, о которой графиня говорит как о живой, умерла уже семь лет тому назад. С большим равнодушием принимая весть,



которую до тех пор от нее таили, графиня начинает рассказывать анекдот о том, как царица приняла ее вместе с этой же подругой, когда они были пожалованы в фрейлины. В тексте сам этот анекдот не дается. Упоминается только, что графиня рассказывает его внуку «в сотый раз» [232]. Анекдот — это жанр, предполагающий повторения. Возможность обновлять одно и то же событие в любой момент лишает его установки на действительность, ослабляет его референтность, отгораживает его содержание от хода реальной жизни.

На анекдот Томского о тайне графини следует реакция слушателей. Один из гостей говорит «Случай!». Германн замечает: «Сказка!». Третий подхватывает: «Может статься, порошковые карты?» [229]. Все три реакции имеют метатекстуальный характер. Случай и порошковые карты, часто употребляемые мотивировки в богатой литературе об игре в карты того времени, отрицают чудесное и исключают какую-либо тайну. Кто говорит «случай», объясняет счастье игрока капризом судьбы, произволом фортуны. Порошковые карты — это средство того, кто хочет «*corriger la fortune*». Но инженер Германн реагирует иначе: он не дает объяснения чуда, а называет жанр. Его ответ означает: анекдот Томского — это сказка и ничего больше. Этим же он категорически исключает релевантность анекдота для себя самого. Но между тем как на обоих «реалистов» анекдот очевидно не оказывает никакого действия, человек с техническим образованием очень взволнован услышанным.

Как это ни странно, тому, кого Томский называет «расчетливым» [227] и кто сам ссылается на «расчет» как одну из своих верных карт [235], идея приобрести богатство при помощи расчета, т. е. математического вычисления верных карт, даже и в голову не приходит. Литература того времени изобиловала игроками, стремящимися к счастью путем вычисления выигрышных чисел или карт.<sup>25</sup> В библиотеке Пушкина имелись книги по теории вероятности [Лотман 1975б, 400], применяемой игроками к азартной игре. Такая идея, вокруг которой кружилась фантазия многих игроков, Германну, повторяем, в голову не приходит.

Итак, «расчетливый» инженер доверяет не расчету, а чуду. Отмахиваясь от анекдота Томского как от сказки, он все же полагается на логику сказки. Правда, он некоторое время сомневается, можно ли верить анекдоту, противопоставляя чуду свои «три верные карты» — «расчет, умеренность и трудолюбие» [235]. Но как он осуществляет эти добродетели? «Расчетливым»

---

25 См. в этой связи историю игрока в «Голландском купце» («*Der holländische Jude*», русский перевод в «Сыне отечества» за 1825 год) К. Г. З. Гейна (Carl G. S. Heun, известный под псевдонимом Heinrich Clauren), где математический расчет дает тройку и семерку как верные карты (см.: [Виноградов 1936, 187—189]).

Германн оказывается только в переносном, характерологическом значении этого слова. Над его «излишней бережливостью» товарищи имеют причину посмеяться «редко» [235]. С «умеренностью» противоборствует его «необузданное воображение». И о каком «трудолюбии» может идти речь, если он до пяти утра сидит с игроками и наблюдает их игру?

Формула, которой он обосновывает свое воздержание от игры, — якобы его состояние не позволяет ему «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» [235], — также опровергается действительным его поведением. Германн живет «одним жалованьем», не касаясь процентов отцовского наследства, не говоря уже о капитале. Но, когда он в полночь ждет графиню, чтобы выведать ее тайну, его сердце бьется «ровно, как у человека, решившегося на что-нибудь опасное, но необходимое» [240]. Следовательно, необходимым является для него не отцовский капитал, который он в первой же игре ставит на одну карту, а тайна графини.

Представление о существовании трех верных карт формируется в «Пиковой даме» постепенно. Томский прямо не говорит о тайне карт. Связь тайны с тремя картами *подсказывается* Томским, но устанавливается его слушателями. Томский только замечает, что Сен-Жермен открыл молодой графине «тайну, за которую всякий из нас дорого бы дал...» [229].

Перед этим он представил своим слушателям обладателя этой тайны, известного авантюриста и алхимика, так, что должны возникнуть сомнения по отношению к этому лицу. О графе Сен-Жермене рассказывают «много чудесного».

Он выдавал себя за вечного жида, за изобретателя жизненного эликсира и философского камня, и прочая. Над ним смеялись, как над шарлатаном, а Казанова в своих Записках говорит, что он был шпион [228].

Томский характеризует таинственного героя своего анекдота сначала только косвенно, через слухи, задевающие его честь, ссылаясь на то, что всем известно («Вы слышали»; «Вы знаете» [228]). Давая оценку Сен-Жермена от своего собственного имени, Томский не поддерживает, но и не опровергает сомнения, возбужденные отрицательными слухами, — Сен-Жермен «имел почтенную наружность, и был в обществе человек очень любезный» [228]. Здесь мы наблюдаем в маленьком масштабе присущее всей новелле смысловое движение — сначала чудесное подвергается сомнению, а затем это сомнение рассеивается, причем, что тоже характерно для этой светской повести, чудесное оправдывается не с точки зрения истины, а по принципу «*comme il faut*» в большом свете.

Вернемся к возникновению тайны трех карт. Закурив трубку, Томский говорит, что его бабушка отыгралась совершенно, поставив три карты одну за другой. Даже теперь он эксплицитно не устанавливает причинной связи

между тайной Сен-Жермена и выигрышем графини, а, скорее, смягчает ее перерывом своего рассказа. Первым эксплицирует такую связь Нарумов: «Как! <...> у тебя есть бабушка, которая угадывает три карты сряду, а ты до сих пор не перенял у ней ее кабалистики?» [229]. Но верными, т. е. выигрышными в любой ситуации, три карты становятся окончательно только в воображении Германна:

Анекдот о трех картах сильно подействовал на его воображение, и целую ночь не выходил из его головы. — Что, если, думал он на другой день вечером, бродя по Петербургу: что, если старая графиня откроет мне свою тайну! — или назначит мне эти три верные карты! Почему ж не попробовать своего счастья?.. [235].

### б. Между Венерой и Фортуной

Какое счастье Германн собирается попробовать? На первый взгляд кажется, что он имеет в виду счастье в игре. Но если он овладеет тремя верными картами, счастье в игре ему уже станет ненужным. Прежде всего Германн имеет в виду другое счастье, счастье в любви. Попробовать свое счастье для Германна означает «представиться ей <т. е. графине, — В. Ш.>, подбититься в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником» [235].

Если он сам и сомневается в возможности исполнения этого плана, то отнюдь не оттого, что ему ясно, что восьмидесятилетняя старуха в любовницы не годится. Как будто награждая Германна за слепоту и поощряя его вожделения, старуха, сидящая в вольтеровых креслах как мертвая, обнаруживает удивительное оживление, увидев его в своей спальне: «Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться, глаза оживились» [241]. Такая метаморфоза свидетельствует не столько о страхе, который в старухе вызывает незванный гость, сколько о возбуждении, которое бывшая *Vénus moscovite* все еще испытывает при виде «незнакомого мужчины». <sup>26</sup> Не соответствующий возрасту туалет, который снимает графиня перед зеркалом, как, впрочем, и ее ревнивость к прелестной воспитаннице, доказывает, что графиня все еще к обольщению готова, мало того — что слова об «ожидании жениха полунощного» можно понимать и в буквальном смысле. И то, что графиня при виде незаряженного (о чем она, конечно, не может знать) пистолета Германна показывает «во второй раз сильное чувство» [242], не лишено некоторой двусмысленности. (Впервые черты графини изображают «сильное движение души» [241], когда Германн напоминает ей о Чаплицком.)

26 «Неизъяснимое» изменение графини имеет, по всей очевидности, ту же причину, как и «трепет неизъяснимый» [234], который охватывает Лизавету Ивановну при виде стоящего у подъезда молодого инженера.

В своей карточной мании Германн, умножающий возраст восьмидесятилетней еще на семь (!) лет, сомневается не в ее готовности к любви, а в осуществимости календарного плана:

...но на это все <т. е. на три фазы любовной интриги, — В. Ш.> требуется время — а ей восемьдесят семь лет, — она может умереть через неделю, — через два дня!.. [235].

Возникает теперь вопрос о характере главного героя. В какой мере Германн поддается соблазнам богинь Венеры и Фортуны? Кто он: любовник или игрок?

Текст соединяет, как было показано выше, признаки реалистичности и фантастичности, заставляя читателя постоянно колебаться между этими исключаящими друг друга мотивировочными системами. Таким образом, онтологическая характеристика текста отражает бинаризм фараона, где банкومت раскладывает карты поочередно на правую и на левую сторону и где все участники смотрят попеременно направо и налево. Такое колебание мы обнаруживаем и в характеристике отношения Германна к любви и к игре.

С одной стороны, инженер кажется равнодушным к женским чарам («ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его» [245]). С другой стороны, мы видим признаки эротического интереса. Зачем же он, прежде чем войти в правую дверь, ведущую к графине, отворяет левую, зная, что она ведет в комнату бедной воспитанницы? Почему он смотрит на «узкую, витую лестницу», прежде чем возвращается и входит «в темный кабинет» [240]?<sup>27</sup>

Возникают еще и другие вопросы — действительно ли для Германна графиня только орудие для его материальной цели? Не занимает ли его старуха, раздевание которой он так внимательно наблюдает<sup>28</sup>, еще и в другом плане? Если Германн рассматривает графиню исключительно как обладательницу тайны трех карт, то как следует понимать то, что он, после неудачного предприятия сходя по темной лестнице, думает, «волнуемый странными чувствованиями»:

По этой самой лестнице <...> может быть лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час, в шитом кафтане, причесанный à l'oiseau royal, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой счастливек, давно уже истлевший в могиле, а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться... [245].

27 О возможных эротических побуждениях Германна см.: [Уильямс 1983; 1989]. О витой лестнице как эротическом символе см.: [Дебрецени 1983, 238].

28 Обнаруживается здесь интересная оппозиция мотивов — в Париже был свидетелем обнажения молодой графини отказывающийся от платежа муж, в Петербурге становится «свидетелем отвратительных таинств туалета» [240] старой графини жадный к деньгам Германн.

Н. О. Лернер [1929, 144] эти мысли, по его мнению, «психологически недопустимые» для Германна, приписывает автору. Германн мог в данном случае думать только о «невозвратной потере тайны» [245]. Но мог ли Пушкин действительно допустить такой психологический ляпсус?

Для Германна старая графиня обладает, по всей очевидности, странной притягательной силой. Но, спрашивается, относится ли его увлечение к реальной женщине, которая в спальной кофте и ночном чепце кажется ему «менее ужасна и безобразна» [240], чем в ее дневном наряде, или же к афродитической фигуре в анекдоте Томского. И если последнее правильно, трудно решить, обожает ли Германн в этой фигуре богиню любви и красоты или обладательницу тайны трех карт. Точно так же, как автор сопрягает реалистическую и фантастическую мотивировки, он характеризует отношение Германна к Венере противоречивыми признаками. С одной стороны, Германн использует дискурс любви как орудие для своих целей, с другой, он обнаруживает неутоленное эротическое вожделение.

Неоднозначным оказывается и отношение Германна к игре. С одной стороны, он входит в рассказ, уверяя, что «игра <его> занимает сильно» [227], и нарратор подтверждает, что он «в душе игрок» [235], что он просиживает «целые ночи <...> за карточными столами, и след<ует> с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры» [235]. (Следовательно, Германн вуаер не только у женщин, но и в игре.) С другой стороны, его сон обнаруживает, что в фараоне не привлекает его ни щекотание нервов, ни вызов судьбе, ни борьба со случаем, ни страсть к азартной игре, а только выигрыш. Не будучи готовым примириться со случайностью игры и не будучи в состоянии наслаждаться ее процессом<sup>29</sup>, Германн вполне полагается на оксюморон верных карт и, таким образом, принадлежит целиком ко второму роду из различаемых Э. Т. А. Гофманом в повести «Счастье игрока»:

Есть два рода игроков. Иным игра сама по себе, независимо от выигрыша, доставляет странное, неизъяснимое наслаждение. Диковинное сплетение случайностей, сменяющих друг друга в причудливом хороводе, выступает здесь с особенной ясностью, указывая на вмешательство некой высшей силы, и это побуждает наш дух неудержимо стремиться в то темное царство, в ту кузницу Рока, где вершатся человеческие судьбы, дабы проникнуть в тайны его ремесла <...> Других привлекает только выигрыш, игра, как средство разбогатеть [Гофман 1962, II, 85—86].<sup>30</sup>

- 29 В дневнике А. Н. Вульфа записаны слова Пушкина: «Страсть к игре есть самая сильная из страстей» (А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1985. С. 455). Друзья Пушкина свидетельствуют, что он сам мог поступать по примеру петербургской молодежи, «забывая балы для карт и предпочитая соблазны фараона обольщениям волокитства» [249]. Об отношении Пушкина к карточной игре см.: [Парчевский 1996].
- 30 Подобные слова о столкновении игрока с «диковинными сплетениями и связями, сплетенными той таинственной силой, называемой случайностью» говорит в «Эликсире дьявола»

Третий мотив, оставленный нерешенным, это интерес Германна к тайне. Рассмотрим еще раз сопряжение тайны и карт в размышлении Германна: «...что, если старая графиня откроет мне свою тайну! — или назначит мне эти три верные карты!». Союз «или» указывает на то, что открытие тайны не идентично называнию трех верных карт. С позиции автора можно в этой дизъюнкции видеть намек, ставящий под вопрос проведенное слушателями анекдота отождествление тайны и карт. В сюжетном плане странная альтернатива дает нам знать, что Германну важно не открытие тайны, а приобретение трех карт. Мир чудесного ему безразличен. Не в фантастическое он хочет проникнуть, он заинтересован лишь в «фантастическом богатстве» [236].<sup>31</sup> Но вместе с тем нарратор подчеркивает в Германне «сильные страсти и огненное воображение» [235], и отказ от расчета выявляет в нем некую слабость к чудесному.

Таким образом, отношение Германна к любви, к игре и к тайне глубоко противоречиво. Да и структура его характера вряд ли поддается однозначному определению. С одной стороны, Германн, «сын обрусевшего немца» [235], производит впечатление, будто живут, по словам Гете, «две души в его груди», и текст обнаруживает в нем иногда разлад в стиле Гофмана — между расчетом и воображением, холодностью и страстностью, твердостью и заблуждением. С другой стороны, характер Германна сводится к одной лишь прозаической черте, делающей его сравнимым с Жюльеном Сорелем из романа Стендаля «Красное и черное». Это жадность к деньгам, для достижения которых любовь, игра и тайна служат только средствами.<sup>32</sup> С одной стороны,

---

князь Медарду-Леонарду (часть I, отд. 4). Даже если Пушкин и соглашается с определением Гофмана, то «Пиковая дама» представляет собой ироническую корректировку «Счастья игрока», где некий благородный Зигфрид «против правил хорошего тона» упорно воздерживается от фараона, предпочитая предаваться «игре фантазии» и писательству, и только для того, чтобы не прослыть скупцом, однажды понтирует, после чего он, будучи счастлив во всем, не перестает выигрывать. Успех Зигфрида вдохновляет, как кажется, Германна мечтать о «беспременном выигрыше», но повесть Гофмана не оканчивается таким образом, что Германн мог бы из нее извлечь вдохновляющий пример. Очарованный все больше и больше не выигрышем, а игрой, вынужденный верить в магическую силу, приближаясь поневоле к «краю гибели», Зигфрид знакомится с историей жизни разорившегося счастливица и больше не поддается «всем соблазнам обманчивого счастья игрока».

31 В слове «фантастический» скрещиваются два значения: 1) «созданный фантазией, не существующий в действительности», 2) «чрезвычайный». Германн превращает первое значение, которое актуально в тот момент, когда он, проснувшись, вздыхает о потере своего «фантастического» (т. е. увиденного во сне) богатства, во второе значение, уже не связанное с онтологической оговоркой.

32 Неопределенность и открытость для различных конкретизаций являются основными чертами характерологии в прозе Пушкина. Неопределенными были характеры и их мотивы уже в «Повестях Белкина».

Пушкин, иронически разоблачивший в «Выстреле» и в «Гробовщике» романтическую раздвоенность характера, второй болдинской осенью вряд ли мог бы всерьез допустить романтически-загадочный контраст внутри характера. С другой же стороны, честолюбивый мещанин, стремящийся в большой свет, был в это время уже слишком неоригинальным литературным типом, чтобы Германн с ним мог совершенно слиться. И так, и в характерологии мы тоже наблюдаем нарративную реализацию бинарности карточной игры. Колебание между двумя сторонами, двумя возможностями структуры характера соответствует движению игры фараона между правой и левой сторонами.

### в. Анекдот, шутка и тайна

Ненадежный в своих немецких добродетелях, Германн превращает занимательный анекдот, воспринятый им как сказка, в надежную реальность. Нельзя его упрекать в том, что он верит в возможность чудесного. Ошибка Германна заключается, скорее, в том, что он недооценивает онтологическую индифферентность анекдота как жанра и что он возможное чудесное расценивает как несомненную реальность. Он верит не только в существование трех верных карт, но, будучи во власти «множества предрассудков», и в то, что «мертвая графиня <может> иметь вредное влияние на его жизнь» [246].

«Необузданное воображение» делает Германна даже писателем. Как автор любовных писем он нуждается в чужом языке только вначале. Он становится автором целого романа, составляя фиктивную любовную «интригу», которая его «занимает очень» [238].

В спальне графини Германн выступает красноречивым соблазнителем. Сначала он умоляет старуху на языке сентиментальных и романтических дискурсов, взывая к ее «чувствам супруги, любовницы, матери» [241], потом прибегает к литературному мотиву «дьявольского договора», и наконец, переключившись на язык религии, обещает ей, что не только он, но и его дети, внуки и правнуки «благословят <ее> память и будут <ее> чтить как святыню» [242].

Видение, в котором графиня открывает ему свою тайну, свидетельствует опять о сильном воображении героя, и только одна деталь, прозаическое шарканье призрака туфлями, обнаруживает у героя некую неуверенность стиля. Таким образом, инженер Германн все более и более становится писателем-фантастом. Он даже записывает свое видение и предстает как пишущий духовидец — второй Сведенборг, карьеру которого он как бы повторяет

ет. Сведенборг начал как естественник, был военным инженером и стал видящим духов мистиком.<sup>33</sup>

Новелла «Пиковая дама» не только демонстрирует «пагубные последствия», когда возможному чудесному навязываются безусловность и безоговорочность научно-технического мышления, она также показывает, насколько могут стать опасными жанры и дискурсы, если не учитывать их модальности и законов их действия. Германн делает из анекдота сказку, превращает ее в реальность, но пренебрегает логикой и распределением ролей в этом жанре.<sup>34</sup> Ему надо было бы учесть, что в сказке наказывается жадность и что даже положительным героям приходится преодолевать злую волю отрицательных актантов. Если он называет живую, но молчаливую графиню «старой ведьмой» [242], как же может он рассчитывать на то, что тайна, доверенная ему ее призраком, сделает его счастливым?

На другое, весьма прямое предостережение Германн также не обращает внимания. Живая графиня, принужденная им выдать свою тайну, говорит ему единственные и последние свои слова: «Это была шутка, клянусь вам! это была шутка!» [241]. После слов «случай», «сказка», «порошковые карты» — это четвертое и несомненно самое убедительное объяснение анекдота Томского. Не должна ли была тайна трех карт в большом свете скрыть другую тайну, а именно любовную связь графини с Сен-Жерменом? Такая связь по крайней мере подсказывается симметрией действий. Муж, против своего обыкновения взбунтовавшись, начисто отказал графине заплатить ее проигрыш. Графиня дала ему пощечину и легла спать одна. Разве не могла щедрость Сен-Жермена, к помощи которого графиня прибегает, вызвать противоположную реакцию «московской Венеры»?

То, что тайна трех карт не что иное, как шутка, кажется несовместимым с тем фактом, что графиня называет их Чаплицкому. Но имеются два фактора, смягчающих или даже снимающих очевидное противоречие. Во-первых, и в этом случае тайна трех карт могла заместить тайну другого рода. Что побудило графиню, «которая была всегда строгая к шалостям молодых людей»

33 См.: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 29. СПб., 1900. С. 75—80. Для пушкинского времени легендарный Сведенборг был толкователем снов и видений, специалистом по карточной игре, героем гадательных книг и даже их автором (см.: [Шарыпкин 1972]). К. Р. Зиггестед [1981, 256], не называя источника, рассказывает анекдот о посещении Сведенборга покойной родственницей, бывшей светской красавицей и богатой вдовой, особой хитрой, властной и эгоистичной: «Сведенборг говорит, что он беседовал с ней через три дня после того, как она умерла, и что она его глазами наблюдала собственные похороны». Этот анекдот, по всей очевидности, лежит в основе как эпиграфа пятой главы, так и видения Германна.

34 О сюжетных структурах волшебной сказки в «Пиковой даме» см.: [Петрунина 1980; 1987, 229—240].



[229], «как-то сжалиться» над Чаплицким, проигравшим около трехсот тысяч? Какими, если не эротическими мотивами, можно объяснить это «как-то»?<sup>35</sup> Во-вторых, жанр и его нарративный контекст бросают тень на правдоподобность эпизода с Чаплицким. Между тем как Томский рассказывает о выигрыше бабушки, не ссылаясь на источники и свидетелей, история о выигрыше Чаплицкого принадлежит дяде Томского, графу Ивану Ильичу. Читателю ничего о дяде не сообщается, кроме того, что тот считает нужным в истинности случившегося «уверить» слушателей «честью» [229]. Кроме того, история о выигрыше Чаплицкого вплоть до отдельных деталей слишком уж похожа на историю о выигрыше графини, чтобы было исключено дублирование первого эпизода вторым или подражание того и другого эпизода общему образцу историй о сказочном счастье игроков.

Все названные аргументы, казалось бы, подтверждают правдивость графини, говорящей о шутке, и ставят существование тайны трех верных карт под сомнение. Но, с другой стороны, нельзя не заметить мотивов, отрицающих правдивость графини и тем самым свидетельствующих в пользу реальности чудесного. К ним принадлежит упоминание о другом жанре бытового рассказа. Когда молодая графиня появляется в Версале, не оплатив своего предыдущего карточного долга, она «в оправдание <сплетает> маленькую историю» [229]. Это указывает, во-первых, на то, что она в случае необходимости всегда найдет отговорку (что релятивизирует ее ссылку на «шутку»), во-вторых, на то, что от Сен-Жермена она получила не денег.

Но на вопрос, в чем точно состоит тайна, ответа не дает ни анекдот Томского, ни новелла Пушкина. Таким образом, новелла заставляет нас колебаться между магическим «за» и реалистическим «против», или, говоря на языке фараона, между правой и левой сторонами, на которые банкومت Пушкин кладет свои карты перед читателем. Однако сорвать банк автора, т. е. вырвать у новеллы ее окончательный смысл, т. е. настоящий ход происшествий, нам, жадным понтерам, вряд ли удастся.

---

35 Разрешение тайны как чистой мистификации, долженствующей скрыть, что Сен-Жермен оплачивает карточный долг молодой графини, а стареющая графиня — долг молодого Чаплицкого за эротическую любезность, проводится радикально и безоговорочно некоторыми исследователями; см. прежде всего: [Гершензон 1916в; Лабриолл 1969]. В таком рационалистическом ракурсе выигрыши графини и Чаплицкого оказываются не чем иным, как вымыслом, и в том, что в трех играх Германна действительно выпадают три верные карты, можно увидеть только слепой случай. Для Гершензона в «галлюцинации» Германна «нет и тени фантастики» [1916в, 101], и для Лабриолл во всей новелле «нет и тени магического элемента» [1969, 270]. Не то чтобы аргументы, выдвинутые в пользу мистификации, были сами по себе малоубедительны — наоборот, но каждому отдельному аргументу в пользу исключительно психологического прочтения можно противопоставить аргумент в пользу фантастики.

## г. Германн и жанры светской коммуникации

Говоря о шутке, графиня упоминает игривый жанр светской коммуникации, вполне соответствующий жанру анекдота. То, что анекдот Томского и шутка графини по содержанию противоречат друг другу, в речевой сфере светского общения большой роли не играет. Маленькая история, сплетенная графиней в Версале, и слухи о Германне как о ее побочном сыне, распространенные «близким родственником покойницы», также указывают лишний раз на неопределенную референтность светской коммуникации. Но такая относительность, несущественность обозначаемой реальности чужда разночинцу Германну. Инженер настолько уже убежден в несомненной реальности чудесного, что не допускает возможности отрицания магии: «Этим нечего шутить» [241].

Германн настолько сосредоточивается на референтности дискурсов, что пренебрегает их модальностью и их прагматикой. Именно в этом смысле следует понимать слова нарратора, что «две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе», что «тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи» [249]. В этом же заключается тонкая месть графини. Называя Германну три верные карты, мертвая графиня побуждает его к исключительной сосредоточенности на референтности ее слов. Такой дар, своего рода дар данайцев, является типичным мотивом сказки — это дар, который, если его неправильно употребить, приводит не к счастью, а к гибели. Германн употребляет дар графини не так, как следует, потому что он овеществляет коммуникат, пренебрегая прагматикой, т. е. не думая ни о дарителе, ни о ситуации.

В связи с прагматикой новеллы следует учесть, что роковой для Германна анекдот рассказывает не кто иной, как Томский, побуждаемый общей потребностью в развлечении и своим желанием превзойти приведенные в беседе парадоксы. Томский, сам того не подозревая, становится для инженера, и только для него, соблазнителем и искушителем.<sup>36</sup>

М. Гершензон [1916в, 111] нашел в рассказе Томского «художественную ошибку» в мотивировке: «рассказ Томского о бабушке по деталям превосходит, но именно как рассказ Томского он не может быть оправдан». Однако Пушкину, пожалуй, важно было дать Томскому характеристику опытного рассказчика, владеющего всеми жанрами *de la causerie du beau monde*, сам отнюдь не попадая во власть их фикций. Вспомним, как драматургически искусно Томский пользуется закуриванием трубки. Менее искусному рассказчику и не удалось бы пленить уставших от ночного фараона игроков своим повествованием. «Проще, грубее» — как того требует Гершензон — Том-

36 О роли Томского как «искусителя» и «мелкого беса» см.: [Бургин 1974; Жекулин 1987].

ский не должен был рассказывать уже потому, что его анекдот за шестьдесят лет существования во всех своих нарративных поворотах и деталях успел так оформиться, что для его репродукции большого искусства не нужно. Не автор выступает на месте рассказчика (так характеризует вслед за Гершензоном господствующую здесь точку зрения С. Г. Бочаров [1974в]), а — если варьировать известное выражение Томаса Манна — «дух анекдота».

Томский вообще является агентом литературы и текстов. Анекдотом про свою бабушку он соблазняет Германна. Графиню он снабжает романами. И для Лизаветы Ивановны Томский выполняет функцию искусителя. На балу Томский оказывает особенное внимание воспитаннице бабушки лишь потому, что мстит молодой княжне Полине, которая на этот раз кокетничает не с ним. Его жанр — шутка. Он шутит над пристрастием Лизаветы Ивановны к инженерам, и некоторые из его шуток так удачно направлены, что бедная девушка думает, что ее тайна ему известна. В своем злобном настроении Томский «набрасывает портрет» Германна, намекая на модную литературу:

Этот Германн <...> лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния. Как вы поблднели!.. [244].

Нарратор смягчает ужасное значение этих слов указанием на жанр: «Слова Томского были не что иное, как мазурочная болтовня» [244]. Мазурочная болтовня — это тоже жанр светской коммуникации. А этот жанр так определяется прагматикой и имеет такую слабую установку на референтность, что Лизавете Ивановне после возвращения Томского на свое место не удается «возобновить прерванный разговор», который «становился мучительно любопытен» для нее [244], ибо мазурка к тому времени кончилась и графиня уезжает.<sup>37</sup>

Портрет, набросанный Томским, потому глубоко запечатлевается в душе Лизаветы Ивановны, что он сходится, как подчеркивает нарратор, «с изображением, составленным ею самою» [244]. А «изображение» это является продуктом литературы. Лизавета Ивановна, хотя и не знает немецкого романа, из которого Германн списал свое первое любовное письмо, оказывается все-таки знатоком европейского готического и неистового романа. В своем пристрастии к этому жанру, с которым она как чтица графини должна быть хорошо знакома, Лизавета Ивановна увлечена совсем не оригинальным типом

---

37 Слова Томского, характеризующие Германна как расчетливого немца («вот и все!» [227]), были также продиктованы ситуацией. Нетерпеливый Томский хотел рассказать свой анекдот, чтобы вызвать большее удивление, чем парадокс не играющего игрока.

героя: «благодаря новейшим романам, это уже пошрое лицо пугало и пленяло ее воображение» [244].

Итак, «ветренный» Томский, прозаично-таинственная центральная фигура новеллы, играет роль агента жанров и дискурсов, но сам не находится во власти их фикции. Поэтому он, упомянутый в эпилоге после Германна и Лизаветы Ивановны, замыкает новеллу как самый счастливый из ее персонажей.<sup>38</sup> Князь Павел Томский, виновник всех заблуждений, произведен в ротмистры и женится на той самой княжне Полине, холодность которой на балу вызвала его на роковую для Лизаветы Ивановны мазурочную болтовню.

Примирение *Paul et Pauline*, т. е. двух полов и половин, осуществляется по законам азартной игры и механики танца. Их счастье основывается на преимуществах игорного дома и бального зала. Полина — одна из трех дам, которые на балу подходят к Томскому с условным вопросом «*oublié ou regret*» [244]. Своим ответом Томский должен выбрать дам на танец. В данном случае выигрыш падает, возможно не совсем случайно, на Полину. Томский выбирает ее как карту в игре. В тексте сказано: «Дама, выбранная Томским, была сама княжна \*\*\*» [244]. Все остальное — дело двух круговых движений: «Она успела с ним изъясниться, обежав лишний круг и лишний раз повертевшись перед своим стулом». Этот образ двух кругов, большого и маленького, вызывающий представление о циферблате, обнаруживает часовой механизм светского мира.<sup>39</sup>

*Paul et Pauline*, расчетливый молодой человек и наглая, холодная невеста, — это типичные представители большого света, о которых говорит нарратор, описывая не удостоенную вниманием Лизавету Ивановну (ср.: [Шоу 1995, 146]). В связи *Paul et Pauline* торжествует *beau monde*, собирающийся в великолепных комнатах Чекалинского. Генералы и тайные советники, игра-

38 Об эпилоге и роли в нем Томского см.: [Шоу 1995, 142].

39 Механизм примирения напоминает механику автоматов в произведениях Гофмана, обнажающих пустоту условного общественного существования, см. повести «Автомат» («Die Automate», 1814), «Песочный человек» и подражающую «Песочному человеку» повесть А. А. Перовского-Погорельского «Пагубные последствия необузданного воображения» (см. прим. 21). Танец княжны Полины заставляет вспомнить о механических танцах кукол-автоматов Олимпии («Песочный человек») и Аделины («Пагубные последствия»). За повестью Погорельского следует в обрамляющем диалоге двойников замечание, которое могло побудить Пушкина к созданию кукольнообразной фигуры княжны Полины: «Есть ли какое-нибудь в том правдоподобие, чтоб человек влюбился в куклу? <...> Взгляните на свет: сколько встретите вы кукол обоого пола, которые совершенно ничего иного не делают и делать не умеют, как только гуляют по улицам, пляшут на балах, приседают и улыбаются. Несмотря на то, частехонько в них влюбляются и даже иногда предпочитают их людям, несравненно достойнейшим!» [Погорельский 1960, 84].

ющие в вист, молодые офицеры, развалившиеся на штофных диванах, кушающие мороженое и курящие трубки, все заполняют гостиную и обступают удалого понтера при его третьей игре.

Свет — это та речевая сфера, характерными жанрами которой являются анекдот, шутка, сплетенная маленькая история, тайна и мазурочная болтовня, т. е. те жанры, которые оказываются роковыми для новых героев, одаренных сильным воображением.

#### д. Восприятие времени

Господство света связывает эпохи. «Пиковая дама» разворачивает, как было не раз указано, маленькую философию истории (ср., напр.: [Эмерсон 1993]). Однако 1770-е и 1830-е годы не только образуют тот контраст, который неоднократно подчеркивался в процессе толкования этой новеллы. В сопоставлении эпох выявляется прежде всего их сходство. Оппозиция магии и технического прогресса, подсказываемая противопоставлением времен, при ближайшем рассмотрении смягчается. Германн становится эквивалентом Сведенборга. В той и другой эпохе увлеченность техникой сопряжена с соблазном чудесным. Теснее всего эпохи связаны фараоном, начинающим и кончающим как анекдот Томского, так и новеллу Пушкина. Игра релятивизирует все контрасты между эпохами, снимая движение времени. Недаром после крушения Германна игра продолжается: «Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом» [252].

Особое значение в «Пиковой даме» имеет восприятие героями времени. Германн, опасющийся за жизнь престарелой обладательницы тайны, остро ощущает, как проходят дни, часы, четверти, но не обращает внимание на прошедшие годы и десятилетия. Ориентация персонажей во времени создает странную эквивалентность между графиней и Германном. Графиня сохраняет «все привычки своей молодости, строго след<ует> модам семидесятых годов, и одева<ется> так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад» [231]. Сосредоточенность на прошлом и невнимание к настоящему характеризуют и Германна. Он хочет стать вторым Чаплицким, и его очаровывает эпоха молодости графини: он внимательно рассматривает собранные в спальне графини предметы, художественные произведения и дамские игрушки, «изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьевым шаром и Месмеровым магнетизмом» [240]. Подробное описание графининой спальни отнюдь не является «серьезным художественным промахом», как считал Гершензон [1916в, 111], и перечисление изобретений из парижских времен графини оправдано не только «привычным инженерным

взглядом» Германна, о чем пишет М. П. Алексеев [1956, 80, 82], защищая Пушкина от «несправедливого» вывода Гершензона. Изобретения Гальвани и Месмера не были для пушкинской поры несомненными научными фактами, а были овеяны ореолом таинственности, магии и шарлатанства (ср.: [Дебрецени 1983, 323]). Между алхимиком Сен-Жерменом и основателями точных наук, какими позднее были признаны Гальвани и Месмер, тогда не было большой разницы. Внимательный взгляд Германна на детали спальни свидетельствует не столько об инженерной специальности героя, сколько о его слабости к чудесному времени молодой графини, безразлично, основывается ли эта слабость на тайном тяготении к сверхъестественному или просто на жажде денег.

За упоминанием Месмерова магнетизма скрывается, скорее всего, аллюзия. Магнетизм австрийского врача Франца Месмера был ранней формой гипноза, известной и использовавшейся в России с конца XVIII века.<sup>40</sup> Не указывает ли автор на то, что Германн, часами пристально, не отрываясь смотрящий в окно Лизаветы Ивановны, своими черными глазами магнетизирующий девушку, в свою очередь загипнотизирован анекдотом Томского? Подобно клиентам Месмера, находящимся под воздействием магнетизма, Германн оказывается в плену анекдота и его тайны. На это указывает и другой словесный мотив — второй смысл слова «кабалистика», которое употребляется Нарумовым. Германн попадает в «кабалу» анекдота и тайны.<sup>41</sup>

Сверхъестественное в «Пиковой даме» не разрешается, а сохраняется в статусе возможного. Ненадежная тайна трех верных карт, на которую Германн полагается, несомненно действует. Свою несостоятельность обнаруживает не тайна, а понтер. Его неудача имеет характер оплошности, вызываемой, как ему кажется, мертвой графиней. После того как «мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» — так, по крайней мере, ему показалось, — Германн «оступается» и падает навзничь об землю [247].<sup>42</sup>

40 Ср. упоминание магнетизма в оде Г. Р. Державина «На счастье» (1789), где говорится о том, что счастье «магнизует» девиц и дам, варит из камней золото, играет «в шашки, то в картеж» и является таким прихотливым, как «легкий шар Монгольфьера», который упадет куда случится [Державин 1987, 90—96]; о названных мотивах см.: [Алексеев 1956, 82]. Магнетизм фигурирует как дьявольский гипноз в повестях Гофмана «Магнетизер» («Der Magnetiseur», 1813, русский перевод 1827) и «Таинственный гость» («Der unheimliche Gast», русский перевод 1831), и во фрагменте А. А. Перовского-Погорельского «Магнетизер», напечатанном в 1830 году в «Литературной газете».

41 На двойной смысл слова «кабалистика» указал Г. Уильямс [1989, 53—54], не обратив, однако, внимания на порабощающее действие тайны.

42 Случайное, казалось бы, совпадение, что «в то же время», когда поднимают грянувшего об землю Германна, выносят Лизавету Ивановну в обмороке на паперть, для современников Пушкина свидетельствовало о магнетической связи («гаррот») между этими героями.

После того как Германн «обдернулся», ему снова кажется, что пиковая дама, которую он по ошибке поставил вместо туза, прищуривается и усмехается [251].

#### е. Метатекстуальная гибель

В «Пиковой даме», где скрещиваются разные дискурсы эпохи, повествуется о создании и о восприятии текстов. Новелла учит: у каждого дискурса и каждого жанра, будь то анекдот, сказка, шутка или надгробное слово, есть своя семантика, своя онтология, своя фикция. *La causerie du beau monde* с ее редуцированной референтностью и ненадежной истинностью не поддается прямому применению к реальности. У каждого жанра, как бы фантастично ни было его содержание, есть свои законы, которые следует учитывать. А Германн этих законов не учитывает. Гадание, магия, каббалистика и волшебство, с которыми, быть может, ловко обращается *Saint-Germain*, имя которого уже указывает на сверхъестественное, не подчиняются «непреклонности желаний» инженера *Германна*. Наказывается герой за его неправильное обращение с волшебными дискурсами именно тем, что их магия подтверждается.

В нарративном мире резко ощущающего жанровость Пушкина превращение литературы в жизнь, как правило, губит героев. Это пришлось испытать трагическим героям «Повестей Белкина», Владимиру, Сильвио и Самсону Вырину, постаравшимся устроить свою прозаичную жизнь по литературным образцам. И герои «Пиковой дамы» наказаны не за нарушение нравов, а за неправильное отношение к текстам. Лизавете Ивановне приходится определенное время страдать, потому что она, влюбленная в пошлого уже героя готического романа, проявляет плохой литературный вкус. Германн же погибает оттого, что ему не хватает ощущения жанра.

Гибель героя, загипнотизированного анекдотом как Месмеровым магнетизмом, можно осмысливать как метатекстуальное предупреждение в адрес читателя: Кто пытается разрешить онтологическую двусмысленность «Пиковой дамы», ее колебание между противоположными полюсами онтологии и характерологии в пользу однозначного, окончательного смысла, тот реагирует на новеллу Пушкина так же неадекватно, как Германн на анекдот Томского. Не лишен высшей металитературной справедливости исход повести: тот, кто не хотел признавать двусмысленности анекдота, настаивая на его однозначной, безусловной и безоговорочной референтности, обречен бесконечно повторять на языке фараона две альтернативные, исключаящие друг друга возможности: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!...».

## Приложение

### Сен-Жермен, Казанова, Томский, Пушкин — маги рассказывания

В «Пиковой даме», новелле метатекстуальной, особого внимания заслуживают два аспекта — цепь «чудесных» нарраторов, в тексте четко прослеживаемая, и метанарративные мотивы, обнаруживающиеся в этой цепи.

Чудесное впервые выступает в анекдоте Томского и берет там свое начало с Сен-Жермена, который в свое время открыл бабушке Томского тайну, за которую, по словам Томского, «все дорого бы дали». Сен-Жермен вводится в анекдот словами:

С <бабушкой> был коротко знаком человек очень замечательный. Вы слышали о графе Сен-Жермене, о котором рассказывают так много чудесного. Вы знаете, что он выдал себя за вечного жида, за изобретателя жизненного эликсира и философского камня, и прочая. Над ним смеялись, как над шарлатаном, а Казанова в своих Записках говорит, что он был шпион; впрочем Сен-Жермен, несмотря на свою таинственность, имел очень почтенную наружность и был в обществе человек очень любезный. Бабушка до сих пор любит его без памяти, и сердится, если говорят об нем с неуважением. [228—229]

Граф Сен-Жермен, фигура историческая, слыл авантюристом и алхимиком. С 1750 года он под разными именами появлялся при европейских дворах, между прочим и при дворе Людовика XV, где его поддерживала стареющая маркиза де Помпадур, с тем чтобы он развлекал уставшего от исполнения всяческих обязанностей и вечно скучающего короля алхимическими опытами. О Сен-Жермене ходили по всей Европе всевозможные слухи, которые делали его воплощением многих тайных учений и искусств XVIII века. Наряду с названными Томским чертами ему приписывали и искусство гадания, каббалистику и масонство.<sup>43</sup> К противоречивым легендам, создавшимся вокруг него, принадлежит засвидетельствованная (хотя и сомнительными источниками) история о его активном участии в русском государственном перевороте 1762 года на стороне Екатерины.<sup>44</sup> Трудно судить, предполагал ли

---

43 О подробностях жизни Сен-Жермена и о легендах вокруг него см.: [Бюлау (ред.) 1850; Купер-Оукли 1912; Фольц (ред.) 1923; Лангefeldь 1930; Тецлафф 1978; 1980; Корнуэлл 1993, 87—90].

44 О знакомстве Сен-Жермена с княжной Анхальт-Цербстской, матерью императрицы, и о его пребывании в России см.: [Лангefeldь 1930, 104—131, глава: «Odar, Thronrevolutionär Petersburg 1762»; Тецлафф 1978, 56—62]. Критически обсуждает легенду об участии Сен-Жермена в событиях 1762 г. Фольц (ред.) [1923, 20—23], указывая на то, что Сен-Жер-



Пушкин участие Сен-Жермена в российском перевороте. Примечательно, однако то, что в «Пиковой даме» пребывание Сен-Жермена в Париже имеет место в семидесятые годы, т. е. как раз в то время, когда исторический прототип давно уже покинул Францию и жил, если верить легенде, в России. Не исключено, что за этой очевидной исторической ошибкой всегда точного относительно фактов Пушкина кроется политический намек на российские события.<sup>45</sup>

С Сен-Жерменом ассоциировался у современников Пушкина и другой авантюрист XVIII века — Джузеппе Бальзамо, называвший себя разными именами, но ставший известным под именем Графа Александра Калиостро (1743—1795). Калиостро — мистик, чародей-шарлатан, утверждавший, как и Сен-Жермен, что он владеет философским камнем. Ему удалось пленить Екатерину II и ее двор и он слыл учеником Сен-Жермена. Как и Сен-Жермен, Калиостро пользовался в Париже славой великого мага. В «*Mémoires authentiques pour servir à l'histoire du Comte de Cagliostro, par M. de Beaum...*» (Paris, 1785) рассказывается о визите супругов Калиостро к Сен-Жермену. Эти воспоминания — сатирическая фальсификация.<sup>46</sup> Тем не менее после них утвердилась некая связь между двумя знаменитыми авантюристами.

Однако скрытое присутствие Калиостро в тексте основано также на явной эквивалентности — с пушкинским Сен-Жерменом Калиостро сближает специфический и релевантный для «Пиковой дамы» мотив, а именно — искусство угадывания чисел. Сен-Жермен предсказывает, если верить анекдоту Томского или, вернее, следовать его восприятию слушателями, три карты фараона. В упомянутом жизнеописании Калиостро имеется рассказ о том, как он безошибочно предсказал пять «номеров» для лотерейной игры.<sup>47</sup> Этот рассказ Л. П. Гроссман [1923, 68] считает даже основой рассказа о тайне графини: «Из этого зерна пустила, видимо, свои ростки пушкинская новелла». Калиостро жил отчасти на деньги, заработанные тем, что он посредством каббалистического расчета предсказывал для других выигрышные «номера» для лотереи.<sup>48</sup> Знал ли Пушкин фальсифицированные «*Mémoires*» или

---

мен к этому времени жил в Нидерландах, а на территорию России попал значительно позже, и не как политический заговорщик, а как простой торговец, намеревающийся извлечь выгоду из своих изобретений.

45 Можно конечно здесь поставить и вопрос, не является ли парижская *Vénus moscovite* эквивалентом петербургской императрицы.

46 Их автор — Ж. П. Л. де ла Рош де Мэр (J. P. L. de la Roche de Maire, Marquis des Luchet); см.: [Фольц (ред.) 1923, 100—109].

47 См.: [Гроссман 1923, 68]. Данные Гроссмана уточняются в статье: [Розен 1975, 271. Прим. 8].

48 См.: [Бюлау Ф. (ред.) 1850, 316]. Эта статья основывается на разных источниках, между прочими — и на «*Compendio della vita e delle geste di Giuseppe Balsamo, denominato il Conte*

другие источники, решить трудно, но во всяком случае, ввиду высокого интереса в пушкинские времена к мемуарной литературе, тем более к мемуарам знаменитых авантюристов, можно исходить из того, что для автора и его современников связь между этими шарлатанами была очевидна. Само собой разумеется, ассоциация с Калиостро, преследовавшимся как маг-обманщик, не раз наказанным, приговоренным в 1789 г. в Риме к смертной казни, замененной впоследствии папой Пием VI на пожизненное заключение, и проведенным конец жизни (1789—1795) в крепости, правдивость Сен-Жермена не повышает.

Мотив отгадывания выигрышных карт связывает с загадочными персонажами новеллы еще одну личность эпохи, которая эксплицитно обозначается в другом месте текста. Это шведский теософ и мистик Эмануэль Сведенборг (1688—1772), которому приписан тривиальный по своему содержанию эпиграф пятой главы. Сведенборг, окруженный в пушкинское время множеством чудесных легенд, вплетен в канву сюжета тем, что он послужил образцом как для Сен-Жермена, так и для Германна: Во-первых — исторический Сен-Жермен продолжал кристаллографические исследования Сведенборга (см.: [Тецлафф 1978, 77]). Во-вторых — пушкинский Сен-Жермен, как заставляет полагать Томский, имеет способность предсказывать выигрышные карты подобно фиктивному Сведенборгу (фигуре романа «Арвед Гюлленшэрна»).<sup>49</sup> В-третьих — развитие Сведенборга от военного инженера к духовидцу и писателю повторяется пушкинским Германном. Записывающий свое видение мертвой графини Германн предстает, как мы уже установили, вторым Сведенборгом.<sup>50</sup>

Представляя своим слушателям сомнительного Сен-Жермена, Томский ссылается не на кого иного, как на самого знаменитого авантюриста XVIII века, Джованни (Жака) Джакомо Казанову де Сенгальта (1725—1798), мемуарами которого зачитывались современники Пушкина (см.: [Рейсер 1979, 127]).<sup>51</sup> В библиотеке Пушкина сохранилось 10 томов издания «Мемуаров»

Cagliostro». Roma, 1791. Немецкий перевод: Zürich, 1791. О предсказании Калиостро четырех «номеров» для лотереи повествует: [Кузмин 1919, 67].

49 См. выше, прим. 17. — О том, что почтенный Сведенборг как легендарная фигура ассоциировался у современников Пушкина с такими авантюристами, как Калиостро, свидетельствует, например, заглавие книги «Калиостро, или Гадание по картам. Новый и совершенно неизвестный способ гадания, вполне удовлетворяющий желания загадывающих особ, одобрен знаменитыми гадателями Ленорманом и Сведенборгом» (М., 1843) (цит. по: [Шарыпкин 1972, 135. Прим. 41]).

50 См. выше, стр. 304.

51 Пушкин мог получить информацию о Сен-Жермене еще и из других источников, напр.: «Mémoires inédits sur le XVIII siècle et la révolution française depuis 1756 jusqu'à nos jours» Мадам де Жанли, которые он просит прислать брата Льва из Михайловского в мае 1825 г.

Казановы: Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt, écrits par lui-même. Edition originale, la seule complète. Bruxelles, 1833 (см.: [Модзалевский Б. Л. 1910, 185]).<sup>52</sup> Все эти тома полностью разрезаны. Пушкин купил их весной-осенью 1833 г. в книжном магазине Беллизара (см.: [Абрамович 1994, 190]).<sup>53</sup>

Томский черпает из Казановы отрицательную характеристику Сен-Жермена: «Казанова в своих Записках говорит, что он был шпион». Но желание поколебать репутацию Сен-Жермена — это, как мы убедились, характерная черта неоднозначного отношения Томского к этому авантюристу.

Томский описывает таинственную фигуру своего анекдота сначала только косвенно, путем задевающих ее репутацию слухов. Прямо, т. е. от своего имени, сомнения, вытекающие из отрицательных слухов, Томский не опровергает, а подчеркивает светскость этого «очень замечательного человека». Перед нами в маленьком масштабе характерное для этой новеллы семантическое движение: сначала чудесное подвергается сомнению, после чего сомнение рассеивается, причем в этой светской повести чудесное принимается не по отношению к его правдивости, а к его общественному *comme il faut*.

Если присмотреться к соответствующим словам Казановы, на которые Томский ссылается, то видно, что Казанова Сен-Жермена шпионом не называет:

---

(«Если можно, пришли мне последнюю Genlis» [XIII, 174]) или же из вышедших в свет в 1822 г. воспоминаний Жанны-Луизы Анриетты Кампан «Mémoire sur la Vie privée de Marie-Antoinette, Reine de France et de Navarre; suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI», 3-ème éd., Paris, 1823, которые нашлись в библиотеке Пушкина (все разрезаны).

- 52 После первого, немецкого издания (Aus den Memoiren des Venetianers Jacques Casanova de Seingalt, oder sein Leben, wie er es zu Dux in Böhmen niederschrieb. Bearbeitet von W. v. Schütz. 12 Bde. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1822—1828) и обратного перевода с немецкого на французский (Mémoires du Vénitien Jacques Casanova de Seingalt. 14 tt. Paris: Tournachon-Molin, 1825—1829) вышло в свет первое полное французское издание, обработанное по рукописи (Mémoires de J. Casanova de Seingalt, écrits par lui-même. Édition originale. Leipzig: F. A. Brockhaus; Paris: Ponthieu et comp. 12 vol. 1826—1838). Это издание впоследствии послужило прототипом для дальнейших переизданий, среди них и брюссельского, которым пользовался Пушкин (см.: [Поллио 1926; Рейсер 1979, 127]). Первое научное издание вышло в свет относительно недавно: Histoire de ma vie. [Mémoires]. Édition intégrale. Vol. I—VI. Wiesbaden: Brockhaus; Paris: Plon, 1960—1962.
- 53 В своих редких (всего четырех) упоминаниях «Мемуаров» Казановы Пушкин отзывался о них по-разному. Наряду с тем, что в заметке, написанной предположительно в 1829 г., Пушкин причисляет их к «бесстыдным запискам» [XI, 94, 366], в заметке 1835 г. он отзывается об «оригинальности» Казановы [X, 295].

Le duc de Choiseul avait fait semblant de disgracier St-Germain en France, pour l'avoir à Londres en qualité d'espion [II, 700].<sup>54</sup>

Герцог де Шоазель сделал вид, что Сен-Жермен потерял его доверие во Франции, для того чтобы воспользоваться им в качестве шпиона в Лондоне.

Из всего контекста явствует, что Казанова вообще мало интересовался политическими ролями Сен-Жермена, например его тайной и потерпевшей крах дипломатической миссией, которую он выполнял в Нидерландах по поручению маркизы де Помпадур за спиной премьер-министра де Шоазеля.

Как это часто бывает у Пушкина, для интертекстуального осмысления релевантен не ограниченный потенциал отдельного мотива, к которому отсылает данный текст, а потенциал всего претекста. Пушкинская интертекстуальность не локальна, а экспансивна, контекстуальна — она заставляет читателя распространять интертекстуальное восприятие на весь претекст.

Рассмотрим поближе те места, где Казанова делится своими впечатлениями о Сен-Жермене. В пятом из 12-ти томов Казанова описывает первую встречу с Сен-Жерменом (1757) в Париже у маркизы де Юрфе и поведение Сен-Жермена в обществе [II, 95]. Второе упоминание содержит эпизод 1758 г. в салоне маркизы де Юрфе с рассказом о фанфаронстве Сен-Жермена и сообщение о том, как Сен-Жермен очаровал сначала маркизу де Помпадур при помощи его *eau de jeunesse* и затем скучающего короля Людовика развлечением искусством химии [II, 145—146]. В 5 и 6-ом томах следует ряд упоминаний Сен-Жермена с характеристикой его поведения [II, 164], описанием встреч в Гааге в 1760 г. и разговоров о нем [II, 216—219, 228, 235, 239, 240, 242]. В 8-ом томе, где мемуарист сообщает о дальнейших парижских приключениях, содержатся несколько упоминаний о Сен-Жермене в связи с его тайным появлением в Париже после краха нидерландской миссии [II, 696, 698, 700]. В 10-ом томе Казанова сообщает о последней встрече с Сен-Жерменом в австрийских нидерландах (1764)<sup>55</sup>, где алхимик попытался экспериментально убедить его в своей способности превратить простую монету в золото [II, 324—326].

Каков же образ Сен-Жермена, создаваемый в мемуарах Казановы, завоевавшего себе в Париже положение магией и спекуляциями? Без всякого сомнения, мемуарист относится крайне скептически к очевидным неправдам («ses rodomontades, ses disparates et ses mensonges») и чрезмерным странностям лжемага Сен-Жермена, недвусмысленно давая при этом понять, что он не верит ни в одно из его чудес. Но, с другой стороны, мемуары Казановы не

54 Все цитаты из «Мемуаров» Казановы даются по изданию: [Казанова 1993]. Русский перевод мой. — В. Ш.

55 На самом деле эта встреча должна была произойти еще в 1763 г.; см.: [Фольц (ред.) 1923, 284].

дают ни малейшего основания предполагать у него что-либо похожее на презрение, ненависть или соперничество. Сомнительно в этом случае утверждение С. А. Рейсер [1979, 130], ссылающейся на незнакомую мне работу [Бартольд 1846], что «Сен-Жермен был ненавистным и постоянным соперником Казановы в самых различных областях их разнообразной деятельности».

Казанова, очевидно, относится к «этому знаменитому и знающему обманщику» («ce célèbre et savant imposteur» [II, 326]) не без доброжелательности. Он признает его образованность, широкое владение языками, музыкальные способности и знания химии, подчеркивает его приятную наружность и называет его мастером привлекать к себе всех женщин.<sup>56</sup> Особо Казанова подчеркивает способность Сен-Жермена обвороживать и обольщать:

Tout ce qu'il disait était fanfaronnade, mais tout était noble et rempli d'esprit. Je n'ai jamais de ma vie connu un plus habile et plus séduisant imposteur [II, 164].

Все, что он говорил, было фанфаронство, но все было благородно и полно блеска. Я в жизни не знал более умелого и более обольстительного обманщика.

Но прежде всего и не однажды Казанова отдает дань искусству Сен-Жермена рассказывать:

Cet homme, au lieu de manger, parla du commencement jusqu'à la fin du dîner; et je l'ai écouté avec la plus grande attention, car personne ne parlait mieux que lui <...> dont l'éloquence et les fanfaronnades m'amusaient. Cet homme qui allait souvent dîner dans les meilleures maisons de Paris, n'y mangeait pas. Il disait que sa vie dépendait de sa nourriture, et on s'en accommodait avec plaisir, car ses contes faisaient l'âme du dîner [II, 95].

Этот человек вместо того, чтобы кушать, говорил с начала до конца обеда; и я слушал его с самым большим вниманием, потому что никто не говорил лучше его <...> красноречие и фанфаронство его забавляли меня. Этот человек, который часто ходил обедать в самые лучшие дома Парижа, ничего там не ел. Он говорил, что его жизнь зависит от его пищи, и все с этим с удовольствием примирялись, потому что его рассказы были душой обеда.

Искусством рассказывания объяснимы многие легенды, распространяемые вокруг Сен-Жермена, между прочим и легенда о его библейском возрасте, которую Казанова подтверждает:

Cet homme très singulier, et né pour être le plus effronté de tous les imposteurs, impunément disait, comme par manière d'acquit, qu'il avait trois cents ans [II, 95].

Этот весьма странный человек, рожденный для того, чтобы быть самым наглым из всех обманщиков, безнаказанно утверждал, говоря как бы между прочим, что ему триста лет.

Однако наглость таких небылиц смягчается в изложении Казановы двумя способами. Во-первых, вранье Сен-Жермена было всегда занимательно:

---

56 «Il avait un ton décisif, qui cependant ne déplaisait pas, car il était savant, parlant bien de toutes les langues, grand musicien, grand chimiste, d'une figure agréable, et maître de se rendre amies toutes les femmes» [II, 95].

Il contaït effrontément des choses incroyables qu'il fallait faire semblant de croire, puisqu'il se disait ou témoin oculaire, ou le principal personnage de la pièce; mais je n'ai pu m'empêcher de pouffer quand il conta un fait qui lui était arrivé dînant avec les Pères du Concile de Trente [II, 145-146].

Он нагло рассказывал недостоверные вещи, и слушатели должны были притворяться верящими ему, потому что он утверждал, что был или очевидцем, или главным персонажем рассказа. Но я не мог не расхохотаться, когда он стал рассказывать о чем-то, случившемся с ним во время обеда с Отцами Тридентского собора.

Во-вторых, утверждение библейского возраста смягчается Казановой тем, что Сен-Жермен рассказывал о давно прошедших событиях так подробно, так внушительно и с такими мелкими деталями, как будто он физически при этих происшествиях присутствовал. Таким образом, очевидное и наглое вранье оправдывается искусством занимать позицию «внутринаходимости» относительно прошедших событий, превращать мертвое прошлое в живое настоящее, в чем и заключается магия рассказывания.

Магическое искусство рассказывания Сен-Жермена подтверждается и другими свидетелями. Барон Карл фон Глейхен сообщает в своих воспоминаниях:

Рассказывая о временах Карла V простOVERу, Сен-Жермен поверял открыто, что он там лично присутствовал. Когда же он говорил с менее доверчивыми, то он довольствовался описанием малейших обстоятельств, жестов и выражений лиц говорящих, вплоть до описания комнаты и места, где они стояли, с такими подробностями и с такой живостью, что получалось впечатление, что рассказывает очевидец.<sup>57</sup>

Подобное сообщается Мадам дю Оссэ (du Hausset), камеристкой Мадам де Помпадур:

С Мадам де Помпадур общался человек, едва ли не уступающий волшебнице. Это был граф Сен-Жермен, который убеждал, что ему было несколько сот лет. Однажды Мадам спросила его при мне: «Как выглядел Франц I? Это был король, которого я бы любила.» — «Он и был весьма привлекательный», ответил Сен-Жермен. Затем он описал черты его лица и всю его внешность так, как описывают внимательно рассмотренного человека.<sup>58</sup>

Искусство рассказывания предполагает также способность учитывать реакцию слушателей и предвосхищать возможные возражения. Как известно по нескольким источникам, Сен-Жермен сам всеми силами способствовал возникновению легенд вокруг себя, но, будучи внимательным, не увлекающимся рассказчиком, он в присутствии критической публики свои магические до-

57 Souvenirs de Charles Henri Baron de Gleichen. Paris, 1868. P. 122 seq.; цит. по: [Бюлау (ред.) 1850а, 346—347; Фольц (ред.) 1923, 49].

58 Mémoires de Madame du Hausset, femme de chambre de madame de Pompadour. Paris, 1824. P. 148—149; цит. по: [Фольц (ред.) 1923, 126—127].

стижения не преувеличивал. Подлинной сущностью «жизненного эликсира», например, оказывался тогда обыкновенный чай, основным компонентом которого были листья остролистной кассии, т. е. слабительное, впоследствии получившее имя *Thé Saint-Germain* (см.: [Фольц (ред.) 31—32]).

В мемуарах Казановы, который в старости совместно с графом Валленштейном занимался каббалистикой и алхимией, все чудесное и магическое с Сен-Жермена «облупливается». Остаются лишь чудесный рассказчик и магия его искусства.

Если понимать намек Пушкина на Казанову не локально, а контекстуально, то Сен-Жермен предстает перед нами как маг рассказывания, как прототип литературного автора. Сен-Жермен — первое звено в цепи магов-рассказчиков этой новеллы. Казанова с восхищением внимает его недостоверным рассказам. Томский, читавший Казанову, который, в свою очередь, тоже не всегда был достоверным источником, привлекает блестяще рассказываемым анекдотом внимание к утру уставших игроков.<sup>59</sup> Анекдот этот обольщает роковым образом инженера Германна. Передавая рассказ Томского и историю Германна, Пушкин и подстрекает читателя к толкованиям, обещающим открыть тайну новеллы. Фактура произведения заставляет читателя колебаться между фантастической и психологической интерпретациями повествуемой истории. Читатель зачитывается новеллой Пушкина, который сам встает в один ряд с ненадежными рассказчиками-авантюристами.

В чем заключается тайна Сен-Жермена? Существует ли магия карт? На эти вопросы «Пиковая дама» ответа не дает. На вопрос о существовании чудесного Пушкин отвечает: «Авось». Но, несомненно, существует цепь сомнительных в своей истине магов рассказывания, в которую Пушкин, способный к ироническому автопортрету, включает и самого себя. Таким образом создается цепь чудесных и очаровательных рассказчиков, идущая от фанфарона Сен-Жермена, к не всегда достоверному Казанове, к «ветреному» Томскому и включающая самого автора Пушкина. Литературный автор в этой цепи фигурирует как занимательный рассказчик, излагающий искусно рассказываемую историю, правдивости которой не следует так безоговорочно доверять, как Германн доверяет анекдоту Томского.

---

59 Как мы уже видели (см. выше стр. 310) нарративная способность Томского подвергалась сомнению некоторыми исследователями. Так, Гершензон [1916в, 111] упрекает Пушкина в том, что описание парижской жизни графини с его искусно выбранными деталями в устах Томского недостоверно. Однако Пушкин представляет нам Томского как опытного рассказчика, обладающего способностью, представлять версальскую эпоху так живо, как, по свидетельству Казановы, Сен-Жермен умел оживлять прошлые времена.





## ЛИТЕРАТУРА

*Абакумов С. И.*

- 1937 Из наблюдений над языком «Повестей Белкина» // Стилъ и язык А. С. Пушкина. 1837—1937: Сб. ст. / Под ред. К. А. Алавердова. М., 1937. С. 66—89.

*Абрамович С. Л.*

- 1994 Пушкин в 1833 году: Хроника. М., 1994.

*Айхенвальд Ю.*

- 1916 Пушкин. М., 1916.

*Акутин Ю.*

- 1978 Родословная «Барышни-крестьянки» // «Наука и жизнь». 1978. № 3. С. 87.

*Акушин Н.*

- 1949 Москва в жизни и творчестве А. С. Пушкина. М., 1949.

*Алексеев М. П.*

- 1956 Пушкин и наука его времени: Разыскания и этюды // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 1. М.; Л., 1956. С. 9—125.

*Аллес М.* — Alles Manfred

- 1978 Zu einem Motiv des «Stacionnyj smotritel'» Puškins // Mannheimer Beiträge zur slavischen Philologie. 1978. Bd. I. S. 29—32.

*Альтман М. С.*

- 1931 «Барышня-крестьянка»: (Пушкин и Карамзин) // Slavia. [Prahа] 1931. Vol. 10. S. 782—792.

- 1936/37 Блудная дочь: Пушкин и Достоевский // Slavia. 1936—1937. Vol. 14. S. 405—415.

*Андерсон Р. Б.* — Anderson Roger B.

- 1971 A Study of Petr Grinev As the Hero of Pushkin's «Kapitanskaja dočka» // Canadian Slavic Studies. 1971. Vol. 5. P. 477—486.

*Аретино П.* — Aretino Pietro

- 1969 Sei giornate. Bari, 1969.

*Ахматова А. А.*

- 1936 «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // Ахматова А. А. О Пушкине: Статьи и заметки. Л., 1977. С. 50—88.

*Бальзак Г.* — Balzac Honoré de.

- 1980 Physiologie du mariage ou Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal, publiées par un jeune célibataire // La Comédie humaine / Ed. par P.-G. Gastex. Paris, 1980. T. 11. P. 908—1205.

*Баратынский Е. А.*

- 1989 Полное собрание стихотворений. Л., 1989.

*Баркер А.* — Barker Adele

- 1984 Pushkin's «Queen of Spades»: a Displaced Mother Figure // *American Imago*. Vol. 31. 1984. P. 201—209.

*Бартольд Ф. В.* — Barthold Friedrich-Wilhelm

- 1846 Die geschichtlichen Persönlichkeiten in Jacob Casanovas Memoiren // *Beiträge zur Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts*. Bd. 2. Berlin, 1846. S. 90—94

*Бахтин М. М.*

- 1934/35 Слово в романе // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 72—233.
- 1940 Из предыстории романного слова // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 408—418.
- 1963 Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.

*Белинский В. Г.*

- 1953/59 Полное собрание сочинений: В. 13 т. М., 1953—1959.

*Белькинд В. С.*

- 1974 Принцип циклизации в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина // *Вопросы сюжетосложения*. Рига, 1974. Т. 3. С. 118—128.
- 1975 Еще раз о «загадке» И. П. Белкина // *Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. тр.* Л., 1975. С. 55—58.

*Берковский Н. Я.*

- 1960 О «Повестях Белкина» // Берковский Н. Я. *О русской литературе: Сб. ст.* Л., 1985. С. 7—111.

*Берс С. А.*

- 1893 Воспоминания о графе Л. Н. Толстом. Смоленск, 1893.

*Бестужев-Марлинский А. А.*

- 1981 Сочинения: В 2 т. М., 1981.

*Бетеа Д. М., Давыдов С.* — Bethea David M., Davydov Sergei

- 1981 Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in «The Tales of Belkin» // *Publications of the Modern Language Association of America*. 1981. Vol. 96. P. 8—21.
- 1984 The [Hi]story of the Village Gorjuxino: In Praise of Pushkin's Folly // *Slavic and East European Journal*. 1984. Vol. 28. P. 291—309.

*Благой Д. Д.*

- 1941 Пушкин и русская литература XVIII века // Благой Д. Д. *Литература и действительность: Вопросы теории и истории литературы*. М., 1959. С. 201—300.
- 1955 Пушкин-зодчий // Благой Д. Д. *От Кантемира до наших дней*. М., 1973. Т. 2. С. 88—231.
- 1971 Достоевский и Пушкин // Благой Д. Д. *От Кантемира до наших дней*. М., 1973. Т. 1. С. 417—501.
- 1977 «Бездна пространства»: О некоторых художественных приемах Пушкина // Благой Д. Д. *Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина*. М., 1977. С. 210—228.

*Богданович И. Ф.*

1957 Стихотворения и поэмы. Л., 1957.

*Бонамур Ж. — Bonamour Jean*

1987 La Mouche et l'abeille: A propos de «Vystrel» // Revue études slaves. 1987. (59). P. 179—195.

*Боровкова-Майкова М. С. (ред.)*

1933 Арзамас и арзамасские протоколы. Л., 1933.

*Бороздин А. К.*

1914 Собрание сочинений. Пг., 1914. Т. 2.

*Ботникова А. Б.*

1977 Э. Т. А. Гофман и русская литература: Первая половина XIX века. Воронеж, 1977.

*Боцяновский В. Ф.*

1922 К характеристике работы Пушкина над новым романом // Sertum bibliologicum в честь проф. А. П. Маленна. Пг., 1922. С. 186—193.

*Бочаров С. Г.*

1974а Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.

1974б О смысле «Гробовщика»: К проблеме интерпретации произведения // Контекст 1973: Литературно-теоретические исследования. М., 1974. С. 196—230.

1974в «Пиковая дама» // Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 186—206.

*Бранг П. — Brang Peter*

1960 Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770—1811. Wiesbaden, 1960.

*Бройх У., Пфистер М. (ред.) — Broich U., Pfister M. (ed.)*

1985 Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen, 1985.

*Булгаков Ф. И.*

1899 Граф Л. Н. Толстой и критика его произведений, русская и иностранная. 3-е изд. СПб., 1899.

*Булгарин Ф. Б.*

1829/30 Иван Выжигин: Нравственно-сатирический роман. СПб., 1829—1830.

*Бургин Д. Л. — Burgin D. L.*

1974 The Mystery of «Pikovaja dama»: A New Interpretation // Mnemozina. Festschrift V. Setchkarev / Ed. J. T. Baer, N. W. Ingham. München, 1974. S. 46—56.

*Буш Р. Л. — Busch Robert L.*

1987 Pushkin and the Gotho-freneticist Tradition // Canadian Slavonic Papers. Vol. 29. 1987. P. 165—183.

*Буш У. — Busch Ulrich*

1963 Puškin und Sil'vio: Zur Deutung von «Vystrel»: eine Studie über Puškins Erzählkunst // Slawistische Studien zum V. Internationalen Slawistenkongress in Sofia 1963. Göttingen, 1963. S. 401—425.

- 1988a Was sagt uns Puškin? Eine fragwürdige Frage an Rezipienten und Interpreten — am Beispiel von «Vystrel» // Zeitschrift für Slawistik. 1988. Bd. 33. S. 507—514.
- 1988b Конкуренция реалистического и артистического начала в пушкинской прозе на примере повести «Выстрел» // Russian Literature. 1988. Vol. 24. P. 293—302.
- 1989 Puschkin. Leben und Werk. München, 1989.
- Бюлау Ф.* (ред.) — Bülau Friedrich (ed.)
- 1850a Der Graf von St.-Germain // Geheime Geschichten und rätselhafte Menschen. Sammlung verborgener oder vergessener Merkwürdigkeiten. Ed. F. Bülau. Bd. 1. Leipzig, 1850. 2. Auflage 1863. S. 340—349.
- 1850b Cagliostro // Geheime Geschichten und rätselhafte Menschen. Sammlung verborgener oder vergessener Merkwürdigkeiten. Ed. F. Bülau. Bd. 1. Leipzig, 1850. 2. Auflage 1863.
- Бургер Г. А.* — Bürger Gottfried August
- 1965 Werke in einem Band. Berlin; Weimar, 1965.
- Вацуро В. Э.*
- 1981 «Повести Белкина» // Пушкин А. С. Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П. М., 1981. С. 7—60.
- Визе фон Б.* — Wiese von Benno
- 1963 Novelle. 8. Auflage. Stuttgart, 1982.
- Виноградов В. В.*
- 1921 Натуралистический гротеск: Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 5—44.
- 1925 Романтический натурализм. Жюль Жанен и Гоголь // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 76—100.
- 1929 Из биографии одного «неистового» произведения. «Последний день приговоренного к смерти» // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 63—75.
- 1934 О стиле Пушкина // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16—18. С. 135—214.
- 1936 Стиль «Пиковой дамы» // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 176—239.
- 1941 Стиль Пушкина. М. 1941.
- 1949 К изучению языка и стиля пушкинской прозы: Работа Пушкина над повестью «Станционный смотритель» // Русский язык в школе. 1949. № 3. С. 18—32.
- 1973 Стиль и композиция повести Пушкина «Метель» // Книга спорит с фильмом. М., 1973. С. 244—264.
- Виноградов И. И.*
- 1934 Путь Пушкина к реализму // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16—18. С. 49—90.

*Винокур Г.*

- 1941 Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. ст. / Под ред. А. Еголина. М., 1941. С. 155—213.

*Виролойнен М. Н.*

- 1975 Ирония в повести Пушкина «Пиковая дама» // Проблемы пушкиноведения. Сборник научных трудов. Л., 1975. С. 169—175.

*Волович Н. М.*

- 1979 Пушкинские места Москвы и Подмосковья. М., 1979.

*Вольперт Л. И.*

- 1976 Пушкин и Мариво: (К проблеме пушкинского психологизма) // Сравнительное изучение литератур: Сб. Ст. к 80-летию акад. М. П. Алексеева. Л., 1976. С. 263—269.

- 1979а Пушкин и Лашоссе: О сюжетном мотиве «Метели» // Временник Пушкинской комиссии 1975. Л., 1979. С. 119—121.

- 1979б Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин: исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 168—187.

- 1980 Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллинн, 1980.

*Вомперский В. П.*

- 1979 Образ автора в повести А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка» // Русская речь. 1979. Ч. 3. С. 29—36.

*Вяземский П. А.*

- 1978/86 Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб., 1878—1886.

- 1982 Сочинения: В 2 т. М., 1982.

*Гибсер Ж.* — Gebser Jean

- 1949/53 Ursprung und Gegenwart. 3. Aufl. Stuttgart, 1970.

*Гей Н. К.*

- 1989 Проза Пушкина: Поэтика повествования. М., 1989.

*Гершензон М. О.*

- 1916а «Станционный смотритель» // Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. 2-е изд. М., 1919. С. 122—127.

- 1916б «Метель» // Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. 2-е изд. М., 1919. С. 128—137.

- 1916в «Пиковая дама» // Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. 2-е изд. М., 1919. С. 97—112.

- 1919 Видение поэта. М., 1919.

- 1923 Чтение Пушкина // Гершензон М. О. Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 13—17.

- 1926 Тень Пушкина // Гершензон М. О. Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 69—95.

*Гиллельсон М. И.*

- 1974 Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974.

*Гюо де Мервиль М.* — Guyot de Merville Michel

- 1738 Les Epoux reunis, ou La Veuve fille et femme. Paris, 1738.

- Гиппиус В. В.*  
1937 «Повести Белкина» // *Гиппиус В. В.* От Пушкина до Блока. М. - Л., 1966. С. 7—45.
- Гоголь Н. В.*  
1937/52 Полное собрание сочинений: В 14 т. М. - Л., 1937—1952.
- Гольденвейзер А. Б.*  
1922/23 Вблизи Толстого: Записи за патнадцать лет: В 2 т. М. - Л., 1922—1923.  
1959 Вблизи Толстого. М., 1959. (Переиздание кн.: Гольденвейзер А. Б. 1922—1923. Т. 1.).
- Гофман Э. Т. А.* — Hoffmann Ernst Theodor Amadeus  
1962 Избр. произв.: В 3 т. М., 1962.
- Грегг Р.* — Gregg Richard A.  
1971 A Scapegoat for All Seasons: The Unity and the Shape of «The Tales of Belkin» // *Slavic Review*. 1971. Vol. 30. P. 748—761.
- Гроссман Л. П.*  
1923 Искусство анекдота у Пушкина // *Гроссман Л. П.* Этюды о Пушкине. М., 1923, С. 37—75.  
1929 Исторический фон «Выстрела» // *Гроссман Л. П.* Цех пера: Статьи о Пушкине. М., 1930. С. 203—235.
- Гудзий Н. К.*  
1939 История писания и печатания «Анны Карениной» // *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений. М., 1928—1958. Т. 20. С. 577—643.
- Гукасова А. Г.*  
1949 Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. 2-е изд. М., 1973.
- Гуковский Г. А.*  
1957 Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.
- Гусев Н. Н.*  
1973 Два года с Л. Н. Толстым. — Из Ясной Поляны в Чердынь. — Отрывочные воспоминания. — Лев Толстой-человек. М., 1973.
- Давыдов Д. В.*  
1984 Стихотворения. Л., 1984.
- Давыдов С.* — Davydov Sergei  
1983 The Sound and Theme in the Prose of A. S. Pushkin: A Logo-Semantic Study of Paranomasia // *Slavic and East European Journal*. 1983. Vol. 27. P. 1—18.  
1985 Pushkin's Merry Undertaking and «The Coffinmaker» // *Slavic Review*. 1985. Vol. 44. P. 30—48.  
1989 «The Shot» by Aleksandr Pushkin and Ita Trajectories // *Issues in Russian Literature Before 1917: Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and East European Studies / Ed. J. D. Clayton*. Columbus (Ohio), 1989. P. 62—74.
- Даль В. И.*  
1863/66 Толковый словарь живого великорусского языка. 2-ое издание. СПб.-М., 1880—1882.  
1957 Пословицы русского народа. М., 1957.

- Данте А.* — Dante Alighieri  
1992 La divina commedia. Inferno. Milano, s. a.
- Дебрецени П.* — Debreczeny Paul  
1983 The Other Pushkin: A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction. Stanford, 1983.
- Дельвиц А. А.*  
1986 Сочинения. Л., 1986.
- Державин Г. Р.*  
1987 Сочинения. Л., 1987.
- Десницкий В. А.*  
1935 Радищевцы в общественности и литературе начала XIX века // Поэты-радищевцы: Вольное общество любителей словесности, наук и художеств / Под ред. Вл. Орлова. М., 1935. С. 15—90.
- Дмитриев И. И.*  
1967 Полное собрание стихотворений. Л., 1967.
- Достоевский Ф. М.*  
1972/88 Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972—1988.
- Дохерти Д.* — Doherty Justin  
1992 Fictional Paradigms in Pushkin's «Pikovaya dama» // Essays in Poetics. Vol. 17, 1. 1992. P. 49—65.
- Драйвер С.* — Driver Sam  
1982 On a Source for Puškina's «The Lady Peasant» // Slavic and East European Journal. 1982. Vol. 26. P. 1—11.
- Дудышкин С. С.*  
1859 Нынешняя любовь во Франции // Отечественные записки. 1859. Т. 123. № 3. отд. 4. С. 1—28.
- Жекулин Г.* — Žekulin Gleb  
1987 And in Conclusion, Who Is Tomsky? (Rereading «The Queen of Spades») // Zapiski ruskoj akademičeskoj gruppy v SŠA. Vol. 20. New York, 1987. P. 71—79.
- Жуков В. П.* (сост.)  
1966 Словарь русских пословиц и поговорок. М., 1966.
- Жуковский В. А.*  
1973 Избранное. Л., 1973.
- Зелинский В.*  
1888 Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина: Хронологический сборник критико-библиографических статей: В. 7 т. М., 1888.
- Зигстедт К. Р.* — Sigestedt C. R.  
1981 The Swedenborg Epic. The Life and Works of Emanuel Swedenborg. London, 1981.
- Зиммель Г.* — Simmel Georg  
1916 Das Problem der historischen Zeit // Simmel G. Zur Philosophie der Kunst. Potsdam, 1916. S. 152—169.

- Измайлов А. Е.*  
 1969 Дура Пахомовна // Стихотворная сказка (новелла) XVIII — начала XIX века. Л., 1969. С. 477—478.
- Ингарден Р.* — Ingarden Roman  
 1931 Das literarische Kunstwerk. Halle (Saale). 3. Aufl. Tübingen, 1965.  
 1968 Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen, 1968.
- Ингхам Н. В.* — Ingham Norman W.  
 1974 E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia. Würzburg. 1974.
- Ирвинг В.* — Irving Washington  
 1983 Новеллы; Купер Ф. Последний из Могикиан. М., 1983.
- Искоз <Долинин А. С.>*  
 1910 «Повести Белкина» // Пушкин / Под ред. В. А. Венгерова. Пб., 1907—1915. Т. 4. С. 184—200.
- История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977—1987.
- Йоллес А.* — Jolles André  
 1921 [Einleitung:] Giovanni di Boccaccio. Das Dekameron / Deutsch von A. Weselski. Frankfurt a. M., 1972. S. LXIX—LXX.
- Казанг Л.* — Kasang Ljubica  
 1985 Zur Motivierung und Entfaltung der Träume bei Puškin. Unveröffentlichte Staatsexamensarbeit. Hamburg, 1985.
- Казанова де Сенгальт Ж.* — Casanova de Seingalt Jacques  
 1993 Historie de ma vie. Suivie de textes inédits. Edition présentée et établie par Francis Lacassin. Tome I: Vol. 1—4. Tome II: Vol. 5—8. Tome III: Vol. 9—12. Paris: Robert Laffont, 1993.
- Карамзин Н. М.*  
 1966 Избранные произведения. М., 1966.  
 1983 Письма русского путешественника. М., 1984.  
 1984 Сочинения: В 2 т. Л., 1984.
- Карлгоф В. И.*  
 1827 Станционный смотритель // Карлгоф В. И. Повести и рассказы. СПб., 1832. С. 107—138.
- Карлинский С.* — Karlinsky Simon  
 1985 Russian Drama from its Beginnings to the Age of Pushkin. Berkeley, 1985.
- Кассирер Э.* — Cassirer Ernst  
 1925 Philosophie der symbolischen Formen. T. 2: Das mythische Denken. 7. Aufl. Darmstadt, 1977.
- Кереньи К.* — Kerényi Karl  
 1944 Hermes der Seelenführer. Zürich, 1944.
- Кирнозе Э. И.* (сост.)  
 1987 Мериме — Пушкин: Сб. / Сост. Э. И. Кирнозе. М., 1987.
- Клейтон Дж. Д.* — Clayton J. Douglas  
 1971 Parody and Burlesque in the Work of A. S. Pushkin: A Critical Study, Ph. D. Diss. University of Illinois. Urbana, 1971.



- 1980 New Directions in Soviet Criticism on «Evgenij Onegin» // Canadian Slavonic Papers. 1980. Vol. 12. P. 208—219.
- Книгге А.* — Knigge Armin
- 1984 Puškins Verserzählung «Der eherne Reiter» in der russischen Kritik: Rebellion oder Unterwerfung. Amsterdam, 1984.
- Княжнин Я. Б.*
- 1961 Избранные произведения. Л., 1961.
- Кодяк А.* — Kodjak Andrej
- 1970 О повести Пушкина «Выстрел» // Мосты. 1970. № 15. С. 140—212.
- 1976 «The Queen of Spades» in the Context of the Faust Legend // Alexander Pushkin. A Symposium on the 175th Anniversary of his Birth. Ed. A. Kodjak, K. Taranovsky. New York, 1976. Part II. P. 87—118.
- Констан Б.* — Constant Benjamin
- 1957 Œuvres: Texte présenté et annoté par A. Roulin (Bibliothèque de la Pléiade). Paris, 1957.
- Корнуэлл Н.* — Cornwell Neil
- 1990 The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism. New York; London, 1990.
- 1993 Pushkin's «The Queen of Spades». Bristol, 1993.
- Королева Н. В., Рак В. Д.*
- 1979 Личность и литературная позиция Кюхельбекера // Кюхельбекер В. К. Путешествия. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 571—645.
- Кочеткова Н. Д.*
- 1982 Трагедия и сентиментальная драма начала XIX в. // История русской драматургии XVIII — первой половины XIX века. Л., 1982. С. 181—220.
- Кошанский Н. Ф.*
- 1829 Общая риторика. 3-е изд. СПб., 1834 (1-ое изд., 1829).
- 1832 Частная риторика. 3-е изд. СПб., 1836 (1-ое изд., 1832).
- Кузмин М. К.*
- 1919 Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро. Пг., 1919. Репринт: М., 1991.
- Купер-Оукли И.* — Cooper-Oakley Isabel
- 1912 The Comte de St. Germain. The Secret of Kings, Milano 1912.
- Кюхельбекер В. К.*
- 1979 Путешествия. Дневник. Статьи. Л., 1979.
- Лабриолл Ф. де* — Labriolle F. de
- 1969 Le «Secret des trois cartes» dans la «Dame de Pique», de Pushkin // Canadian Slavonic Papers. Vol. 11. 1969. P. 261—271.
- Лагутов В.*
- 1978 «Станционный смотритель» А. С. Пушкина: Переключки и реминисценции // Проблемы поэтики. Самарканд, 1978. Т. 4. С. 23 —33.
- Лангефельд Л. А.* — Langeveld L. A. Der Graf von Saint Germain. Der abenteuerliche Fürstenerzieher des 18. Jahrhunderts. Berlin; Haag, 1930. 2. Aufl.: Hör-Grenzhausen, Saint Germain-Starzewski Verlag, 1993.

- Лахманн Р.* — Lachmann Renate  
 1982 Dialogizität und poetische Sprache // *Lachmann R.* (ed.) Dialogizität. München, 1982. S. 51—62.  
 1990 Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M., 1990.
- Лахманн Р.* (ред.) — Lachmann Renate (Hg.)  
 1982 Dialogizität. München, 1982.
- Ледницкий В.* — Lednicki Waclaw  
 1956 Bits of Table Talk on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgenev and Sienkiewicz. The Hague, 1956.
- Лежнев А. З.*  
 1937 Проза Пушкина: Опыт стиливого исследования. 2-е изд. М., 1966.
- Лернер Н. О.*  
 1929 История «Пиковой дамы» // *Лернер Н. О.* Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 132—163.  
 1935а К генезису «Выстрела»: (Пушкинологические этюды: IX) // *Звенья*. 1935. № 5. С. 125—133.  
 1935б Пушкин и Аретино: (Пушкинологические этюды: IX) // *Звенья*. 1935. № 5. С. 122—125.
- Либер Л.* — Lieber L.  
 1976 Die Welt der lebendig gewordenen Gegenstände in Puschkins Prosa: «Der Schuß», «Der Postmeister» // *Slavica*. [Debrecen] 1976. Bd. 14. S. 117—130.
- Литен Л. Г.* — Leighton Lauren G.  
 1977 Numbers and Numerology in «The Queen of Spades» // *Canadian Slavonic Papers*. Vol. 19. 1977. P. 417—443.  
 1982 Pushkin and Freemasonry: «The Queen of Spades» // *New Perspectives on Nineteenth-Century Russian Prose*. Ed. G. J. Gutsche, L. G. Leighton. Columbus (Ohio), 1982. P. 15—25.
- Литтль Э.* — Little Edmund  
 1979 The Peasant and the Station Master: A Question of Realism // *Journal of Russian Studies*. 1979. Vol. 38. P. 23—31.
- Лотман Ю. М.*  
 1962 Идейная структура «Капитанской дочки» // *Пушкинский сборник*. Псков, 1962. С. 3—20.  
 1966 Художественная структура «Евгения Онегина» // *Уч. зап. Тартуского гос. ун-та*. 1966. Вып. 184. С. 5—22.  
 1972 Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.  
 1975а Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975.  
 1975б «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 2. Таллинн, 1992. С. 389—415.  
 1980 Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980.
- Лукач Д.* — Lukács Georg  
 1920 Die Theorie des Romans. Berlin, 1920.

Любович Н.

- 1937 «Повести Белкина» как полемический этап в развитии пушкинской прозы // Новый мир. 1937. Кн. 2. С. 260—274.

Магазаник Э.

- 1972 Две Лизы: Крестьянка-барышня и барышня-крестьянка // Тр. Самарканд. гос. ун-та им. Навои. 1972. Вып. 200. С. 47—58.

Макогоненко Г. П.

- 1974 Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1830—1833. Л., 1974.

Мариво П. К. — Marivaux Pierre Carlet de Chamblain de

- 1968 Théâtre complet. Paris, 1968. Vol. 1.

Маркович В. М.

- 1989 «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 63—87.

- 1993 О значении чудесного в русской литературе XIX века // Российский литературоведческий журнал. Т. 3. 1993. Вып. 4. С. 8—12.

Масанов И. Ф.

- 1956/60 Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1956—1960.

Мейер Й. М. — Meijer Jan M.

- 1968 The Sixth Tale of Belkin // J. van der Eng, A. G. F. van Holk, J. M. Mejer. The Tales of Belkin by A. S. Puškin. The Hague, 1968. P. 109—134.

Мейлах Б. С.

- 1958 Пушкин и его эпоха. М., 1958.

Мелетинский Е. М.

- 1976 Поэтика мифа. М., 1976.

Мериме П. — Mérimée Prosper

- 1868 Alexandre Pouchkine // Мериме — Пушкин: Сб. / Сост. З. И. Киринозе. М., 1987. С. 397—418.

Миллер П. И.

- 1902 Встреча и знакомство с Пушкиным в Царском Селе // Русский архив. 1902. Кн. III.

Михайлова Н. И.

- 1976 О структурных особенностях «Повестей Белкина» // Болдинские чтения. Горький, 1976. С. 76—83.

- 1978 Пушкин-прозаик и риторика его времени // Болдинские чтения. Горький, 1978. С. 58—74.

Модзалевский Б. Л.

- 1910 Библиотека А. С. Пушкина: Библиографическое описание // Пушкин и его современники. 1910. Т. 9—10. С. I—XIX. 1—442.

Модзалевский Л. Б.

- 1934 Библиотека Пушкина: Новые материалы // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16—18. С. 985—1024.

- Набоков Вера, Барабтарло Г.* — Nabokov Vera, Barabtarlo Gennady  
1991 A Possible Source for Pushkin's «Queen of Spades» // Russian Literature Triquarterly. No. 24. Ann Arbor, 1991. P. 43—62.
- Набоков В.* — Nabokov Vladimir  
1964 Eugen Onegin: A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin / Translated from the Russian with a Commentary, by V. Nabokov: In 4 vol. 2<sup>nd</sup> ed. N. Y. 1975.
- Нейшефер Х.-Й.* — Neuschäfer H.-J.  
1969 Boccaccio und der Beginn der Novelle. München, 1969.
- Нейштадт В.*  
1938 Пушкин в мировой литературе // Сто лет со смерти А. С. Пушкина. М.-Л., 1938. С. 229—280.
- Нерре Э.* — Nerre Elke  
1985 Puškina's «Grobovščik» als Parodie auf das Freimaurentum // Wiener Slawischer Almanach. 1985. Bd. 17. S. 5—3.
- Нивель де ла Шоссе П.-К.* — Nivelles de la Chaussee Pierre-Claude  
1736 La Fausse antipathie. Utrecht, 1736.
- Одоевский В. Ф.*  
1981 Сочинения: В 2 т. М., 1981.
- О'Тул Л. М.* — O'Toole L. Michael  
1982 Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story. New Haven—London, 1982.
- Павловский И. Я.*  
1900/02 Русско-немецкий словарь. 3-е изд. Рига, 1911.
- Парчевский Г. Ф.*  
1996 Пушкин и карты. СПб, 1996.
- Пассидж Ч. Е.* — Passage Charles E.  
1963 The Russian Hoffmannists. The Hague, 1963. P. 115—139.
- Пермяков Г. Л.*  
1970 От поговорки до сказки: Заметки по общей теории клише. М., 1970.
- Петрарка Ф.* — Petrarca Francesco  
1964 Canzoniere / Testo critico e introduzione di Gianfranco Conti. Torino, 1964.
- Петровский М. А.*  
1921 Композиция новеллы у Мопассана: Опыт теоретического описания и анализа // Начала. 1921. № 1. С. 106—127.  
1925 Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики: Сб. ст. / Под ред. В. Я. Брюсова. М.-Л., 1925. С. 173—204.  
1927 Морфология новеллы // Ars Poetica: Сб. ст. / Под ред. М. А. Петровского. М., 1927. Т. 1. С. 69—100.
- Петрунина Н. Н.*  
1980 Пушкин и традиция волшебносказочного повествования: К поэтике «Пиковой дамы» // Русская литература. Т. 23. Вып. 3. 1980. С. 30—50.  
1981 Проза второй половины 1820 — 1830-х гг. // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 501—529.

- 1983 Первая повесть Пушкина («Гробовщик») // Русская литература. 1983. № 2. С. 70—89.
- 1985 Когда Пушкин написал предисловие к «Повестям Белкина» // Временник Пушкинской комиссии 1981. Л., 1985. С. 31—51.
- 1987 Проза Пушкина: Пути эволюции. Л., 1987.
- 1989 Из материалов Пушкинского Лицея // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 306—345.
- По Э. А.* — Poe Edgar Allan
- 1842 Twice Told Tales // Poe E. A. Selected Writings. Harmondsworth, 1967. P. 437—447.
- Поволоцкая О.*
- 1989а «Метель»: Коллизия и смысл // Москва. 1989. № 6. С. 188—195.
- 1989б «Гробовщик»: Коллизия и смысл // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 210—224.
- Погорельский А.*
- 1960 Двойник. Монастырка. М., 1960.
- 1980 Лафертовская маковница // Русская романтическая повесть. М., 1980. С. 135—156.
- Поддубная Р. Н.*
- 1978 Герой и его литературное развитие (Отражение «Выстрела» Пушкина в творчестве Достоевского) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 54—66.
- 1980а Творчество Пушкина Болдинской осени 1830 года как проблемно-художественный цикл: Сентябрь. Статья первая // Studia Rossica Posnaniensia. 1979. Vol. 12. S. 3—34.
- 1980б Творчество Пушкина Болдинской осени 1830 года как проблемно-художественный цикл: Сентябрь. Статья вторая // Studia Rossica Posnaniensia. 1979. Vol. 12. S. 3—44.
- Поллио Ж.* — Pollio Jean
- 1926 Bibliographie anécdotique et critique des œuvres de Jacques Casanova. Paris, 1926.
- Попов А. А.*
- 1916 Пушкин и французская юмористическая поэзия XVIII века // Пушкинист: Историко-литературный сб. / Под ред. С. А. Венгерова. Пг., 1916. Т. 2. С. 204—257.
- Пушкин А. С.* — Puškin A. S.
- 1840 Gesammelte Werke / Ed. R. Lippert. 2 Bde. Leipzig, 1840.
- 1937/59 Полное собрание сочинений: В 17 т. М. - Л., 1937—1959.
- 1962/66 Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 1962—1966.
- 1974/78 Собрание сочинений: В 10 т. М., 1974—1978.
- Радищев А. Н.*
- 1976 Избранное. М., 1976.

- Разумовская М. В.*  
1986 К вопросу о некоторых литературных традициях в «Станционном смотрителе» // Русская литература. 1986. № 3. С. 124—134.
- Рейсер С. А.*  
1979 Пушкин и мемуары Казановы // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979. С. 125—130.
- Реформатский А. А.*  
1922 Опыт анализа новеллистической композиции. М., 1922.
- Розен Н. — Rosen Nathan*  
1975 The Magic Cards in «The Queen of Spades» // Slavic and East European Journal. Vol. 19. 1975. P. 255—275.
- Руссо Ж. -Ж. — Rousseau Jean-Jacques.*  
1960 Julie, ou La Nouvelle Héloïse. Paris, 1960.
- Садиков П. А.*  
1941 И. П. Липранди в Бессарабии 1820-х годов (по новым материалам) // Временник Пушкинской комиссии. 1941. Т. 6. С. 266—295.
- Сазонова С. С.*  
1976 О Белкине и его роли в «Повестях Белкина». Рига, 1976.
- Сандомирская В. Б.*  
1966 50—60-е годы // Пушкин: Итоги и проблемы изучения / Под ред. Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха. М.-Л., 1966. С. 50—73.
- Сахаров В. И.*  
1980 Форма времени // Русская романтическая повесть. М., 1980. С. 5—40.
- Селезнев Ю.*  
1974 Проза Пушкина и развитие русской литературы: К поэтике сюжета // В мире Пушкина: Сб. ст. / Под ред. С. Машинского. М., 1974. С. 413—446.
- Семенов Ю. — Semjonow J.*  
1965 «Das Häuschen in Kolomna» in der poetischen Erbschaft A. S. Puškins. Uppsala, 1965. S. 69—72.
- Сендерович С. — Senderovich Savely*  
1982 Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. Wien, 1982.
- Сидяков Я. С.*  
1960 Пушкин и развитие русской повести в начале 30-х годов XIX века // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1960. Т. 3. С. 193—217.  
1970 Наблюдения за словоупотреблением Пушкина («проза» и «поэзия») // Пушкин и его современники. Л., 1970. С. 125—134.  
1973 Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973.
- Симпсон М. С. — Simpson Mark S.*  
1986 The Russian Gothic Novel and its British Antecedents. Columbus (Ohio), 1986.
- Скотт В. — Scott Walter*  
1962 Собр. соч.: В 20 т. Т. VII. М.; Л., 1962.  
Словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд. М., 1983.

Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956—1961.

*Слонимский А. Л.*

1959 Мастерство Пушкина. М., 1959.

1923 О композиции «Пиковой дамы» // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1923. С. 171—180.

*Смиттен Й. Р., Дагистани А.* (ред.) — Smitten J. R., Dagistani A. (eds.)

1981 Spatial Form in Narrative. Ithaca/London, 1981.

*Сперанский М. Н.*

1910 «Барышня-крестьянка» Пушкина и «Урок любви» г-жи Монтолье (Библиографическая справка) // Сб. Харьков. историко-филологического общ-ва. 1910. Вып. 19. С. 125—133.

*Степанов Н. Л.*

1961 Изображение характеров в прозе Пушкина // Русская литература. 1961. № 1. С. 3—24.

1962 Проза Пушкина. М., 1962.

*Стеценко Е. А.*

1989 Ритмическая композиция художественного произведения // Контекст. 1988. М., 1989. С. 180—207.

*Султан-Шах М. П.*

1956 М. Н. Волконская о Пушкине в ее письмах 1830—1832 годов // Пушкин: Исследования и материалы. М.-Л., 1956. Т. 1. С. 257—267.

*Тецлафф И.* — Tetzlaff Irene

1978 Unter den Flügeln des Phönix. Der Graf von Saint-Germain: Aussagen — Meinungen — Überlieferungen. Marschalkenzimmern, 1978, 1992.

1980 Der Graf von Saint Germain. Licht in der Finsternis. Stuttgart, 1980.

*Тодд III У. М.* — Todd III William M.

1976 The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin. Princeton, 1976.

*Тодоров Ц.* — Todorov Tzvetan

1970 Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970.

*Толстая С. А.*

1978 Дневники: В. 2 т. М., 1978.

*Толстой Л. Н.*

1936/64 Полное собрание сочинений: В 91 т. М., 1936—1964.

*Толстой С. Л.*

1928 Мой отец в семидесятых годах — высказывания его о литературе и писателях // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1978. Т. 1. С. 206—225.

*Томашевский Б. В.*

1925 Интерпретация Пушкина // Томашевский Б. В. Пушкин: Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. С. 91—107.

1939 Заметки о Пушкине. 2: Белкин и Гиббон // Томашевский Б. В. Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М., 1939. Т. 4—5. С. 483—485.

1956 Пушкин. Книга I: 1813—1824. М.-Л., 1956.

- 1960 Пушкин и Франция. Л., 1960.
- Трубачев С. С.*
- 1889 Пушкин в русской критике 1820—1880. Спб., 1889.
- Турбин В. Н.*
- 1978 Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М., 1978.
- Тынянов Ю. Н.*
- 1921/22 О композиции «Евгения Онегина» // *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино.* М., 1977. С. 52—77.
- 1924 Проблема стихотворного языка. Л., 1924.
- 1929 Пушкин // *Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы.* Л., 1929. С. 228—291.
- Тюпа В. И.*
- 1983 Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // *Болдинские чтения.* Горький, 1983. С. 67—82.
- Узин В. С.*
- 1924 О повестях Белкина: Из комментариев читателя. Пг., 1924.
- Уильямс Г. — Williams Gareth*
- 1983 The Obsessions and Madness of Germann in «Pikovaja dama» // *Russian Literature.* Vol. 14. 1983. P. 383—396.
- 1989 Convention and Play in «Pikovaja dama» // *Russian Literature.* Vol. 26. 1989. P. 523—538
- Унбегаун Б. О. — Unbegaun Boris O.*
- 1947 Introduction // *Pushkin A. S. The Tales of the Late Ivan Petrovič Belkin.* Oxford, 1947. S. XI—XXX.
- Уэбер Х. Б. — Weber Harry B.*
- 1968 «Pikovaja dama»: A Case for Freemasonry in Russian Literature // *Slavic and East European Journal.* Vol. 12. 1968. P. 435—447.
- Фальчиков М. — Falchikov Michael*
- 1977 The Outsider and the Number Game: Some Observations on «Pikovaya dama» // *Essays in Poetics.* Vol. 2, 2. Keele, 1977. P. 96—106.
- Фарнхаген фон Энзе К. А. — Varnhagen van Ense Karl August*
- 1838 Рец: Werke von Alexander Puschkin. St. Petersburg, 1836. Bd. 1—3 // *Varnhagen van Ense K. A. Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften.* Leipzig, 1843. Bd. 5. T. 2. S. 592—635.
- Фасмер М. — Vasmer Max*
- 1950/58 Russisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1950—1958.
- Фольц Г. Б. (ред.) — Volz Gustav Berthold (ed.)*
- 1923 Der Graf von Saint-Germain. Das Leben eines Alchimisten nach grobenteils unveröffentlichten Urkunden. Dresden, 1923.
- Фонвизин Д. И.*
- 1959 Собрание сочинений: В 2 т. М.-Л., 1959.
- Франк Дж. — Frank Joseph*
- 1945 Spatial Form in Modern Literature // *Frank J. The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature.* New Brunswick, 1963. P. 3—62.



Хализев В. Е., Шешунова С. В.

1989 Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989.

Хамбургер К. — Hamburger Käte

1957 Die Logik der Dichtung. 1957. 2. Aufl. Stuttgart, 1968.

Ханзен -Леве А. А. — Hansen-Löve Aage A.

1978 Der russische Formalismus: Metodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978. Перевод: Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.

1982 Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 10. S. 197—252.

1983 Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Ed. W. Schmid, W.-D. Stempel. Wien, 1983. S. 291—360.

1984 Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung // Russische Erzählung: Russian Short Story. Russkij rasskaz: Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert / Ed. R. Grübel. Amsterdam, 1984. S. 1—45.

Хмельницкий Н. И.

1937 Суженого конем не объедешь, или Нет худа без добра // Старый русский водевиль: 1818—1849. М., 1937. С. 119—151.

Холк ван А. Г. Ф. — Holk van A. G. F.

1968 A Semantic Disourse Analysis of «The Coffin-Maker» // Eng van der J., Holk van A. G. F., Meijer J. M. The Tales of Belkin by A. S. Puškin. The Hague, 1968. P. 86—109.

Хунгер Х. — Hunger Herbert

1953 Lexikon der griechischen und römischer Mythologie. Wien, 1969.

Чернышевский Н. Г.

1939/53 Полное собрание сочинений: В 16 т. М., 1939—1953.

Черняев Н. И.

1900 Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 293—326.

1900а Есть ли что-нибудь белкинское в «Повестях Белкина»? // Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 293—326.

1900б «Выстрел» // Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 96—143.

1900в Биограф Ивана Петровича Белкина по его письму и издателю «Повестей Белкина» // Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 585—591.

1900г «Метель» // Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 233—292.

1900д «История села Горюхина» // Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 509—584.

- 1900е О сродстве «Каменного гостя» с «Гробовщиком» и «Медным всадником» // *Черняев Н. И.* Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 81—91.
- Чехов А. П.*  
1974/82 Полное собрание сочинений и писем: В 30 т.: Сочинения: В 18 т. М., 1974—1982.
- Чичерин А. В.*  
1958 Пушкинские замыслы прозаического романа // Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958. С. 57—110.
- Чудаков А. П.*  
1981 К поэтике пушкинской прозы // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 54—68.
- Чхаидзе Л. В.*  
1960 О реальном значении мотива трех карт в «Пиковой даме» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 455—460.
- Шарыткин Д. М.*  
1972 Вокруг «Пиковой дамы». 2. Эпиграф к главе V // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 131—138.  
1978 Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 107—136.
- Шварц М., Шварц А.* — Schwartz Murray, Schwartz Albert  
1975 «The Queen of Spades»: A Psychoanalytic Interpretation // Texas Studies in Literature and Language. Vol. 17. 1975. P. 275—288.
- Шварцбанд С. М.*  
1971 Повесть А. С. Пушкина «Выстрел»: Опыт анализа внутренней структуры // Вопросы литературы. Новосибирск, 1971. С. 42—52.
- Шекспир У.* — Shakespeare William  
1953 Избранные произведения. М., 1953.
- Шмид В.* — Schmid Wolf  
1977 Der ästhetische Inhalt: Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren. Lisse.  
1981 Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen «Der Schuß» und «Der Posthalter» // Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1981. Bd. 13. S. 82—132.  
1983 Sinnpositionelle der diegetischen Allusion: Aleksandr Puškins Posthalternovelle und ihre Prätexte // Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Ed. W. Schmid, W.-D. Stempel. Wien, 1983. S. 141—187.  
1985 Narratives Erinnern und poetisches Gedächtnis in realistischer und ornamentaler Prosa // Wiener Slawistischer Almanach. 1985. Bd. 16. S. 99—110.  
2001 Заметки о парадоксе // Парадоксы в русской литературе / Под ред. В. Марковича, В. Шмида. Санкт-Петербург, 2001. С. 9—16.  
2003 Нарратология. М., 2003. 2-ое дополненное изд. М. 2008.  
2004 Пушкинская философия «может быть» // Telling Forms. 30 Essays in Honour of Peter Alberg Jensen / Ed. K. Grell and S. Witt. Stockholm, 2004. P. 356—361.

- 2008 „Wortkunst“ und „Erzählkunst“ im Lichte der Narratologie // Wortkunst – Erzählkunst – Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve / Ed. R. Grübel, W. Schmid. München, 2008. S. 23–37.
- Шмид В.* (ред.) — Schmid Wolf (ed.)  
1987 Mythos in der slawischen Moderne. Wien, 1987.
- Шмид В., Штемпель В.-Д.* (ред.) — Schmid Wolf, Stempel Wolf-Dieter (ed.)  
1983 Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien, 1983.
- Шоу Дж. Т.* — Shaw J. Thomas  
1963 Puškin's «The Shot» // Indiana Slavic Studies. 1963. Vol. 3. P. 113—129.  
1977 Pushkin's «The Stationsmaster» and the New Testament Parable // Slavic and East European Journal. 1977. Vol. 21. P. 3—29.  
1995 The «Conclusion» of the «Queen of Spades» // Shaw, J. Th. Pushkin: Poet and Man of Letters and his Prose. Collected Works. Vol. 1. Los Angeles, 1995. P. 137—151.
- Шрейер М. Д.* — Shraye Maxim D.  
1991 Rethinking Romantic Irony: Puškin, Byron, Schlegel and «The Queen of Spades» // Slavic and East European Journal. Vol. 36. 1992. P. 397—414.
- Штемпель В.-Д.* — Stempel Wolf-Dieter  
1983 Intertextualität und Rezeption // Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Ed. W. Schmid, W.-D. Stempel. Wien, 1983. S. 85—109.
- Штирле К.* — Stierle Karlheinz  
1973 Geschichte als Exemplum — Exemplum als Geschichte: Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte // Geschichte — Ereignis und Erzählung / Ed. R. Koselleck, W.-D. Stempel. München 1973. S. 347—375.  
1983 Werk und Intertextualität // Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Ed. W. Schmid, W.-D. Stempel. Wien, 1983. S. 7—26.
- Штрайх С.*  
1935 Знакомец Пушкина — И. П. Липранди // Красная новь. 1935. № 2. С. 213—218.
- Шустрова И.*  
1987 О психологическом раскрытии характеров в «Повестях Белкина» // Болдинские чтения. Горький, 1987. С. 192—199.
- Шукин В.*  
1995 Рец. на книгу: В. Н. Турбин. Незадолго до Водолея // Новое литературное обозрение. № 15. 1995. С. 361—363
- Эббингхауз А.* — Ebbinghaus Andreas  
1989a Über A. S. Puškins Erzählung «Metel'» // Arion: Jahrbuch der Deutschen Puschkin-Gesellschaft. 1989. Bd. 1. S. 61—77.  
1989b Handlung und Ereignis in A. S. Puškins Erzählung «Der Sargmacher» (Grobovščik) // Arion: Jahrbuch der Deutschen Puschkin-Gesellschaft. 1989. Bd. 1. S. 79—89.  
1989в Zur Deutungsproblematik von A. S. Puškins Novelle «Vystrel» // Zeitschrift für slavische Philologie. 1989. Bd. 49. S. 301—332.

*Эйхенбаум Б. М.*

- 1918 Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг. 1919, 151—166.
- 1919 Болдинские побасенки Пушкина // *Эйхенбаум Б. М.* О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 343—347.
- 1921 Проблемы поэтики Пушкина // *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу: Сб. ст. Л., 1924. С. 157—170.
- 1923 Путь Пушкина к прозе // *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. О поэзии: Сб. ст. Л., 1986. С. 29—44.
- 1925 О Генри и теория новеллы // *Эйхенбаум Б. М.* Литература: Теория, критика, полемика. Л., 1927. С. 166—209.
- 1937 Пушкин и Толстой // *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. О поэзии: Сб. ст. Л., 1986. С. 77—93.

*Эмерсон К.* — Emerson Carol

- 1981 Grinev's Dream: «The Capitan's Daughter» and a Father's Blessing // *Slavic Review*. 1981. Vol. 40. P. 60—76.
- 1993 «The Queen of Spades» and the Open End // *Puškin Today*. Ed. D. Bethea. Bloomington, 1993. P. 31—37.

*Энг ван дер Я.* — Eng van der J.

- 1968a Les récits de Belkin: Analogie des procédés de construction // *Eng van der J.; Holk van A. G. F.; Meijer J. M.* The Tales of Belkin by A. S. Puškin. The Hague, 1968. P. 9—60.
- 1968b „Le Coup de pistolet“: Analyse de la composition // *Eng van der J.; Holk van A. G. F.; Meijer J. M.* The Tales of Belkin by A. S. Puškin. The Hague, 1968. P. 61—85.

*Якобсон Р. О.* — Jakobson R. O.

- 1937 Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 145—180.
- 1960 Linguistics and Poetics // *Style in Language* / Ed. Th. A. Sebeok. N. Y., 1960. P. 350—377.

*Якубович Д. П.*

- 1926 Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. / Под ред. Н. В. Яковлева. Л., 1926. С. 160—187, 376—383.
- 1928 Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина» // Пушкин и его современники. Л., 1928. Т. 37. С. 100—118.
- 1935 Литературный фон «Пиковой дамы» // *Литературный современник*. 1935. № 1. С. 206—212.
- 1936 Обзор статей и исследований о прозе Пушкина с 1917 по 1935 г. // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.—Л., 1936. Т. 1. С. 295—318.

*Якушева В. М.*

- 1985 Домик станционного смотрителя: Музей дорожного быта начала XIX века. Л., 1985.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Указаны имена авторов текстов художественной, критической и научной литературы и названия произведений художественной и критической литературы. Курсивом выделены числа, относящиеся к сноскам.

- Абакумов С. И. 108, 325  
Аббат Прево см. Прево д'Экзиль А. Ф.  
Абрамович С. Л. 319, 325
- Айхенвальд Ю. 48, 325  
Акутин Ю. 232, 325  
Акушин Н. 246, 325  
Алексеев М. П. 314, 325  
Аллес М. (Alles M.) 131, 325  
Альтман М. С. 123—124, 230, 325  
Андерсон Р. Б. (Anderson R. B.) 218, 325  
Апулей Л. (Apuleius L.) 242  
    «Метаморфозы» [«Золотой осел»]  
    («Metamorphoses» [«Asinus aureus»]) 242  
Апухтин С. 203  
    «Суженого конем не объедешь» 203  
Аретино П. (Aretino P.) 211, 215, 325  
    «Рассуждения» («Ragionamenti») 211, 215  
Ахматова А. А. 134, 135, 136, 240, 325
- Байрон Дж. Н. Г. (Byron G. N. G.) 18, 75, 157, 162, 177—179, 226—227, 234  
    «Дон Жуан» («Don Juan») 18  
    «Чайльд Гарольд» («Childe Harold») 157  
Баки Й. фон (Baky J. von) 94  
Бальзак О. де (Balzac H. de) 17, 77, 132—137, 139, 292, 325  
    «Физиология брака» («Physiologie du mariage») 132—137, 139, 325  
Бальзамо Дж. (Balsamo G.) см. Калиостро А.  
Барабтарло Г. 294, 336  
Баратынский Е. А. 13, 150, 168—170, 177, 325  
    «Бал» 168—170  
Баркер А. (Barker A.) 293, 326  
Барков Д. Н. 232  
Бартольд Ф.-В. (Barthold F.-W.) 321, 326  
Бахтин М. М. 39, 47, 49, 82, 187, 326  
Белинский В. Г. 18, 19, 226, 326  
Белый А. 42, 86  
Белькинд В. С. 47, 52, 95, 326  
Берковский Н. Я. 95, 103, 123, 140, 141, 144, 146, 151, 152, 175, 178, 189, 199, 200—204, 227, 248, 281, 326  
Берс С. А. 83, 326  
Бестужев-Марлинский А. А. 14, 29, 150, 162, 168, 170—172, 194—195, 200, 203, 215, 276—277, 292, 326  
    «Вечер на бивуаке» 29, 170  
    «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» 171—172, 276—277, 292  
    «Роман в семи письмах» 170—171  
    «Роман и Ольга» 194, 200, 203, 215  
Бетеа Д. (Bethesa D.) 52, 144, 227, 245, 250, 251—252, 326

- Благод Д. Д. 16, 69, 70, 107, 110, 151, 153, 155, 160, 189, 326
- Богданович И. Ф. 241—243, 327  
«Душенька» 241—243
- Боккаччо Дж. (Boccaccio G.) 67
- Бонамур Ж. (Bonamour J.) 178, 327
- Бонди С. М. 69
- Боровкова-Майкова М. С. 74, 327
- Бороздин А. К. 48, 327
- Ботникова А. Б. 292, 327
- Боцяновский В. Ф. 77, 327
- Бочаров С. Г. 39, 47, 48—51, 160, 254, 260, 262, 274, 278, 291, 311, 327
- Бранг П. (Brang P.) 19, 94, 231, 327
- Бройх У. (Broich U.) 76, 327
- Булгаков Ф. И. 22, 327
- Булгарин Ф. В. 16—19, 23, 27, 52, 54, 145, 146—147, 213, 327  
«Иван Выжигин» 17, 146, 327  
«Отрывки из тайных записок  
станционного смотрителя на  
петербургском тракте» 146
- Бургин Д. Л. (Burgin D. L.) 310, 327
- Буш Р. Л. (Busch R. L.) 292, 327
- Буш У. (Busch U.) 150, 151, 156, 157, 158—160, 162, 185—186, 182—184, 186, 327—328
- Бюлау Ф. (Bülaу F.) 316, 317, 322, 328
- Бюргер Г. А. (Bürger G. A.) 198—201, 215, 328  
«Леноре» («Lenore») 198—201, 215
- Вацуро В. Э. 50, 78, 151, 174, 207, 328
- Визе фон Б. (Wiese von B.) 65, 328
- Виноградов В. В. 26, 36, 38, 39, 47—49, 54—57, 59, 60, 61, 68—70, 79, 98, 100, 115, 129, 144, 152, 160, 161, 177, 230, 232, 247, 259, 291, 292, 301, 328
- Виноградов И. И. 77, 328
- Винокур Г. 39, 329
- Виралайнен М. Н. 299, 329
- Воейков А. 115
- Волконская М. Н. 18
- Волович Н. М. 246, 251, 329
- Вольперт Л. И. 64, 136, 207, 226, 232, 233, 329
- Вольтер (Voltaire) 230  
«Право сеньора» («Le Droit du seigneur») 230
- Вомперский В. П. 56, 60, 329
- Вордсворт У. (Wordsworth W.) 75
- Вульф А. Н. 305
- Вяземский П. А. 13, 40, 103, 144—145, 147, 157, 179, 240, 329  
«Станция» 144, 145
- Гальвани Л. (Galvani L.) 294, 314
- Гибсер Ж. (Gebser J.) 86, 329
- Гей Н. К. 50, 272, 329
- Гейн К. Г. З. [Клаурен Г.] (Heun C. G. S. [Clauren H.]) 301  
«Голландский купец» («Der holländische Jude») 301
- Гершензон М. О. 34—35, 69, 95, 119, 148, 204, 279, 281, 288, 309, 310, 313—314, 323, 329
- Гиллельсон М. И. 74, 329
- Гио де Мервиль М. (Guyot de Merville M.) 207, 209, 215, 329  
«Воссоединенные супруги, или  
Вдова-дева и жена» («Les Eoux réunis, ou La Veuve fille et femme») 207, 209, 215, 329
- Гиппиус В. В. 47—48, 78, 96, 110, 151, 156, 179, 207, 230—231, 232, 330
- Глейхен К. А. фон (Gleichen K. H. von) 322  
«Souvenirs de Charles Henri Baron de Gleichen» 322
- Гоголь Н. В. 16, 49, 53, 54, 64, 255, 330  
«Выбранные места из переписки с друзьями» 16  
«Несколько слов о Пушкине» 16  
«Ревизор» 53  
«Шинель» 53
- Голдсмит О. (Goldsmith O.) 114  
«Векфильдский священник» («The vicar of wakefield») 114

- Голицын В. С. 134  
 Гольденвейзер А. Б. 22, 23, 330  
 Гончарова Н. Н. 246  
 Горчаков А. М. 13  
 Готье Т. (Gautier Th.) 175  
 Гофман Э. Т. А. (Hoffmann E. T. A.) 287, 290, 292, 296, 305–306, 312, 314, 330  
   «Магнетизер» («Der Magnetiseur») 314  
   «Песочный человек» («Der Sandmann») 287, 296, 312  
   «Счастье игрока» («Spielerglück») 290, 305, 306  
   «Эликсир дьявола» («Die Elixiere des Teufels») 292, 305  
 Грегг Р. (Gregg R. A.) 157, 330  
 Грибоедов А. С. 211, 232  
   «Горе от ума» 211  
 Григорьев А. 47, 48  
   «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» 48  
 Гроссман Л. 64, 168, 330  
 Гудзий Н. К. 22, 330  
 Гукасова А. Г. 94, 151, 235, 330  
 Гуковский Г. А. 151, 341  
 Гусев Н. Н. 22, 330  
 Гюго В. (Hugo V) 162, 175–176  
   «Эрнани, или Кастильянская честь» («Hernani, ou L'Honneur castillan») 175–176  
  
 Давыдов В. Л. 157  
 Давыдов Д. В. 157, 162–163, 172–173, 185, 298, 330  
   «Бурцову. Призвание на пунш» 172–173  
 Давыдов С. (Davydov S.) 41–42, 52, 105, 144, 218, 222, 227, 245, 250, 251–252, 326, 330  
 Дагистани А. (Daghistani A.) 34, 339  
 Даль В. И. 19, 102, 106, 116, 123, 125, 133, 183, 203, 218, 256, 257, 330  
  
 Данте Алигьери (Dante Alighieri) 276–277, 331  
   «Божественная комедия» («Divina commedia») 276–277, 331  
 Дебрецени П. (Debreczeny P.) 38, 42–43, 47, 52, 54, 57, 59, 60, 63, 64, 121, 136, 143, 155, 177, 189, 218, 219, 224, 226, 253, 289, 304, 314, 331  
 Дельвиг А. А. 14, 103, 252, 331  
   «На смерть Державина» 252  
 Державин Г. Р. 38, 74, 140, 248–250, 252, 314, 331  
   «Вельможа» 140  
   «Водопад» 248  
   «На счастье» 314  
 Десницкий В. А. 230, 331  
 Дмитриев И. И. 81, 96, 129–130, 138–139, 143, 331  
   «Карикатура» 81, 96, 129–130, 138–139, 143  
 Долинин А. С. (Искоз) 48, 157, 332  
 Достоевский Ф. М. 189–192, 287–288, 331  
   «Двойник» 287  
   «Записки из подполья» 189–192  
   «Кроткая» 191–192  
   «Хозяйка» 288  
 Дохерти Дж. (Doherty J.) 299, 331  
  
 Драйвер С. (Driver S.) 228, 331  
 Дудышкин С. С. 134, 331  
 Дуров В. А. 15  
  
 Евангелие от Иоанна 102–103, 126–128  
 Евангелие от Луки 102, 119–123, 125–126, 145  
 Евангелие от Матфея 102, 125–126, 297  
  
 Жан Поль (Jean Paul) 225, 244  
 Жанен Ж. (Janin J.) 292

- Жанлис С.-Ф. Дюкре де Сент-Обен  
(Genlis S.-F. Ducrest de Saint-Aubin)  
318  
«Mémoires inédits sur le XVIII siècle et  
la révolution française depuis 1756  
jusqu'à nos jours» 318
- Жекулин Г. 310, 331
- Желябужский Ю. 94
- Женетт Ж. (Genette G.) 83
- Жуков В. П. 102, 331
- Жуковский В. А. 198, 201, 215, 331  
«Людмила» 198, 201, 215  
«Светлана» 198—199, 215
- Зелинский В. 16, 20, 331
- Зигестедт К. Р. (Sigestedt C. R.) 308,  
331
- Зиммель Г. (Simmel G) 25, 331
- Иванов Вяч. 69
- Измайлов А. Е. 270—271, 332  
«Дура Пахомовна» 270—271
- Измайлов В. 231  
«Ростовское озеро» 231
- Ильин Н. 230  
«Лиза, или Торжество благодарно-  
сти» 230
- Ингарден Р. (Ingarden R.) 25, 332
- Ингхам Н. В. (Ingham N. W.) 292, 332
- Ирвинг В. (Irving W.) 17—18, 63, 189—  
202, 206, 332  
«Жених-призрак» («Spectre  
Bridegroom») 189—202, 206  
«История Нью-Йорка, рассказанная  
Дидрихом никербокером» («A  
History of New York, by Diedrich  
Knickerbocker») 63
- Искоз (Долинин А. С.) 48, 157, 332
- Йоллес А. (Jolles A.) 65, 332
- Казанг Л. (Kasang L.) 266, 332
- Казанова де Сенгальт Дж. Дж.  
(Casanova de Seingalt G. G.) 302,  
318—323, 332  
«История моей жизни» («Histoire de  
ma vie») 302, 318—323, 332
- Калиостро А. (Cagliostro A.) 317—318
- Кампан Ж.-Л. А. (Campan, J.-L. H.) 319  
«Mémoires sur la Vie privée de Marie-  
Antoinette, Reine de France et de  
Navarre; suivis de souvenirs et  
anecdotes historiques sur les règnes  
de Louis XIV, de Louis XV et de  
Louis XVI» 319
- Карамзин Н. М. 19, 29, 59, 63, 77—79,  
84, 108—115, 118, 122, 124, 129, 138,  
142—143, 163, 195—196, 200—201,  
215, 228, 229—230, 234, 240, 332  
«Бедная Лиза» 29, 77—78, 84, 108—  
115, 118, 129, 138, 142—143, 163,  
228, 229—230, 234, 240  
«Наталья, боярская дочь» 122, 124,  
195—196, 200—201, 230
- Карлгоф В. И. 115—118, 129, 138, 143,  
147, 164, 168, 332  
«Станционный смотритель» 115—  
118, 332
- Карлинский С. (Karlinsky S.) 226, 237,  
332
- Кассирер Э. (Cassirer E.) 86, 332
- Катенин П. А. 232
- Катков М. Н. 19—20, 27
- Кереньи К. (Kerényi K.) 273, 332
- Киреевский И. В. 13
- Кирнозе Э. И. 24, 332
- Клаурен Г. (Clauren H.) см. Гейн  
К. Г. С. (Heun C. G. S.)
- Клейтон Дж. Д. (Clayton J. D.) 39, 77,  
166, 167, 332—333
- Книга Судей израилевых 131—132
- Книга Царств 131
- Книга Чисел 131
- Книгге А. (Knigge A.) 84—85, 333
- Княжнин Я. Б. 269, 333  
«Хвастун» 269
- Кодяк А. (Kodjak A.) 151, 161, 168,  
173—174—201, 288, 291, 333



- Констан Б. (Constant B.) 136, 240, 280, 333  
 «Адольф» («Adolphe») 136, 240, 280  
 Корнуэлл Н. (Cornwell N.) 287, 316, 333  
 Королева Н. В. 18, 333  
 Корсакова П. А. 232  
 Кочеткова Н. Д. 230, 333  
 Кошанский Н. Ф. 13, 14, 333  
 «Общая риторика» 14, 333  
 «Частная риторика» 13, 333  
 «Красная шапочка» 142  
 «Кто бы это предвидел?» 207  
 Кузмин М. К. 318, 333  
 Купер-Оукли И. (Cooper-Oakley I.) 316, 333  
 Кюхельбекер В. К. 18, 333  
 Дневник 18, 333
- Лабриолл Ф. де (Labriolle F. de) 309, 333  
 Лагутов В. 115, 333  
 Ламонт-Фуке де Ф. (La Motte Fouqué de F.), 294  
 «Pique Dame. Berichte aus dem Irrenhaus in Briefen. Nach dem Schwedischen» 294  
 Лангфельд Л. (Langeveld L.) 316, 333  
 Лапп Э. (Lapp E.) 115  
 Лафонтен А. (Lafontaine A.) 231  
 «Миниатюрный портрет» («Das Miniaturporträt») 231  
 Лафонтен де Ж. (La Fontaine de J.) 242  
 «Любовь Психеи и Купидона» («Les amours de Psyché et Cupidon») 242  
 Лахманн Р. (Lachmann R.) 76, 82, 334  
 Ледницкий В. (Lednicki W.) 145, 207, 334  
 Лежнев А. З. 95, 334  
 Лермонтов М. Ю. 189  
 «Маскарад» 189  
 Лернер Н. О. 47, 151, 168, 171, 175, 211, 276, 305, 334  
 Лессинг Г. Э. (Lessing G. E.) 250  
 «Как древние изображали смерть»  
 («Wie die Alten den Tod gebildet») 250
- Либер Л. (Lieber L.) 123, 334  
 Ливийн К. (Livijn C.) 294  
 «Spader Dame, en berättelse i bref, funne på Danviken» 294  
 Липранди И. П. 168  
 Литен Л. Г. (Leighton L. G.) 291, 334  
 Литтль Э. (Little E.) 78, 334  
 Лотман Ю. М. 38, 39, 73, 221, 294, 334  
 Лукач Г. (Lukács G.) 66, 334  
 Любович Н. 48, 77—78, 151, 153, 195—196, 202, 238, 281, 335
- Магазаник Э. 235, 335  
 Макогоненко Г. П. 95, 151, 235, 335  
 Манн Т. (Mann Th.) 311  
 «Избранник» («Der Erwählte») 311  
 Мариво П. К. де Шамблен де (Marivaux P. C. de Chamblain de) 232—235, 335  
 «Игра любви и случая» («Jeu de l'amour et du hazard») 232—235  
 Маркович В. М. 78, 113, 115, 146, 178, 187, 200, 207, 208, 211, 287, 335  
 Мармонтель Ж.-Ф. (Marmontel J.-F.) 113, 114  
 «Лоретта» («Laurette») 113, 114  
 Масанов И. Ф. 17, 335  
 Мейер Я. М. (Meijer J. M.) 47, 48, 51, 335  
 Мейлах Б. С. 152, 335  
 Мелетинский Э. М. 86, 335  
 Мериме П. (Mérimée P.) 23—24, 335  
 «Alexandre Pouchkine» 23—24, 335  
 Месмер Ф. (Mesmer F.) 313—314  
 Метьюрин Ч. Р. (Maturin Ch. R.) 291—292  
 «Мельмот-скиталец» («Melmoth the Wanderer») 291—292
- Миллер П. И. 15, 335  
 Михайлова Н. И. 13, 14, 95, 335  
 Модзалевский Б. Л. 120, 319, 335  
 Модзалевский Л. 120, 335  
 Мольер (Molière) 237

- Монтолье Ж. И. де (Montolieu J. I. de) 231, 232  
 «Барон д'Альдестан, или Власть любви» [«Урок любви»] («Le Baron d'Aldestan, ou Le Pouvoir de l'amour») 231, 232
- Набоков(а) Вера (Nabokov Véra) 294, 336
- Набоков В. В. 75, 290, 336
- Надеждин Н. И. 18
- Нейшефер Х.-Й. (Neuschäfer H.-J.) 67, 336
- Нейштадт Вл. 23, 336
- Нелли Дж. (Nelli J.) 228  
 «Служанка-госпожа» («La Serva padrona») 228
- Непомящий В. 213
- Нерре Э. (Nerre E.) 251, 336
- Нивель де ла Шоссе П.-К. (Nivelle de la Chaussée P.-C.) 207, 215, 336  
 «Ложная антипатия» («La Fausse Antipathie») 207, 215, 336
- Нодье Ш. (Nodier Ch.) 234—236  
 «Жан Сбогар» («Jean Sbogar») 234—236
- Овсяннико-Куликовский Д. Н. 47
- Одоевский В. Ф. 246, 255, 336  
 «Записки гробовщика» 255
- Оксман Ю. Г. 48
- Осипова П. А. 30, 288
- Оссэ Мадам дю (Hausset Madame du) 322  
 «Mémoires de Madame du Hausset, femme de chambre de madame de Pompadour» 322  
 «Отеческое наказание» 207
- О'Тул Л. М. (O'Toole L. M.) 160, 336
- Павловский И. Я. 102, 218, 336
- Паизиелло Дж. (Paisiello G.) 228  
 «Служанка-госпожа» («La Serva padrona») 228
- Панаев В. И. 229  
 «Отеческое наказание» 229
- Парчевский Г.Ф. 305, 336
- Пассидж Ч. Ф. (Passage Ch. F.) 292, 336
- Перголези Дж. Б. (Pergolesi G. B.) 228  
 «Служанка-госпожа» («La Serva padrona») 228
- Пермяков Г. Л. 87, 336
- Перовский см. Погорельский
- Петрарка Ф. (Petrarca F.) 211, 215, 336  
 «Канцоньере» («Canzoniere») 211, 215
- Петровский М. А. 65, 160, 164, 336
- Петрунина Н. Н. 13, 14, 31, 49, 50, 74, 120, 140, 151, 152, 156, 208, 238, 250, 262, 263—264, 265, 266, 272, 276, 308, 336—337
- Пиис П. А. А. (Piis P. A. A.) 231  
 «Поддельная крестьянка, или Счастливое непостоянство» («La Fausse paysanne, ou L'Heureuse inconséquence») 231
- Плетнев П. А. 30, 49, 52, 170, 246
- По Э. А. (Poe E. A.) 66, 337
- Повесть временных лет 145
- Поволоцкая О. 213, 255, 262, 268, 337
- Погорельский (Перовский) А. А. 142, 265—266, 270, 273—274, 276—277, 292, 296, 312, 314, 337  
 «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» 296  
 «Лафертовская маковница» 142, 265—266, 270, 273—274, 276—277, 292  
 «Магнетизер» 314  
 «Пагубные последствия необузданного воображения» 296, 312
- Поддубная Р. Н. 95, 189, 192, 236, 278, 337
- Полевой Н. А. 13, 17, 52, 63, 199
- Поливанов Л. И. 47, 171
- Поллио Ж. (Pollio J.) 319, 337
- Попов А. А. 231, 337
- Потебня А. А. 86

- Превост д'Экзиль А. Ф. (Prévost d'Exiles А. F.) 114
- «Приключения одной деревенской девушки» («Aventure d'une jeune fille de la campagne») 114
- Пушкин А. С.
- «Арап Петра Великого» 16, 19, 23
- «Барышня-крестьянка» 23, 46—47, 49, 56—57, 59, 60, 62, 64, 77, 119, 186, 225—244, 245, 252, 266, 282
- «Бахчисарайский фонтан» 25
- «Борис Годунов» 23, 39
- «Бородинская годовщина» 262
- «Воспоминания в Царском селе» 252
- «Выстрел» 9, 23—24, 26, 29—30, 37, 39, 41, 46—47, 52, 57—58, 61, 70, 77, 80, 86, 150—192, 216, 245, 276, 282, 292, 307, 315
- «Гавриилиада» 270
- «Гости съезжались на дачу...» 22, 135, 136
- «Граф Нулин» 39, 40, 226
- «Гробовщик» 18, 21, 27, 46, 56—57, 60, 62—63, 110, 226, 245—279, 281
- «Домик в коломне» 39—40
- «Дубровский» 16, 23
- «Евгений Онегин» 18, 23, 38, 39, 40, 57, 75, 98, 168—169, 186, 292, 293
- «Если звание любителя отечественной литературы...» 54
- «Заклинание» 279
- «Заметки на полях статьи П. А. Вяземского „О жизни и сочинениях В. А. Озерова“» 13
- «Записки Бригадира Моро-де Бразе» 319
- «Записки молодого человека» 118, 140, 286
- «История Пугачева» 222
- «История русского народа, соч. Николая Полевого» 13
- «История села Горюхина» 16, 50, 51, 52, 64, 148, 263
- «К Жуковскому» 250
- «К Н. Г. Ломоносову» 264
- «Каменный гость» 69, 272, 276, 294
- «Капитанская дочка» 16, 19—20, 23, 24, 38, 41, 98, 106, 216—224, 239, 288
- «Кирджали» 23, 156, 158
- «Кривцову» 264
- «Медный всадник» 84, 294
- «Метель» 27, 41, 46—47, 56—57, 59, 60, 61, 62, 63—64, 69—70, 80, 98, 107, 119, 157, 187, 193—216, 225—227, 249, 252, 282, 315
- «Моцарт и Сальери» 157
- «Мы проводили вечер на даче...» 134
- «На углу маленькой площади» 135, 136
- «Несколько московских литераторов...» 54
- «Новоселье» 265
- «О записках Самсона» 319
- «О поэзии классической и романтической» 68
- «О поэтическом слоге» 13
- «О прозе» 13
- «Пиковая дама» 19, 20, 22, 23, 24, 41—42, 266, 287—320
- «Полтава» 120
- «Роман в письмах» 79, 214
- «Русалка» 69
- «Сказка о золотом петушке» 294
- «Скупой рыцарь» 157, 211
- «Станционный смотритель» 18, 23, 26, 27, 28, 29—32, 36, 37, 41, 46—47, 49, 57—58, 62—63, 70, 77—78, 80—81, 83—86, 93—149, 157, 184, 187, 216, 226, 245, 252, 266, 282—283, 315
- «Страшно и скучно» 264
- «Тень Фонвизина» 252, 270
- «Труд» 263
- «Цыганы» 24, 69
- «Table Talk» 38
- Пушкин В. Л. 246
- Пфистер М. (Pfister M.) 76, 327

- Радищев А. Н. 146—147, 337  
 «Путешествие из Петербурга в Москву» 146—147
- Разумовская М. В. 114, 338
- Рак В. Д. 18, 333
- Рейсер С. А. 318, 319, 321, 338
- Реформатский А. А. 65, 338
- Ричардсон С. (Richardson S.) 75, 212, 228—229  
 «Памела, или Вознагражденная добродетель» («*Pamela, or Virtue Rewarded*») 228—229
- Розен Н. (Rosen N.) 291, 296, 317, 338
- Рош де Мэр Ж. П. Л. де ла (Roche de Maire J. P. L. de la) 317  
 «*Mémoires authentiques pour servir à l'histoire du Comte de Cagliostro, par M. de Beaum...*» 317
- Руссо Ж.-Ж. (Rousseau J.-J.) 212—213, 215, 231, 338  
 «Юлия, или Новая Элоиза» («*Julie, ou La Nouvelle Héloïse*») 212—213, 215, 231
- Садиков П. А. 168, 338
- Сазонова С. С. 47, 338
- Сандомирская В. Б. 48, 338
- Сахаров В. И. 265, 338
- Сведенборг Э. (Swedenborg E.), 294, 299, 300, 307—308, 313, 318
- Селезнев Ю. 119, 338
- Семенов Ю. (Semjonov J.) 39, 338
- Сендерович С. (Senderovich S.) 279, 338
- Сен-Жермен (Saint-Germain), 288, 291—292, 300, 302—303, 308—309, 314—320
- Сидяков Л. С. 18, 38, 77, 178, 338
- Симпсон М. С. (Simpson M. S.) 292, 338
- Скотт В. (Scott W.) 63, 75, 225, 231, 236—238, 253—255, 267, 294, 338  
 «Сент-Романские воды» («*St. Roman's Well*») 231
- «Рассказы моего трактирщика» («*Tales of my Landlord*») 63
- «Ламмермурская невеста» («*The Bride of Lemmermoor*») 225, 236—238, 253—255, 267
- Слово о полку Игореве 145
- Слонимский А. Л. 95—96, 123, 137, 155, 156, 160, 178, 288, 339
- Смиттен Дж. Р. (Smitten J. R.) 34, 339
- Соболевский А. С. 24
- Сомов О. М. 175  
 «Странный поединок» 175
- Сперанский М. Н. 232, 339
- Стендаль (Stendhal) 42, 306  
 «Красное и черное» («*Le Rouge et le Noir*») 42, 306
- Степанов Н. Л. 48, 94, 151, 161, 339
- Стерн Л. (Sterne L.) 75, 98, 196
- Стеценко Е. А. 160, 162, 339
- Страхов Н. Н. 22, 73
- Строев В. М. 17, 213
- Султан-Шах М. П. 18, 339
- Сю Э. (Sue E.) 292
- Тецлафф И (Tetzlaff I.) 316, 318, 339
- Тодд III У. М. (Todd III W. M.) 75, 339
- Тодоров Ц. (Todorov T.) 287, 339
- Толстая (Берс) С. А. 22, 83, 339  
 Дневники 83, 339
- Толстой Л. Н. 21—23, 27, 37, 73, 83, 135, 136, 339  
 «Анна Каренина» 21—22, 135, 136  
 «Детство» 21  
 Дневники 21—22  
 «Отрочество» 21
- Толстой С. Л. 22, 339
- Томашевский Б. В. 35—36, 49, 74, 134, 263, 339—340
- Трубачев С. С. 17, 340
- Турбин В. Н. 98, 106, 115, 119, 146, 207, 287, 340
- Турьянский В. (Tourjansky V.) 94
- Тынянов Ю. Н. 26, 39, 40—41, 66, 340
- Тюпа В. И. 119, 340

- «Убедительный урок» 174—175  
 Узин В. С. 51, 262, 263, 340  
 Уильямс Г. (Williams G.) 290, 304, 314, 340  
 Унбегаун Б. О. (Unbegaun B. O.) 26, 340  
 Уцицкий Г. (Ucicky G.) 94  
 Уэбер Х. Б. (Weber H. B.) 291, 340
- Фальчиков М. (Falchikov M.) 291, 340  
 Фарнхаген фон Энзе К. А. (Varnhagen von Ense K. A.) 23, 340  
 Фасмер М. (Vasmer M.) 203, 340  
 Федерико Дж. М. (Federico G. M.) 228  
 «Служанка-госпожа» («La Serva padrona») 228  
 Федоров В. 230  
 «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» 230  
 Фельде ван дер К. Ф. (Velde van der C. F.) 293, 318  
 «Арвед Гюлленшэрна» («Arwed Gylliensterna») 293, 318  
 Филдинг Г. (Fielding H.) 228  
 «Шамела» («Shamela») 228  
 Фольц Г. Б. (Volz G. B.) 316, 317, 320, 322, 323, 340  
 Фонвизин Д. И. 50, 239, 252, 340  
 «Недоросль» 50, 239  
 Франк Дж. (Frank J.) 34, 340
- Хализев В. Е. 47, 50, 59, 145, 206, 341  
 Хамбургер К. (Hamburger K.) 61, 341  
 Ханзен-Леве А. А. (Hansen-Löve A. A.) 44, 66, 86, 341  
 Хитрово Е. М. 175  
 Хмельницкий Н. И. 99, 203, 210—211, 215, 226, 232, 341  
 «Суженого конем не объедешь, или Нет худа без добра» 210—211, 215, 341  
 Холк ван А. Г. Ф. (Holk van A. G. F.) 245, 341  
 Хунгер Г. (Hunger H.) 270, 272, 341
- Чернышевский Н. Г. 150—152, 158, 178, 341  
 Черняев Н. И. 48, 50, 69, 151, 152, 168, 182, 263, 272, 341—342  
 Чехов А. П. 254, 342  
 «Скрипка Ротшильда» 254  
 Чичерин А. В. 136, 342  
 Чудаков А. П. 26, 342  
 Чхайдзе Л. В. 290, 342
- Шарыпкин Д. М. 113, 114, 342  
 Шаховской А. А. 87, 237, 243  
 «Новый Стерн» 237  
 «Пустодумы» 237  
 «Сатира» 237, 243  
 Шварц А. (Schwartz A.) 293, 342  
 Шварц М. (Schwartz M.) 293, 342  
 Шварцбанд С. М. 151, 342  
 Шекспир У. (Shakespeare W.) 75, 134, 225, 228, 238—239, 253—256, 342  
 «Гамлет» («Hamlet») 134, 253—256  
 «Ромео и Джульетта» («Romeo and Juliet») 225, 228, 238—239  
 Шешунова С. В. 47, 50, 59, 145, 206, 341  
 Шиллер Ф. (Schiller F.) 173—174  
 «Вильгельм Телль» («Wilhelm Tell») 173—174  
 Шлейермахер Ф. (Schleiermacher F.) 281  
 Шмид В. (Schmid W.) 22, 25, 34, 44, 55, 71, 76, 83—84, 86, 136, 248, 342—343  
 Шоу Дж. Т. (Shaw J. Th.) 102, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 131, 134, 143, 144, 145, 151, 157, 160, 343  
 Шрейер М. Д. (Shrayer M. D.) 296, 343  
 Штемпель В.-Д. (Stempel W.-D.) 76, 83—84, 343  
 Штирле К. (Stierle K.) 67, 83, 343  
 Штрайх С. 168, 343  
 Шустрова И. 151, 178, 343
- Щукин В. 287, 343
- Эббингхауз А. (Ebbinghaus A.) 188, 262, 267, 268, 343

Эйхенбаум Б. М. 22, 40, 53, 67, 83, 260,  
344

Эмерсон К. (Emerson С.) 219, 313, 344

Энг ван дер Я. (Eng van der J.) 61, 70—  
71, 80, 90—97, 129, 146, 160, 161,  
177, 181, 182, 195, 202, 209, 211, 230,  
239, 244, 253, 259, 261, 274, 344

Якобсон Р. О. 44, 272, 294, 344

Якубович Д. П. 16, 47, 63, 231, 238, 246,  
294, 344

Якушева В. М. 125, 344

Якушин В. 69



Вольф ШМИД — профессор славистики Гамбургского университета. Почетный доктор Санкт-Петербургского государственного университета. Основатель Нарратологического центра при Гамбургском университете.

Доктор филологии. Защитил диссертацию по творчеству Достоевского.

Сфера научных интересов — русская и чешская литература, теория литературы, в частности, нарратология. Его исследовательская деятельность включает творчество Достоевского, Чехова, Замятина, Бабеля, Олеси, Набокова и Битова, но наибольшая часть научных трудов посвящена творчеству Пушкина. В 2008 г. награжден медалью Пушкина Российской Федерации.

С 1988 по 2005 профессор Шмид являлся членом, а с 1993 по 2005 председателем жюри Пушкинской премии немецкого Фонда А. Тепфера (Alfred Toepfer Stiftung F. V. S.). Член жюри премий по литературе Буккера (1997) и Ефима Эткинда (с 2005).

Член многих издательских и редакционных коллегий.

Автор книг «Строение текста в повестях Достоевского» (нем. 1973, 2-е изд. 1986), «Эстетическое содержание. О семантической функции поэтических приемов» (нем. 1977), «Орнаментальное повествование в русской прозе: Чехов, Бабель, Замятин» (нем. 1992), «Проза как поэзия. Пушкин — Достоевский — Чехов — авангард» (1994, 2-е изд. 1998), «Нарратология» (2003, 2-е изд. 2008; нем. перевод 2005, 2-е изд. 2008; англ. перевод 2010).

Биография и полный список публикаций:

[www.slm.uni-hamburg.de/ISlav/personal/schmid.html](http://www.slm.uni-hamburg.de/ISlav/personal/schmid.html)

Научное издание

Вольф Шмид

ПРОЗА ПУШКИНА В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ  
«ПОВЕСТИ БЕЛКИНА» И «ПИКОВАЯ ДАМА»

Подписано в печать 10.11.2012. Формат 70×90 1/16.  
Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 25,6.

Издательство С.-Петербургского университета.  
199004, С.-Петербург, В.О., 6-я линия, 11/21

Тел./факс (812) 328-44-22

[info@unipress.ru](mailto:info@unipress.ru)

[www.unipress.ru](http://www.unipress.ru)

Заказ № **2**

Типография Издательства СПбГУ  
199061, С.-Петербург, Средний пр., 41



Вольф Шмид

## ПРОЗА ПУШКИНА В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ

«ПОВЕСТИ БЕЛКИНА»  
и «ПИКОВАЯ ДАМА»



„...Исследователь решил приблизить свой «язык описания» этой волшебной повести к ее волшебной реальности и получил интересные результаты... Вольф Шмид и самую ткань «Пиковой дамы» читает как фараон: в семантическом фараоне текста...

*С. Г. Бочаров,  
Институт мировой литературы  
им. А. М. Горького РАН*

„...Professor Schmid does a good job ... Russia's greatest writer appears to elude theoretical, metapoetical, comparative and literary-generational genre categories.

*Jerome Katsell,  
Del Mar, California*

На первой стороне обложки — Акварель из альбома Л. Боде. 1810-е годы. На четвертой стороне обложки — Разговор от скуки на посту. Акварель из альбома П. И. Челищева. 1836

Вольф Шмид — профессор славистики Гамбургского университета, Почетный доктор Санкт-Петербургского государственного университета, основатель Нарратологического центра при Гамбургском университете. Сфера научных интересов — русская и чешская литература, теория литературы, в частности нарратология. Его исследовательская деятельность включает творчество Достоевского, Чехова, Замятина, Бабея, Олеси, Набокова и Битова, но наибольшая часть научных трудов посвящена творчеству Пушкина. С 1988 г. профессор Шмид является членом, а с 1993 г. председателем жюри Пушкинской премии немецкого Фонда А. Тепфера. В 2008 г. Вольф Шмид удостоен российской правительственной награды — медали Пушкина.

Биография и полный список публикаций:  
[www.slm.uni-hamburg.de/ISlav/personal/schmid.html](http://www.slm.uni-hamburg.de/ISlav/personal/schmid.html)

