

С. Г. Бочаров

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ
СЮЖЕТЫ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
МОСКВА 2007

ББК 83.3(2Рос=Рус)
Б 72

Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект № 06-04-16169

Бочаров С. Г.

Б 72 Филологические сюжеты. — М.: Языки славянских культур, 2007. — 656 с. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X
ISBN 5-9551-0167-5

Книга служит продолжением предыдущей книги автора — «Сюжеты русской литературы» (1999), и тема её, заявленная в заглавии, формулирует, собственно, ту же задачу с другой стороны, с активной точки зрения филолога. План книги объединяет работы за 40 лет, но наибольшая часть из них написана за последние годы и в прежние книги автора не входила. Тематический спектр широк и пёстр — работы о Пушкине, Гоголе, Достоевском, Боратынском, Тютчеве, Толстом, Леонтьеве, Фете, Чехове, Ходасевиче, Г. Иванове, Прусте, Битове, Петрушевской, а также о «филологах нашего времени» (название одного из разделов книги) — М. М. Бахтине, Л. Я. Гинзбург, А. В. Михайлове, Ю. Н. Чумакове, А. П. Чудакове, В. Н. Топорове, и статьи общетеоретического характера.

ББК 83.3

В оформлении переплета использована миниатюра из «Bible de Vivien» Давид Псалмопевец (Тур, 846 г.).

Фото Ани Бочаровой

ISBN 5-9551-0167-5

© С. Г. Бочаров, 2007
© Языки славянских культур, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	7
-----------------	---

Пушкин

«Заклинатель и властелин многообразных стихий»	11
«Форма плана»	25
«Всё же мне вас жаль немножко...» Заметки на полях двух стихотворений Пушкина	54
О смысле «Гробовщика»	66
Бездна пространства	100
Случай или сказка?	121

Сюжеты русской литературы

«Красавица мира». Женская красота у Гоголя.....	147
Вокруг «Носа».....	174
Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории.....	199
Пустынный сеятель и великий инквизитор	233
«О бессмысленная вечность!» От «Недоноска» к «Идиоту».....	263
Тютчев: Россия, Европа и Революция.....	293
Заметки к теме «Леонтьев и Фет»	312
Чехов и философия.....	328

Петербургское

Петербургский пейзаж: камень, вода, человек	347
Петербургское безумие	361

Из двадцатого века

Архитектурное в книге Пруста	375
------------------------------------	-----

«Европейская ночь» как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле.....	385
Об одном стихотворении Ходасевича	400
«А мы, Леонтьева и Тютчева...» Об одном стихотворении Георгия Иванова	416
«На Аптекарский остров...» По поводу «Первой книги автора» Андрея Битова	430
«Карамзин» Петрушевской	448

О филологах нашего времени

Бахтин-филолог: книга о Достоевском	459
Вспоминая Лидию Яковлевну	481
Идея обратного перевода	493
«Мировые ритмы» и наше пушкиноведение. По прочтении двух книг Ю. Н. Чумакова	506
Синяя птица Александра Чудакова	518
Космос В. Н. Топорова	527
Генетическая память литературы. Феномен «литературного припоминания»	539

Отклики

Как читать прозу	553
Биография и культура	561
Вместо биографии — летопись	563
Путь Толстого	565
Пражско-русско-советский сюжет двадцатого века в трёх разговорах 1920 — 1945 — 1957 — 1968 — 1998	576
«Русской музы близнецы...»	594
Юз Алешковский как собственный текст	596
Трагедия русской души	600
Узкий путь	605
Лирика ума, или Пятое измерение после четвёртой прозы.....	612
Март 53-го.....	621
На чей глаз и кто в силах?	625
«Записки из подполья»: «музыкальный момент»	631
Первые публикации	639
Указатель имен.....	641

ОТ АВТОРА

Заглавию книги филолог присвоил себе *сюжет*, то есть то, что, собственно, принадлежит не ему, а его предмету, литературе. Наша прежняя книга называлась — «Сюжеты русской литературы» (1999). Речь в ней шла о сюжетах не совсем обычных, не вмещающихся в привычный термин поэтики. Речь шла о действиях и событиях, совершавшихся на всем пространстве нашей литературы, в её обширном поле; речь шла о сюжетах большой протяжённости и большого размаха, переходящих от Пушкина к Достоевскому и так далее, в век двадцатый, сюжетах, насквозь пересекающих пространство литературы и образующих её ещё мало нами распознанную смысловую сеть. Но для распознавания этой сети и вскрытия этих метасюжетов, т. е. для нового скрупулёзно-подробного и по-новому укрупнённого в то же время чтения русской литературы, нужны усилия филолога. Ради такого чтения, нашего национального дела, филолог строит свои *филологические сюжеты*. Не сюжет произведения, а сюжеты литературы, которые вслед за литературой может построить только филолог, поэтому — филологические сюжеты. Может быть, некоторые статьи в этой книге позволят представить в особенности, что это такое («Холод, стыд и свобода», «О бессмысленная вечность!», «Пустынный сеятель и великий инквизитор»).

Эта книга служит продолжением «Сюжетов русской литературы», формулируя, собственно, ту же задачу с другой стороны, с активной точки зрения филолога. В книге собраны избранные статьи из написанного за сорок лет (с 1965 по 2005), но наибольшая часть их возникла в последние годы и в прежние книги автора не входила. Один из разделов книги назван — «О филологах нашего времени»; «наше время» это время моего поколения, которое было временем интенсивной филологической жизни; автор знал филологов, о которых идёт здесь речь, и к суждениям

об их творчестве по существу присоединяются некоторые воспоминания. Состав статей закрывает раздел «откликов» разных лет на прочитанные книги (некоторые рецензии, в том числе короткие газетные, и предисловия), на профессиональные вызовы (журнальные обсуждения) и даже исторические даты («Март 53-го»). Осмелюсь вспомнить здесь, как некогда В. Розанов оправдывался, составляя книгу «Среди художников»: «В книге есть мелочи, которые вообще переиздавать не следовало бы» — включение же их в книгу объяснял «дурным чувством» — желанием сохранить и «крупницы мысли»¹, затерянные на газетных страницах.

7 сентября 2005

¹ В. В. Розанов. Среди художников. СПб., 1914. С. 1. — Здесь и далее в книге разрядкой передаются слова и фрагменты текста, выделенные цитируемыми авторами; все курсивы, в том числе и в цитатах, принадлежат автору книги.

ПУШКИН

«ЗАКЛИНАТЕЛЬ И ВЛАСТЕЛИН МНОГООБРАЗНЫХ СТИХИЙ»

Это слово о Пушкине Аполлона Григорьева было сказано ровно 140 лет назад (в 1859 г.)¹, и мне оно кажется лучшим, что было о Пушкине сказано за полтора столетия.

В эти полтора столетия соперничали и сменяли друг друга два взгляда на Пушкина и два стиля суждений о нём — то, что названо пушкинским мифом, и научное пушкиноведение. Пушкиноведение стало на ноги поздно, уже в нашем веке, а до этого царило вольное размышление над Пушкиным с неизбежной склонностью к сотворению мифа. Начиная с Гоголя, при живом ещё Пушкине: «...явление чрезвычайное... единственное явление русского духа»². Формула Аполлона Григорьева, возникшая на пути от Гоголя к Достоевскому, — открыто мифологическая: она наделяет поэта магической властью творца миропорядка, демиурга, культурного героя и возводит Пушкина к древнему архетипу абсолютного поэта — Орфею.

Новая наука о Пушкине в 20-е годы вступила в борьбу с этим пушкинским мифом. Она подвергла ревизии этот самый пафос — «явление единственное, чрезвычайное»: пора покончить с обожествлением Пушкина и подвергнуть его историко-литературному изучению, поставить в общий ряд. В обобщающей книге 1925 г. Б. В. Томашевский так и писал — *пора*: «Пора вдвинуть Пушкина в исторический процесс и изучать его так же,

¹ *Аполлон Григорьев*. Литературная критика. М., 1967. С. 173.

² *Н. В. Гоголь*. Полн. собр. соч.: В 14 т. Изд. АН СССР. 1937—1952. Т. VIII. С. 50. (Далее в ссылках на это издание в настоящей книге: *Гоголь*, том и страница.)

как и всякого рядового деятеля литературы»³. Выразительное слово — «вдвинуть» — как втиснуть. Тогда же Юрий Тынянов выступил против известного пафоса — «Пушкин — наше всё» (вновь Аполлон Григорьев!) — и заявил, что ценность Пушкина велика, но «вовсе не исключительна», и с историко-литературной точки зрения Пушкин «был только одним из многих» в своей эпохе⁴.

Так новое пушкиноведение начало с того, что объявило десакрализацию и демифологизацию образа Пушкина и заявило недоверие к философской тенденции в пушкинознании; Томашевский её называл тенденцией к *углублению* Пушкина, произнося это слово иронически и скептически, — т. е. когда мы ему приписываем за наш собственный счёт нужное нам мирозерцание; примером для Томашевского была речь Достоевского («Речь эта характерна для Достоевского — и идёт вся мимо Пушкина»⁵). Новое пушкиноведение в лице самых сильных своих основоположников объявило как бы научную секуляризацию образа Пушкина.

Да, секуляризацию, потому что насчёт природы этого нашего представления о пушкинской исключительности через полвека после Томашевского высказался С. С. Аверинцев, когда в статье «Филология» в КЛЭ сказал, что есть в больших национальных культурах центральные имена поэтов, чьи тексты приобрели в народном сознании статус *suī generis* священных текстов, «универсальных жизненных символов» — Данте, Гёте, Пушкин⁶. Томашевский и объявил, в самом деле, что пора сдать в архив писания «новейших толковников, комментирующих Пушкина по методу конфессиональных толкователей библии». Тот абсолютный статус, что был придан поэту Пушкину его «толковниками», начиная с Гоголя, только мешает — так хотел сказать Томашевский — его нормальному трезвому изучению⁷.

³ Б. В. Томашевский. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. См.: Б. В. Томашевский. Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С. 54.

⁴ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 78; *Он же*. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 167.

⁵ Б. В. Томашевский. Пушкин. Работы разных лет. С. 64—65.

⁶ Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. Стлб. 975.

⁷ Эти тезисы Томашевского определяли главное направление развивавшейся пушкинистской науки; но в её же границах и в те же годы

Наверное, и в самом деле мешает — тем не менее этого статуса никакая научная позитивность поколебать не могла. Мифологизированное представление о пушкинской исключительности остаётся с нами. Это словно в нашей культуре неоспоримый мифологический факт. И, однако, он тоже нуждается в более рациональном филологическом обосновании. И оно, оказывается, возможно, если только взглянуть на Пушкина шире, из большого европейского времени. Формулу такого обоснования предложил недавно тот же Аверинцев, контрольным же пунктом обоснования он как филолог-классик взял отношение к античности. Его устное суждение записал за ним другой филолог-классик, М. Л. Гаспаров, и недавно опубликовал; вот оно:

«Пушкин стоит на переломе отношения к античности как к образцу и как к истории, отсюда — его мгновенная исключительность. Такова же и веймарская классика»⁸.

Почему *мгновенная* исключительность (прекрасная формула, её ещё надо будет продумывать)? Потому что Пушкин здесь представляется, как и веймарская классика, т. е. Гёте, на гребне большой культурной волны европейского размаха, в её критической точке. А пребывание в этой точке, на гребне может быть только мгновенным. Культурология, продуманная в последние два десятилетия Аверинцевым и покойным А. В. Михайловым, рассматривает рубеж XVIII—XIX веков как такой критический момент и решающий поворот на всём пути европейской культуры. Поворот от двухтысячелетней риторической культуры «готового слова» к новому состоянию слова, которое отрывается от вековой традиции. В обход привычных определений — роман-

было высказано и радикально иное понимание целей и методов изучения Пушкина: в книге 1926 г. П. М. Бицилли, не вступая в спор с Томашевским, противоречит ему по всем главным пунктам: «Пушкина можно ценить и изучать его по-разному (...) Достойнейшим предмета подходом был бы подход не био- или библиографический, не школьно-философский, не историко-литературный, а эстетический (...) Пушкина же приличествует изучать вне времени, сопоставляя его — если сопоставления, вообще, нужны — с такими же великанами поэтического творчества, а не с поэтами “его” школы и “его” стиля» (П. М. Бицилли. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 384). Противотомашевский и противотыняновский (говоря объективно) пафос заявлен здесь откровенно.

⁸ М. Гаспаров. Записи и выписки. М., 2000. С. 165.

тизма и реализма — Михайлов вводит своё понятие европейской *классики* (и просит его не смешивать с классицизмом XVII—XVIII веков) — как особое неповторимое и скоропреходящее состояние равновесия древнего и нового, традиционного, риторического, «готового» слова и слова, прямо направленного на жизнь, «равновесия слова и жизни», — и высшими проявлениями этого состояния европейской классики на рубеже столетий и эр он называет Гёте и Пушкина. Пушкин — «в центральной, фокусной точке европейского развития в исторически единственный, неповторимый момент»⁹. В центральной, фокусной европейской точке, а не только в историко-литературном ряду своей литературы, хотя бы и на самом почётном месте; в точке, а не в ряду. Пребывание в точке этого равновесия может быть только мгновенным.

Обычный вопрос, возникающий в разговорах о Пушкине, — он завершитель или родоначальник? Очевидно, и тот и другой, но по-разному, в разных диапазонах. Родоначальник всё же в русской литературе — например, инициатор многих будущих тем и сюжетов у Достоевского, и не только у Достоевского. Если же говорить о Пушкине завершающем, а лучше, наверное, о *наследующем*, то эта его работа совершалась в кругозоре, большем русской литературы. «Живой художественный университет европейской культуры» — цитируем Л. В. Пумпянского, хорошо об этом писавшего более полувека назад, — Пушкин творил в убеждении, «что русская культура слагается не на провинциальных тропинках, а на больших путях общеевропейской культуры, не в глухом углу, а на свободном просторе международного умственного взаимодействия». Пумпянский заметил, что в четырёх строках о Вольтере в послании «К вельможе» дано «сокращение целых пластов мысли» и по силе сокращающей мысли эти строки равны целому исследованию¹⁰. Способность к таким завершающим *résumé* обширных пластов европейской истории, и духовной и политической, породила на стилистическом микроуровне явление пушкинской поэтической — и исторической, поэтически-исторической — афористики, хорошо недавно описанное; она заставляет ум читателя двигаться по культурной

⁹ А. В. Михайлов. Языки культуры. М., 1997. С. 509, 578.

¹⁰ Л. В. Пумпянский. Тургенев и Запад // И. С. Тургенев. Материалы и исследования. Орёл, 1940. С. 97.

истории «кратчайшим воздушным путём вместо извилистого наземного»¹¹.

С этой способностью резюмирующей — по отношению к европейской культуре — совмещается *наследование* ключевых конфликтов этой культуры¹², развёрнутое на большую глубину её истории и открыто сказывающееся в «Сцене из Фауста» и болдинских трагедиях, — с *переводом* при этом европейского содержания на родную почву, — как, например, в известной стихотворной формуле «современного человека» в 7-й главе «Онегина» он перевёл психологическое содержание новейшего европейского романа, перед этим выставив его *в оригинале* — в европейском оригинале — в виде французского эпиграфа (разумеется, прозаического) ко всему роману в стихах — перевёл это содержание европейского романа и на русского современного героя, и на живой русский стих.

Кажется, при возрастающем внимании к Пушкину в мировой филологии всё же она ещё недостаточно отдаёт себе отчёт в том факте, что Пушкину принадлежит вот такое центральное положение в европейской культурной истории, а не только почётное место в русской литературе.

Для веймарской классики и для Пушкина античность была *живой* — так сказано у Михайлова: она «ещё и не кончилась к этому времени» — к началу XIX столетия, — она, конечно, далёкое прошлое, но лишь чисто хронологически, по существу же она — «всегда рядом». Но так — «всегда рядом» — она в последний раз. Когда Блок в иную эру будет говорить о Пушкине, он после уже Достоевского посвящения поэта в пророки (а Достоевский хотел покончить с античным образом Пушкина, и он начал строить о Пушкине миф христианский¹³) вернётся к гоголевско-

¹¹ Ирина Роднянская. Поэтическая афористика Пушкина и идеологические понятия наших дней // Ирина Роднянская. Движение литературы. М., 2006. Т. I. С. 30.

¹² Н. В. Беляк, М. Н. Виролайнен. Маленькие трагедии как культурный эпос новоевропейской истории // Мария Виролайнен. Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.

¹³ Почему-то ещё не отмечено, что он произнёс свою речь в самый Троицын день (8 июня 1889; Пасха в этом году пришлась на 20 апреля; можно произвести несложный подсчёт), и, несомненно, он проецировал событие Пятидесятницы на «почти даже чудесную» пушкинскую способность «перевоплощения своего духа в дух чужих народов» (Ф. М. До-

му: Пушкин — «сам поэт»¹⁴: всё это — Пушкин друг монархии, друг декабристов — «бледнеет перед одним: Пушкин — поэт. *Поэт — величина неизменная*»¹⁵. И Блок примет от Пушкина руководящее имя Аполлона и будет *от имени Аполлона* описывать дело поэта — освобождение гармонии из «безначальной стихии»; но по отношению к пушкинской античности это будет уже неизбежная и напряжённая стилизация. В 1921 г. в устах Блока это имя одновременно и архаично, и злободневно, злободневно-архаично (но скоро своим последним предсмертным жестом он разобьёт кочергой со злобой свой домашний бюст Аполлона, и это будет полубезумным и символическим жестом самоубийства поэта — «гротескный эпилог классической драмы», по слову Г. С. Кнабе; и невозможно не связывать этот предсмертный эпизод с той ролью, какую имя Аполлона играло в блоковской пушкинской речи).

И ещё — есть соблазн заметить, как аверинцевская формула мгновенной исключительности Пушкина сближается по эпитету с пушкинским определением случая как «мощного, мгновенного орудия Провидения». В самом деле, ещё раз — что значит и почему — *мгновенная* исключительность? Это значит, что сам Пушкин хоть и явился, конечно, результатом какой-то литературной эволюции, но не простым «закономерным» её результатом, а *вспышкой*, солнечным взрывом, т. е., по-пушкински, в ходе литературных закономерностей он возник как счастливый случай. Это можно обосновать научно, филологически, а не оставить риторическим восклицанием; замечание Аверинцева и есть такое кратчайшее обоснование по близкому ему как филологу-классику признаку отношения к античности.

Есть стихотворение, в котором пушкинский европейский размах нагляден, и оно же, это стихотворение, даёт почувствовать, что такое Пушкин — заклинатель и властелин стихий. *В начале жизни школу помню я...*

Стихотворение живописует «начало жизни» — вероятно, лицейскую юность — как борьбу могучих духовных сил за душу отрока-поэта. Эти силы представлены такими символами, как

стоевский. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 26. С. 146. Далее в ссылках на это издание в настоящей книге: *Достоевский*, том и страница).

¹⁴ «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше...» (*Гоголь*. Т. VIII. С. 381).

¹⁵ *А. Блок*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 160.

школа и *сад*, за которыми — универсальные принципы: христианская школа и антично-языческий или же ренессансный сад. Сюжетный вектор пьесы таков, что отрок-герой *убегает из школы в сад* и там замирает перед кумирами античных богов. И там, в саду, пробуждается вдохновенье, рождается в нём поэт. Но и школа стоит за его спиной со своей незыблемой правдой. *И полные святыни словеса...*

Стихотворение это — один из камней преткновения в пушкинистской критике и выразительнейший пример удобопревертатности интерпретаций, оказывающихся полярно обратными, в каждом случае с известными основаниями. Оно толкуется либо как чисто историческое — картинка из раннего Возрождения — и тогда локализуется в Италии, хотя никаких прямых итальянских реалий там нет, есть только терцины; было даже предположение, поддержанное как будто некоторыми черновыми строчками, что это стихотворение о молодом Данте¹⁶. Либо как автобиографическое — и тогда оно локализуется в Царском Селе. Это во-первых, а во-вторых, выраженный в нём духовный конфликт обязательно разрешается в ту или эту сторону. Либо движение сюжета стихотворения это исторически прогрессивное движение от средневековой церковной «школы» как исторически старого к освобождающейся античности как новому (Ренессанс), либо тот же сюжет, напротив, это духовное движение вспять от православной иконы (с которой отождествляется аллегория-символ величавой жены) к языческим идолам как олицетворению эстетического соблазна, и всё стихотворение это воспоминание о таком пережитом в отрочестве и сказавшемся далее на всём пути поэта могучем соблазне¹⁷. Второе толкование пушкиниста-священника примыкает к традиции пастырских толкований, открытых ещё в 1899 г. митрополитом Антонием Храповицким; что касается двух кумиров, составляющих фокус и точку высокого напряжения в тексте пьесы, то в понимании митрополита Антония собственно древнего, собственно античного в них ничего уже не осталось; они полностью переводятся *без остатка* на язык православного понимания как *бесы* — «демон гордыни и демон разврата»¹⁸.

¹⁶ Д. Д. Благой. II Gran Padre (Пушкин и Данте) // Д. Д. Благой. Душа в заветной лире. М., 1979. С. 164.

¹⁷ Б. А. Васильев. Духовный путь Пушкина. М., 1994. С. 177—190.

¹⁸ Митрополит Антоний. О Пушкине. М., 1991. С. 7.

*Другие два чудесные творенья
Влекли меня волшебною красой:
То были двух бесов изображенья.*

*Один (Дельфийский идол) лик молодой —
Был гневен, полон гордости ужасной
И весь дышал он силой неземной.*

*Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон — лживый, но прекрасный.*

*Пред ними сам себя я забывал;
В груди младое сердце билось — холод
Бежал по мне и кудри подымал.*

Уже замечено, что это у Пушкина формула творческого состояния: *И быстрый холод вдохновенья / Власы подьмет на челе* — в стихотворении из той самой здесь описанной юности.

Да, но не прямо ли в тексте сказано: *То были двух бесов изображенья*? Пушкин внес этот резкий акцент в последний момент работы над текстом; вначале там стояло: *То были двух богов изображенья* (З, 866¹⁹). Тем самым он сделал подарок нынешнему благочестивому пушкиноведению, которое принимает прямо от Пушкина это сильное слово как пушкинскую оценку языческой красоты. Это действительно сильное и ударное слово в тексте, но Пушкин свой голос с ним не сливает. «Бесы» здесь названы как христианский псевдоним античных богов, и Пушкин эту ортодоксальную точку зрения, можно сказать, *цитирует*. Этим сильным словом два кумира здесь припечатаны, но ведь никак не исчерпаны — и, вопреки митрополиту Антонию, собственное их эллинское качество сияет из-под этой печати. И, припечатав, это слово здесь ничего не решает — не разрешает напряжения, а его создаёт. Неразрешённое напряжение между двумя мировыми силами и составляет стихотворение. Во внешней форме это выражено незамкнутостью повисшей рифмы в безостановочном беге терцин. Как очень часто у Пушкина, считать ли стихотворе-

¹⁹ Здесь и всюду далее в этой книге отсылки к пушкинским текстам даются непосредственно в тексте статей с указанием тома и страницы Большого академического Полного собрания сочинений Пушкина в 17 т. (Изд-во АН СССР, 1935—1959).

ние незавершённым — это вопрос. Формальный признак незаконченности — отсутствие отдельно стоящего замыкающего стиха, как в заключении каждой песни «Комедии» Данте. У Пушкина в двух его «Подражаниях Данту» (пародийных) такой завершающий стих присутствует; но он отсутствует в нашем стихотворении, словно повисшем вместе с незамкнутой рифмой на открытом противоречии-напряжении. Но тем самым оно и кажется если не завершённым, то самодостаточным в соответствии со своим огромным смыслом.

Смысл же тот, что «в начале жизни» — не только жизни поэта, но и его поэзии — стояли универсальные впечатления, и переходы из школы в сад и обратно были для отрока путешествием по духовной истории европейского человечества. Из его христианской истории отрок-герой убежал в его античное прошлое, но исторически старое в свежем опыте нового человека являлось ему как живое и новое — та самая ещё живая античность, о которой писал Михайлов; древние статуи, замечал о стихотворении Гоголь, говорят ему «живей науки»²⁰. Но и эта странная живость недвижимых кумиров является как демоническое их свойство — это магическое присутствие языческой древности в христианском мире. И православное отношение к статуе как к языческой прелести в самом деле с силой звучит в этом самом — «бесов изображенья». Тема оживающей статуи подробно рассмотрена в пушкинистской критике, в отношении же к этому стихотворению — ужасно-прекрасный пушкинский Пётр из «Полтавы» ведь есть не что иное, как наша метаморфоза дельфийского идола — это было замечено Г. П. Федотовым²¹. «Кумир» недвижимый и оживающий как обозначение языческой государственности — и как причина царского запрещения «Медного Всадника». Ужасно-прекрасный эллинский бог совершает свои превращения в русской истории — и вот оказывается, что вся противоречивая полнота Петра у Пушкина восходит к детскому впечатлению от кумиров сада²².

²⁰ Гоголь. Т. VIII. С. 384.

²¹ «Пусть ужасный лик Петра в “Полтаве” божествен (<...> Но что это за божество? (<...> Не Аполлон ли, раз навсегда смутивший воображение отрока-поэта?» (Георгий Федотов. Певец империи и свободы // Пушкин в русской философской критике. М.; СПб., 1999. С. 382).

²² Имя второго беса характерно двойится для двух направлений пушкинистской мысли. Более академическому пушкиноведению проше

В общем, стихотворение это — *объём* — непримирённых огромных сил. Христианская школа и языческо-ренессансный сад. Если, в самом деле, это лицейская юность, то это о том, как историческим объёмом уже тогда наполнилась биография. И — по примеру стихотворения этого — и сам феномен Пушкина доступен только такому — объёмному пониманию. Поэтому несовместимые определения могут дать иногда такое объёмное понимание. Как, например, Константин Леонтьев возражал на речь Достоевского. Против Пушкина пушкинской речи Леонтьев выставил образ, совсем на него не похожий: проповедь Достоевского, так он сказал, неприложима «к многообразному — чувственному, воинственному, демонически-пышному гению Пушкина»²³. К такому Пушкину просто не имеет отношения пушкинская утопия Достоевского.

Речь Достоевского открыла путь христианской пушкинистике уже нашего века, Леонтьев ему отвечал четырьмя языческими эпитетами. И нечто такое в них подчеркнул, от чего нам в Пушкине не уйти и что погашено в лице, выписанном Достоевским.

И вот такое резкое раздвоение обнаружилось в этом споре: *пророческое явление русского духа* — и *демонически-пышный гений*. Раздвоение, видимо, не беспочвенное настолько, что и сейчас, век спустя, два эти контрастные образа оспаривают друг друга в

видеть в нём Афродиту-Венеру (впрочем, и православному пониманию тоже: «демон разврата» митрополита Антония). Пушкинознанию мифологизирующему хочется видеть здесь Диониса-Вакха, на что наводит, кажется, эпитет «женообразный», мифологически и мистически точный, поскольку женственные черты Диониса (именно — «женообразные») — его характернейший мифологический признак (см.: *Ф. Ф. Зелинский. Древне-греческая религия*. Пг., 1918. С. 51; *А. Ф. Лосев. Античная мифология*. М., 1957. С. 151). Мережковский первый в 1896 г., наверное, не без Ницше, опознал Аполлона и Диониса в пушкинской паре («Пушкин в русской философской критике», с. 121). Если это так, то это значит, что Пушкин здесь в двуединой паре прямо, можно сказать, увидел будущую проблему европейской мысли задолго до Ницше и Вячеслава Иванова, увидел этот пластический парный образ в его «двупостасном, нераздельном и неслиянном единстве» (*Вяч. Иванов. Дионис и прадионисийство*. СПб., 1994. С. 217), увидел его как жгучий вопрос; этот факт ещё не оценен. Таким опознанием «двух бесов» проблемное напряжение пьесы ещё повышается. Но, наверное, опознание это навсегда остаётся открытым.

²³ *К. Леонтьев. Восток, Россия и Славянство*. М., 1996. С. 313.

нынешних спорах, в таких контрастных, к примеру, и по тому же, в общем, типу событиях нынешней пушкинистики, как, скажем, деятельность В. Непомнящего и книга Абрама Терца.

Гениальная формула Аполлона Григорьева, к которой надо теперь возвратиться, гениальна именно этим — своей объёмностью.

Стихии — вот важное слово, которое он этой формулой ввёл в национальную пушкинологию и от которой она никак не может потом отделаться — оно станет, например, лейтмотивным словом в выступлениях Блока и Цветаевой. *Стихии как органические силы жизни, которым даёт язык поэзия*. Два слова у Григорьева определяют отношение поэта к этим затопяющим и питающим его стихиям: *сочувствия* и *борьба*. Без «отзывчивости» (слово потом перейдёт от Григорьева к Достоевскому) к стихийным началам жизни (а они, по определению, — силы донравственного порядка или нравственно-непросветлённого, смешанного) и поэтических к ним «сочувствий» — творчества нет; равно его нет без поэтической же борьбы.

Эти стихии творчества представляют у Пушкина диапазон от первобытных природных в собственном смысле стихий до исторических и духовных сил и целых культурных миров, также требующих борьбы и одоления, *заклинания*, каковы в особенности сложившиеся блестящие, как говорит о них Григорьев, европейские идеалы, с которыми «мерялся силами» наш поэт (Байрон, Фауст и т. д.) — но и родные начала тоже: Пугачёв и Белкин как полюсы русской жизни — тоже стихии творчества.

За драматизацией картины следует её мифологизация. Когда теоретики символизма станут в начале нашего века выкликать Орфея как имя, благословляющее их движение, Вячеслав Иванов даст ему в статье 1912 г. определение, почти повторяющее григорьевское о Пушкине: «заклинатель хаоса и его освободитель в строе»²⁴. Как для Вячеслава Иванова, так и для Аполлона Григорьева, как в Орфее, так и в Пушкине, определение говорит о магической силе поэта, покоряющей и цивилизующей в случае первопоэта древнего прежде всего стихии природные и хтонические (Аид), в случае первопоэта русского как «культурного героя Нового времени»²⁵ — прежде всего исторические и культур-

²⁴ Вяч. Иванов. Собр. соч. Т. III. Брюссель, 1979. С. 706.

²⁵ М. Н. Вифолайнен. Культурный герой Нового времени // М. Вифолайнен. Речь и молчание. С. 111.

ные. Но и первоначальные также в их причастности к человеческой истории и вечной с нею борьбе: как Орфей в походе аргонавтов умирал волны, так Пушкин в «Медном Всаднике» их заклинал, а в двух строках:

*Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной*

— дал весь объём своего стихийно-культурного космоса и своей поэтической личности, в том числе и как «певца империи и свободы», по Г. П. Федотову. Две пейзажные строки в завязке «Медного Всадника» заключают в себе всю драму поэмы, потому что живой человек (Евгений) гибнет, как между этими двумя строками, между стихиями волны и камня — державного города. Но та же пушкинская парадигма стихии и порядка, «натиска» (оппозиции по-европейски, бунта по-русски) и «отпора» работает у него на другом материале и в ином оценочном освещении — там, где он заинтересованно наблюдает чуждые русской жизни пружины европейской парламентской демократии:

*Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый,
Пружинны смелые гражданственности новой.*

Помянутый уже Леонтьев любил цитировать это — но не как определение английского парламентаризма, а как формулу пушкинской гармонии, которую он видел как гармонию гераклитова типа — гармонию поэтической борьбы, а не мирного унисона; приписывание такой гармонии мирного унисона Пушкину он и оспаривал в речи Достоевского.

Аполлон Григорьев описывал пушкинские стихии, ведущие за поэта и с ним борьбу, как «силы страшные, дикие, необузданные», готовые растерзать²⁶. В точности так, как был растерзан Орфей вакханками.

Если теперь вернуться к стихотворению «В начале жизни школу помню я...», то можно и его рассматривать как парадигму к григорьевской формуле. «Пушкин выносил в себе всё», — писал Григорьев²⁷. Он выносил в себе со времён лицейской юности и

²⁶ Аполлон Григорьев. Литературная критика. С. 172.

²⁷ Там же. С. 168.

кумиров сада, «двух бесов изображения», чтобы болдинской осенью их заковать как творческую стихию своей поэзии. Но как заковать? В стихотворении вопрос не решён и выбор не сделан, отрок смущён и как бы раздвоен. Отрок — меж двух огней, на растерзании, он заковал их как *бесов*, но только создал тем напряжение, остающееся неразрешённым. Как заковать поэтически? Это в силах не отрока, а поэта. В его силах подняться над ярким чувственным впечатлением и ввести его в духовный горизонт; организовать во внутреннем мире встречу миров исторических — двух культурных эпох — и взвесить спор, не решая его.

Так он в болдинском стихотворении заковал мировые духовные силы. И тогда же в болдинской поэме — грозные силы родной истории, пробуждающиеся в самом поэте. Это у Пушкина редкое место, где внутренний механизм овладения и закования обнажён — XI—XII строфы «Домика в Коломне».

*Мне стало грустно: на высокий дом
Глядел я косо. Если в эту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя. Странным сном
Бывает сердце полно; много вздоху
Приходит нам на ум, когда бредём
Одни или с товарищем вдвоём.*

*Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошепешую змию...*

Высокий каменный дом вырос на месте сметённого цивилизацией домика в Коломне, и вот какое мстительное чувство давить приходится. О связи этого места с разбойно-пожарно-революционными мотивами русской литературы мне случалось писать²⁸: непосредственно вспыхнувшее переживание автора сродни пугачёвской стихии русского бунта и способно смыкаться с ней; в движении литературы оно отзовется пожарными сценами «Бесов» (уже не Пушкина — Достоевского), а в потенции по-

²⁸ С. Г. Бочаров. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 187—190.

ведёт к «мировому пожару» Блока, отдавшегося, по его признанию, стихии в своей поэме. *Запирайте этажи...* — обращено ведь как раз к высоким каменным домам. Так что странное и внезапное грозное место в шутовой поэме уводит к большому контексту — не только пушкинскому, но русскому историческому, и обнажает те самые, по Григорьеву, «сочувствия» и «борьбу». Как писал об этом месте «Домика в Коломне» Роман Якобсон, огонь, который тушит здесь в своей душе поэт, — это «огонь, с которым жила поэзия Пушкина»²⁹.

Заклинатель и властелин многообразных стихий — это определение кажется слишком эффектным чуть ли даже не какой-то эстрадной эффектностью, но оно же кажется конгениальным Пушкину. Конгениальным тем динамизмом и драматизмом, с какими в нём передаются не гладкие свойства поэзии Пушкина, а та борьба, какая её составляла.

1999

²⁹ Роман Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987. С. 240.

«ФОРМА ПЛАНА»

Примечание 2003 г. к статье 1965-го. Эта статья была написана в 1965 г. для будущей книги «Поэтика Пушкина» (1974), но почему-то потом в неё не вошла. Почему-то потом она вообще никуда не вошла: дважды, в 1985 и 1999, я собирал свои книги работ за разные годы и мог включить «Форму плана», но почему-то, опять же, не захотелось. Так статья и осталась единственным раз напечатанной в 1967-м в «Вопросах литературы», № 12. Мне казалась потом она сухо и жёстко написанной — «форма плана» словно голый сухой чертёж. В том, что я пробовал писать об «Онегине» после, мне хотелось этот теоретический остов одеть стилистической плотью, и эти онегинские этюды более поздние («Стилистический мир романа», «О возможном сюжете») отодвинули старый текст как черновой набросок. Но недавно, получив предложение от петербургской «Азбуки» перепечатать его в томе разных работ о романе в стихах (проект, очевидно, не состоявшийся), я согласился охотно. Всё же он что-то выразил тогда, в те 60-е, которые были ведь поворотом не только политическим в нашей истории. Всё совершалось синхронно вместе в истории и в филологии. Помню, как вышла статья, и вскоре я побежал в библиотеку искать статью неизвестного мне тогда Ю. Н. Чумакова о составе текста «Евгения Онегина» в журнале «Русский язык в киргизской школе» за 1969 г.; в статье были понимающие ссылки на мою «Форму плана», и я почувствовал отклик и что, наверное, это было не зря. И вот теперь, десятилетия спустя, Юрий Николаевич Чумаков пишет очерк истории интерпретации «Е. О.» от Белинского до наших дней и там говорит про 60-е годы как про эпоху особую именно в пушкинознании и в онегиноведении прежде всего (см.: *Юрий Чумаков. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999*) — и ссылается в подтверждение на онегинские статьи И. М. Семенко, первые онегинские работы Ю. М. Лотмана тех лет и на мою «Форму плана»; надо, конечно, восполнить этот ряд выступлением самого Чумакова на исходе десятилетия. Время нового взгляда на Пушкина, поворота внимания открывалось тогда, в середине 60-х. А именно: на смену социологической эпохе и разрозненным сопоставлениям кусков романа с внешней действительностью приходила поэтика, и с ней — имманентное пони-

мание пушкинского романа как организма. Наверное, этот поворот к имманентному узрению внутреннего устройства романа как организма сказался и в той моей статье. Надо было начать рассматривать онегинский мир изнутри, чем всё-таки пушкинознание неохотно занималось. Попытка была сродни тогда же начавшимся поискам структуральной поэтики, но сразу же рядом с нею наметились и иные, соседние, параллельные русла исканий — поэтики исторической и, скажем самонадеянно, феноменологической. Исторической поэтикой в «Форме плана» пока и не пахнет, но влечение к чему-то вроде феноменологического анализа, сработанного достаточно кустарными и топорными средствами, вероятно, имело здесь место. Хотелось вместе филологического и бытийного чтения пушкинского романа. Хотелось увидеть его не только как поэтический текст, но и как некий онтологический универсум, «модель мироустройства» (как скажет позже о нём уже упомянутый Чумаков). Вот то, что я могу сегодня сказать в оправдание повторной публикации давней статьи.

7 февраля 2003

Пушкин писал: «единый плод Ада есть уже плод высокого гения» (11, 42).

Пушкин заметил это, когда в Михайловском строил дальше начатый на юге роман в стихах. *Я думал уж о форме плана / И как героя назову...* — тогда ещё, в Одессе, было сказано в завершение первой главы. Буквально это относилось как будто к другому замыслу, ироническому, классической *поэмы песен в двадцать пять*, мимо которого и вместо которого поэт сейчас начинает свой неклассический роман. Но, конечно, именно о его форме плана он и думал, а как назвать героя и героиню, прямо в тексте и размышлял. Посылая из Михайловского в печать ту же первую главу, он говорил в предисловии к ней: «Всякой волен судить о плане целого романа, прочитав первую главу оного» (6, 638). План целого романа строился постепенно в ходе его рождения на протяжении лет — и в то же время в каком-то виде он роману предшествовал как предварительная стратегическая задача. Завершало же весь роман, уже в Болдине, знаменитое ретроспективное признание о *дали свободного романа* когда-то в начале пути. В белой рукописи знаменитой строки, однако, был вариант: *И план свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Ещё неясно различал* (6, 636). Пушкин зачеркнул «план» и поставил «даль». Замена, можно сказать, интересная теоретически. Названы на месте одна другой две творческие силы, которые одновременно и непрерывно действовали при многолетнем формировании сво-

свободного романа. *Даль* — это его открытый сюжет, в дали не видно конца. *План* — это целостный образ, предусматривающий завершение, план предварительно охватывает как бы контур будущего романа и предусматривает известную цель сюжетного движения; план телеологичен как предварительная программа и стратегическая концепция. Ещё неясно, но автор в начале романа уже его различал.

Единый план пушкинского романа в стихах есть уже плод высокого гения. Это, можно сказать, наиболее общая мысль романа. И что здесь важно: он не только осуществлён в романе, но и рассмотрен автором прямо в тексте его. Перед нами самосознание литературы в начале её большого пути, притом самосознание литературы в её собственной форме, пластически воплощённое как архитектуроника, план. Поэтическая постройка «Онегина» содержит своего рода теорию романа (и пушкинскую теорию литературы вообще) — не как отвлечённую систему, а как живое созерцание. Это «теория» в изначальном греческом понятии (зрелище, созерцание, умозрение). Попробуем же предаться и мы подобному созерцанию «формы плана» пушкинского романа.

1

В заключительных стихах первой главы «Евгения Онегина» поэт изображает себя проверяющим свою работу:

*Пересмотрел всё это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу...*

Это признание напоминает об эпизоде, пересказанном в воспоминаниях Катенина о Пушкине. Катенин, когда Пушкин ему читал «Руслана и Людмилу», нашёл в поэме много «несообразностей» и, удивляясь, спрашивал поэта, «над кем он шутит?». «Он бесспорно согласился, что дело не хорошо, но не придумав ничего лучшего, оставил как есть, в надежде, что никто не заметит, и просил меня никому не сказывать»¹. Этот эпизод теперь словно изображён в «Онегине»; но Пушкин играл в разговоре с Катениным, и теперь он вводит эту игру в роман. Он изображает

¹ Литературное наследство. Т. 16—18. М., 1934. С. 636.

нам самокритику автора, который почему-то не хочет исправить противоречия своего труда, хотя видит их хорошо. Наивного автора изображает автор отнюдь не наивный и в высшей мере самосознательный как художник; и этот автор романа сам таким способом указывает нам противоречия в собственном тексте, обращает наше внимание, почти демонстрирует их. Отказываясь «исправить», он внушает нам взгляд на эти противоречия как на что-то более серьёзное и неустранимое, чем только ошибки авторской субъективности. Автор знает, что дело здесь не решить «исправлением недостатков»².

В тексте первой главы, если его прочитать «критически», *пересмотреть всё это строфо*, вслед за поэтом, мы в самом деле заметим *противоречия*. Определения и характеристики в разных местах главы как будто друг с другом не согласованы. Вот строфа, рассказывающая о дружбе условного «я» с Онегиным: *Я был озлоблен, он угрюм*. Два эти образа очевидно «не вяжутся» с образами «я» и Онегина, какие очерчены по соседству. После лёгкого и как бы поверхностного в самой интонации описания *молодого повесы, философа в осьмнадцать лет и почётного гражданина кулис* немотивированно и неожиданно возникают «черты» Онегина, которые «нравились» другу-автору: *Мечтам невольная преданность, / Неподражательная странность / И резкий, охлаждённый ум*. Онегин противоречит себе, и он не только не равен себе, но, кажется, не имеет связи с самим собой. Ряд определений в эпизоде «дружбы» — обратное отражение первоначальных определений Онегина: роковое *Страстей игру мы знали оба* соответствует контрастно и несовместимо *науке страсти нежной*, строка *И злости мрачных эпиграмм* — строке *Огнём нежданных эпиграмм*. Это Онегин «с разных сторон», аспекты Онегина, наблюдаемые с различных позиций. Определения «с разных сторон» ощутимо не сведены воедино; их нельзя сложить, присоединить друг к другу, «дополнить» одно другим и так составить единое представление об Онегине: например, положить рядом в единой рамке и совместить *науку страсти нежной* и *страстей игру*; логика противоречия, по которой они соотносятся, отрицает формальную логи-

² В недавней статье «Художественная структура “Евгения Онегина”» Ю. Логман рассматривает «противоречия» в тексте романа как «художественно значимый структурный элемент» (Учён. зап. Тартуского ун-та. 1966. Вып. 184. С. 7).

ку соединения «черт». Единство пушкинского героя другого порядка, чем единство «статического героя», против которого в свое время хорошо писал Ю. Тынянов.

Я — партнёр Онегина в сцене дружбы — тоже не представляет статического единства. *Я*, который *озлоблен*, открыто не равен тому, кто воскликнул: *Прелестны, милые друзья! Я*, который «озлоблен», замкнут в своей озлобленности и полностью слит с партнёром, который *угрюм* и замкнут в своей угрюмости; эта тонкая дифференциация оттенков только подчёркивает единство тона. *Томила жизнь обоих нас; / В обоих сердца жар угас; / Обоих ожидала злоба...* — в этой картине совсем забыта, исключена та *разность между Онегиным и мной*, которую, как оказывается в конце главы, *всегда рад заметить я*.

В первой главе «Онегина» парадоксально даны и герой, и образ *я*, и их взаимное отношение. Но отношение *я* и Онегина ещё по-особому парадоксально: отношение то ли двух персонажей — «приятелей» (как в строфах о «дружбе»), то ли автора и героя романа. Эмпирически замечаемые в тексте первой главы «противоречия» («замеченные» самим поэтом, будто бы необдуманно их допустившим, а не сознательно их построившим) ведут нас к такому противоречию, которое проникает весь план романа «Евгений Онегин» и представляет в его композиции «узел».

2

Узел завязан уже во второй строфе, где Онегина представляют читателю. *С героем моего романа / Без предисловий, сей же час / Позвольте познакомить вас: / Онегин, добрый мой приятель, / Родился на берегах Невы...* Инерция гладкого восприятия пушкинского стиха маскирует противоречие этих строк; однако посмотрим: здесь дважды рядом автор ориентируется по отношению к герою совсем не одинаковым образом. Здесь же и непреременный третий член отношения — читатель, к которому это обращено и который в следующих строках является так же двойственно — как читатель романа и вместе с тем на общей с героем романа почве: *Где, может быть, родились вы, / Или блистали, мой читатель; / Там некогда гулял и я...*

Онегин *родился*, читатель *блистал*, *я* (автор) *гулял* — все трое сошлись в той же самой действительности, в одном измерении, рядом. *Мой приятель* — герой *моего романа*: «в то же время» и «в

том же месте». Связующее все элементы картины местоимение «мой» устанавливает это единое измерение, строит общую плоскость; но то же местоимение разводит по разным плоскостям и мирам. Ведь *мой герой* никак не то же, что *мой приятель*. Это общее «мой» относит к одному источнику эти два отношения и одновременно распределяет их в разных сферах. Онегин для Пушкина существует как *мой герой*, *мой Евгений*: он принадлежит поэту как творение принадлежит творцу, произведение автору, он неразрывен с поэтом как образ его сознания, его духовное порождение. *Мой приятель* — это другая фигура рядом со «мной» в окружающем материальном мире.

Если исследователи «Онегина» справедливо считают, что *я* романа, *приятель* Онегина — это лицо, не равное автору, образ романа, и его не следует смешивать с Пушкиным, то, с другой стороны, противоречие именно заключается в том, что этот же *я* отождествлён, совмещён и смешан, представлен как автор романа. Отношение «автор — герой» отождествляется с отношением *я — приятель*: словно четыре лица из двух, мир в квадрате, два ряда, парадоксально совпавшие в один. В самом деле, действительность, в которой встречаются автор, герой и читатель, — действительность фантастическая, хотя и географически точно помечена на *берегах Невы* и о ней рассказано в бытовом разговорном тоне. Действительность эта — гибрид: мир, в котором пишут роман и читают его, смешался с «миром» романа; исчезла рама, граница миров, изображение жизни смешалось с жизнью.

Но не забудем: *Противоречий очень много*, — и среди них, едва мы откроем «Онегина», впечатление от второй строфы. Этот отождествлённый сдвоенный мир являет противоречие, источник которого — подобие романа действительности, «художественный мир» в романе. По-видимому, в «мире» романа мы можем найти всё то, что в мире, «с которого пишут» роман, он расположен на тех же *берегах Невы*. По-видимому, можно поэтому их совместить, эти два плана, наложить друг на друга до их совпадения в каждой точке. Естественная мотивировка такого отождествления — единство личности *я*, человека и автора вместе, который может равно сказать: *мой приятель*, *мой герой*, *мой читатель*. Именно личность художника сама по себе и сама в себе совмещает два мира, два опыта, которые всякий другой человек — *читатель* — переживает уже совершенно отдельно: литературу и жизнь. Единство романа «Евгений Онегин» — это единство

автора; это, можно сказать, «роман автора», уже внутри которого заключён «роман героев», Онегина и Татьяны. Этот первый в русской литературе сознательный, «настоящий» роман — ещё не обычный роман героев «в третьем лице»; речь о героях «в третьем лице» здесь окружена и словно бы предопределена речью «в первом лице», исходящей из *я*; эта лирическая предпосылка сразу заявлена композицией притяжательных местоимений первого лица, регулирующих внутренние отношения романа как «мой» отношения. Лирика пушкинского романа — не в «лирических отступлениях» (во всяком случае, не главным образом в них), не на периферии или в отдельных участках, но прежде всего в основании целого, в этой универсальной роли местоимения *мой*, в том, как охвачен эпос героев образом авторского сознания. «Евгений Онегин» — «не роман, а роман в стихах — дьявольская разница»: вот чрезвычайно важное уточнение, имеющее в виду не только факт стихотворной речи, но принципиальное структурное отличие от прозаического романа «в третьем лице». «Роман в стихах» — «дополнительная» характеристика, органически отвечающая «дополнительному» качеству «Евгения Онегина» как романа; форма романа в стихах отвечает лирической предпосылке эпоса третьих лиц, тому «первичному» отношению в первом лице, которое опосредует отношения изображённого «мира» романа героев.

В «Онегине» нам не дано забыть об авторе за героями, и объективность романа обращена постоянно в образ сознания, воображаемую реальность. *Прости ж и ты, мой спутник странный,* — Онегин, которого автор вдруг решает оставить *в минуту, злую для него*, хотя и не умер в сюжете романа, лишь остановленном в этой решительной точке, на наших глазах обращается в поэтическую тень и в самом деле прекращает своё существование вместе с концом романа, о начале которого, «рождении», столь же духовном, когда-то, поэт вспоминает тут же: *С тех пор, как юная Татьяна / И с ней Онегин в смутном сне / Явились впервые мне...* Опять *противоречий очень много* (уже в итоге всего): *спутника странного с житейским добрым приятелем, моего идеального с моим бытовым.*

«Евгений Онегин» изображает сознание автора, универсальную сферу, объединяющую миры действительности и «второй действительности» — романа. Сознание *я* — человеческое созна-

ние, со множеством эмпирических и случайных черт, как у всякого человека; и оно же — сознание необычное, сознание-демиург, обладающее особой силой словно удваивать жизнь и творить её заново. Сознание автора отражает тот внешний мир, в котором пребывает «моё» человеческое «я», и в то же время воображает повторно мир, изобретает роман. Этот процесс «удвоения» жизни и переживания той и другой как *моей* для поэта — на наших глазах в «Онегине». Пушкин, можно сказать, изображает теоретическую проблему в живом человеческом виде, строя роман как образ сознания автора; эта проблема — отношение романа и мира. Сознание романиста в своей непосредственности является живым таким отношением.

Пушкин изображает сознание «поэта действительности», как он определил себя сам³: роман как будто бы совпадает с действительностью, повторяя её. «Мир» романа как будто бы то же, что мир вокруг, они двойники, и эти две плоскости проецируются одна на другую и совмещаются. Свои два опыта автор неразлично даёт как *мои*, единым планом в единстве *я* рисуя два отношения к миру. И вот *герой моего романа и мой друг* — одно лицо. Но этот мир совмещает несовместимое: он фантастичен, хотя он кажется натуральным. В несовместимых позициях оказываются автор романа и *я* — двойник, лицо из романа, *друг*, который *озлоблен*, и пр. Такую картину являет отождествление «мира» и мира, романа и жизни, естественно мотивированное единством личности *я* — человека и автора вместе. Но это единство — живое противоречие (живое не фигурально, а прямо в виде живого *я*), и оно плодит *противоречия* в тексте, те самые, что «замечает» поэт в заключение первой главы. Композиция Пушкина изображает единство и противоречие романа и жизни как внутреннее единство и противоречие особой личности — автора. «Поэзия действительности» отождествляет себя с действительностью на страницах «Онегина», роман, подобный жизни, будто бы сознаёт себя прямо жизнью, поэт существует уже в двух мирах как в одном, но неожиданно для наивного реализма совмещённая эта реальность показывает себя нереальной и невозможной; смешанный мир *на берегах Невы* — фантастический «мир в квадрате», и он раздваивается в наших глазах; раз-

³ В статье без подписи об альманахе «Денница», перелагая отзыв И. Киреевского (11, 104).

деляются как «две вещи несовместные», как два нетождественных отношения — *герой моего романа* и *добрый мой приятель*. Мировые разделяются внутри единого я поэта: отождествляя своё сознание автора и своё бытие человека, он сам с собой оказался в несовместимом противоречии, он должен физически раздвоиться, чтобы быть верным этому тождеству. Смещение миров, отождествление романа и жизни (изображённое сознание автора — наивного реалиста) становится сознательным разграничением у настоящего автора романа «Евгений Онегин», Пушкина, «поэта действительности».

Роман открывается внутренним монологом: *Так думал молодой повеса. Сразу, без предисловий*, мы в его мире и вместе с ним, в его «внутреннем мире» даже. Но тотчас же во второй строфе заплетается узел противоречий, и нам представлен *герой моего романа* — как будто бы в той же плоскости то же лицо, однако он явлен нам по-другому. Уже мы не вместе с ним и видим его из другой действительности как героя романа. Автор снова объединяет и смешивает, но через это как раз разделяет и раздвигает, строит дистанцию именно там, где, кажется, совсем потерял её. Мы в независимом мире «внутри», вместе с его людьми, не знающими о творении и творце, и даже автор «гуляет» по этому миру его персонажем, и мы вне этого мира вместе с его создателем, на космической позиции по отношению к этому миру. Замкнутый образ мира в романе плюс образ романа: эти два плана вместе — единый план романа в стихах. Роман героев изображает их жизнь, и он же изображён как роман. Мы прочитываем подряд:

*В начале нашего романа,
В глухой, далёкой стороне...*

Где имело место событие, о котором здесь вспоминают? Нам отвечают два параллельных стиха, лишь совокупно дающих пушкинский образ пространства в «Онегине». *В глухой стороне, в начале романа* — одно событие, точно локализованное в одном-единственном месте, однако в разных мирах. *В глухой, далёкой стороне* взято в рамку первым стихом; мы их читаем следом один за другим, а «видим» один в другом, один сквозь другой. И так «Евгений Онегин» в целом: мы видим роман сквозь образ романа.

Итак, роман героев не равен роману Пушкина, их границы не совпадают. Роман Пушкина «больше» (или «шире») романа

героев: образ мира в романе «в третьем лице» объемлется образом сознания автора «в первом лице». Этот «плюс» к роману героев именуют обычно «отступлениями», следом за словом автора в тексте (5, XL); между тем, мы видели, это в известном смысле первоэлемент романа Пушкина, первичная реальность его. *Речь «от автора», образ «в первом лице» не отступает от главного в сторону, но обступает со всех сторон.* Роман Онегина сразу показан как *мой* роман, Онегин — как *мой* герой. Это универсальное *мой* — предпосылка всего, чем наполнен «Евгений Онегин»; всё, что сюда из мира вошло, вовлечено этим личным *моим* отношением, помечено первым лицом, является с этим знаком. *Мои богини! что вы? где вы?, Я шлюсь на вас, мои поэты, Весна моих промчалась дней, Нет, не пошла Москва моя:* все первые лица из одного источника и ведут к одному центру и этим равны друг другу. Но в то же время они не равны: *герой моего романа — добрый мой приятель.* От единого центра эти *мои* отношения разно направлены в окружающий человеческий мир или же в «мир» романа. Переходами первого лица и строится разноплановая композиция романа в стихах. Г. О. Винокур писал, вспоминая формулу об «энциклопедии русской жизни» Белинского: «Но в этой энциклопедии все отделы подписаны одним и тем же именем, и потому для неё понадобилась необычная и специфическая форма. Эта форма должна была позволить автору не только вместить весь его материал в одну общую раму, но также совместить различные пласты этого материала и разместить его надлежащим образом в соответствии с замыслом»⁴.

Нам надо ближе теперь рассмотреть, как материал совмещён и размещён «в одной общей раме». Парадоксальный смешанный мир, который сложился уже во второй строфе и тут же стал разделяться, и в целом плане романа членится и распадается, чтобы снова отождествляться, объединяться в целое; членится сплошное повествование, бегущее непрерывно. Сложность пушкинской композиции — в одновременности чувства единства и несовместности; несовпадающие реальности скрываются в том, что можно на материале романа определить однозначно как «мир», «действительность», «я»; структура их образов неоднородна, раз-

⁴ Г. Винокур. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. ст. ГИХЛ. М., 1941. С. 172; *Он же.* Филологические исследования. М.: Наука, 1990. С. 160.

норечива. В сплошной действительности, представленной Пушкиным, нам различается не одна, а, пожалуй, несколько неоднородных «действительностей» (и им соответствующих повествовательных рядов в одном непрерывном повествовании), переходящих одна в другую, парадоксально соотнесённых. Их можно было бы условно определить как «действительность Онегина» (роман героев, в собственном смысле роман), «действительность я» (человеческий опыт я, его лирика, «отступления»), наконец, «действительность автора», пишущего роман. Эти действительности «продолжают» одна другую, так что человеческий опыт я совмещается с действительностью Онегина, а в свою очередь я естественно совмещается с автором. Результат, однако, парадоксален: образовавшийся из этого совмещения планов единый план и есть тот несовместимый мир, который мы созерцаем уже во второй строфе. Мир, где живут герои романа и здесь же пишется этот роман, — в той же самой одной общей плоскости.

В давней статье В. Шкловский писал об идее «одного остроумного художника» иллюстрировать в романе Пушкина не сюжет Онегина и Татьяны, а главным образом «отступления»: «...с точки зрения композиционной это будет правильно»⁵. Однако именно с точки зрения композиционной это будет так же односторонне (вероятно, всё-таки более односторонне), как иллюстрировать только сюжет героев. Для В. Шкловского в той статье собственно композиционная роль принадлежит у Пушкина «отступлениям», перебивающим роман героя с Татьяной и показывающим конструкцию вместо наивного переживания «жизни», показывающим эту изображённую жизнь как лишь «материал для сюжетного оформления». Но «жизнь» романа сама по себе уже есть композиция и как таковая участвует в более общей у Пушкина композиции целого; она соотносится с областью «отступлений», а они ведь тоже являются «жизнью»; целая композиция возникает из этого отношения планов. Мысленно зримый эквивалент композиции этой — как будто двусторчатая развёрнутая картина, диптих, дающий нам обозреть «расщеплённую двойную действительность»⁶ в параллельном созерцании и взаимосравнении планов. Так что читающее сознание «смотрит» на две стороны от композиционной оси — мы видим героев в их

⁵ В. Шкловский. О теории прозы. М.; Л.: Круг, 1925. С. 161.

⁶ А. В. Чичерин. Идеи и стиль. М.: Советский писатель, 1965. С. 110.

ситуациях, а рядом параллельной серией кадров: *я* бродит у моря и ждёт погоды, сходится *при разъезде на крыльце с семинаристом в жёлтой шале или с академиком в чепце*, пишет в уездной *барышни альбом*, душит трагедией в углу, доволен, въезжая в Москву, и пр. «С точки зрения композиционной» интересно и важно, как переходят одна в другую эта действительность *я* и изображённая «жизнь» романа героев — продолжает одна другую в едином мире или они взаимно относятся как-то иначе и их не соединить в одном измерении.

Кажется по всему, что Онегин и *я* измерены одними предметами, присутствуют вместе в мире; действительность *я* и роман героев приравнены, совмещены в одной общей плоскости.

Вот, например, из множества случаев такого приравнивания масштабов: *Так люди (первый каюсь я) / От делать нечего друзья* — заключение из рассказа о том, как сошлись Онегин и Ленский. Всё время это сугубо частное *я* меряется с действительностью героев, оказываясь «внутри». *Я* по разным разрозненным случаям является нам своими отдельными эмпирическими состояниями: ***Я помню море пред грозюю, Я знал красавиц недоступных, Я русской речи не люблю, Ах, братцы! как я был доволен***; среди них моментальное «фотографическое» отражение жизненных обстоятельств поэта в то самое время, когда это пишется, синхронность строки и жизни, совпадение образа *я* и Пушкина 1823 года, в Одессе, с его будущей жизнью, такой же открытой и неизвестной, свободной в возможностях, как неизвестна, открыта и впереди туманна *даль свободного романа*, только что начатого:

*Придёт ли час моей свободы?
Пора, пора! — взываю к ней;
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.*

Эта лирика *я* в романе куда эмпиричнее, необобщённое, чем собственно лирика Пушкина. Читатели из близкого личного круга склонны были, особенно поначалу, именно так эмпирически воспринимать роман в стихах как личное отражение автора, звук его голоса: «Кроме прелестных стихов, я нашёл тут тебя самого, твой разговор, твою весёлость и вспомнил наши казармы в Миллионной» (Катенин Пушкину 9 мая 1825: 13, 169). Вяземский писал А. Тургеневу уже в 1828 году: «Онегин» хорош Пушки-

ным, но, как создание, оно слабо»⁷. Приятели-литераторы читают роман, словно слишком близко смотрят картину. В самом деле «Онегину» свойственна «живописность» — в том смысле, что мы будем иначе воспринимать его, «то приближаясь, то отходя», и эмпирические «мазки», «движения кисти» обратятся в «создание» на дистанции. В плане «создания» именно так огромной дистанцией обусловлена лирика *я*, личное отражение *самого Александра Пушкина*. Личное эмпирическое далеко не тождественно творческому сознанию автора, и непосредственность *я* весьма опосредована дистанцией.

Итак, опыт *я* как будто укладывается с опытом персонажей в одной действительности. *Я* рассказывает «историю» по личным воспоминаниям и общим впечатлениям; но, собственно говоря, лишь в первой главе это так. Уже начиная с главы второй тон рассказчика не может быть оправдан положением свидетеля, очевидца; но тон присутствующего продолжается и вне этой мотивировки: *Но Ленский, не имев конечно / Охоты узы брака несть...* По-прежнему и до конца «автор присутствует в романе среди своих героев»⁸, но человеческое присутствие обращается в идеальное соприсутствие автора. Рассказчик, который видит и слышит, становится автором, который знает, но автор в себе сохраняет того же рассказчика. Словом, не прекращается до конца колебание, удвоение мира, его пространства и всех его отношений. Колеблется непрестанно позиция *я*, и амплитуда её колебаний заключена между эмпирическим первым лицом — *приятелем* и рассказчиком в одном масштабе и в рост с персонажами, или частным человеческим Пушкиным — и Пушкиным-духовидцем, творцом, сознанием автора, всё объявшим, и в том числе это малое *я*.

Автор противоречит *приятелю*, мы помним, уже во второй строфе. Модификации *я* все представлены сразу в первой главе, все переходы и превращения в этой широкой рамке: *приятель*, *лицо при герое* — самостоятельная жизнь, «отступления» — автор, пишущий *эту книгу*. *Изобразжу ль в картине верной / Уединенный кабинет...*, *Описывать моё же дело...* — вот явления автора на месте другой ипостаси. Он не только описывает, но обсуждает

⁷ Архив братьев Тургеневых. Вып. VI. СПб., 1921. С. 65.

⁸ М. А. Рыбникова. Автор в «Евгении Онегине» // М. А. Рыбникова. По вопросам композиции. М., 1924. С. 22.

здесь же свою работу: *Что уж и так мой бедный слог / Пестреть гораздо б меньше мог...*, *Противоречий очень много...* Эти обсуждения профессиональных забот выглядят столь же случайными, эмпирическими, мгновенными, дневниковыми, как человеческая лирика *я*. И это всё как будто в том же ряду, что дружба с Онегиным, ибо поддерживается единство *я*. В самом деле, поэт продолжает естественно человека, «действительность автора» продолжает «действительность *я*»: воспоминание женских ножек или трудности с рифмой идут рядом и смешиваются в опыте *я*. Дела поэтические и профессиональные даны нарочно в общем ряду *моей* жизни: вместе *служенье муз* и «отрасль честной промышленности». Поэт «окружён» человеком, определяется в человеческой среде, и настоящему автору для сложной композиции целого нужна именно эта композиция *я*: нужны переходы жизни с поэзией и человека с поэтом.

На переходах этих основана композиция Пушкина. Как мы видим, для Пушкина была задачей не внешнего упорядочения, но внутренней организации смысла та задача распределения материала, о которой писал Г. Винокур: как *совместить* и как *разместить* материал романа в планах его композиции. Область *я*, человеческий опыт *я* продолжает роман героев, совмещается с ним как та же действительность; в свою очередь, автор естественно продолжает *я*-человека. Но это распространение мира в одной общей плоскости даёт неожиданный («нелогический») результат: жизнь и работа автора не могут лечь в одной плоскости с жизнью героев романа этого автора.

Но, значит, и человеческая действительность *я*, его общие впечатления с героем романа, его *отступления* — это тоже другой порядок, несовместный с порядком Онегина, раз тождественны *я* и автор романа. *Я* вместе с Онегиным в том же ряду и *я* — автор Онегина: самопротиворечивое, парадоксальное *я*. Но тогда противоречивы и двойственны все предметы, которые здесь обусловлены как *мои*: все эти общие вещи, из которых построен единый у автора и героя мир, — театр, деревня, красавицы, аи и бордо и пр. «Расщеплённая двойная действительность» возникает не просто из разного отношения ко всему этому *я* и Онегина; эти простые вещи сами по себе являют «расщеплённую двойную действительность», поскольку отношения к ним героя и автора не помещаются рядом в одном измерении, и скреплён-

ный общностью этих предметов мир дwoится на человеческий мир, в котором присутствует автор, и «мир» романа героев. Автор не из той же действительности вспоминает аи и бордо, когда описывает обед Онегина с Ленским. Общий предметный мир вокруг Онегина и в отступлениях *я* — это предметы-«прототипы» и их двойники в романе. Автор пересаживает предметы из своего житейского опыта в роман, помещает их в новую композицию, строит из этой предметности новый подобный мир. Предметность «Онегина» — одновременно жизненная среда и строительный материал. Вещи как будто совсем не меняются, переходя из окружения автора в окружение героя романа, и эта тождественность многих отдельных предметов возбуждает вопрос о тождественности, однородности либо несовместимости, разнородности этих миров в их целом. В композиции «Евгения Онегина» роман героев, особый замкнутый мир, охвачен сознанием автора, в котором роман незамкнут, открыт, его границы подвижны, он возобновляется и возрастает из жизни, и материал превращается в новую «жизнь» — то ли двойник настоящей, то ли действительно новое, духовное прибавление к ней.

Одно из очень интересных мест «перехода действительностей» в композиции «Евгения Онегина» — знаменитое заявление (неожиданное после картины слияния в «дружбе») про *разность между Онегиным и мной*:

*Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.*

По первой видимости, здесь речь идёт о психологическом различии между приятелями, их разным взгляде на деревенскую жизнь: повод для этого размышления. Но постепенно, строка за строкой, оно смещается из плоскости жизни в плоскость отношения литературы и жизни, автора и героя: *Писать поэмы о другом*.

В этом ином повороте понятия о *разности* и о *другом* имеют уже иное значение. Речь идет об особой проблеме «другого» — о собственно литературной проблеме. Имя Байрона — это отметка об эволюции Пушкина, столь стремительной, после романтических первых поэм, где автор не мог помыслить другого иначе, как только другое «я»: было именно *невозможно писать поэмы о другом*.

В строках о *разности* этот другой уже не рядом со «мною», но я обратился в *другого*. Два субъекта эти нельзя уже сопоставить как двух людей, нельзя их *сличить*. Поэтическое я переходит в объективность романа, обращается, становится ею и пребывает в этом другом объективном мире уже совершенно иначе, в качестве автора, нежели в практическом мире это я присутствует человеком. Позиция автора в мире романа принципиально несопоставима с какой угодно человеческой позицией в мире практическом; позиция автора истинно объективная, позиция целого. Автор равен целому созданного им мира, но не может быть равен целому мира, кто бы он ни был, один человек и, соответственно, не равен целому мира романа какой угодно его герой, Онегин не равен автору. В этом смысл размышления о *разности*, в процессе которого отношение двух друзей переходит в отношение автора с самим собой как с *другим*, не равным ему субъектом, бесплотным, рождённым в его голове другим человеком. И в этом смысл названия Байрона, ибо, в отличие от романа, в байронической поэме автор был равен герою, а герой был равен целому всей поэмы.

Об объективности и «протеизме» Пушкина писали множество раз, начиная с Киреевского и Гнедича; позже, в 40-е годы уже, об объективности Пушкина особенно ясно сказал Гоголь: «Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина её нет. Что схватишь из его сочинений о нём самом? Поди, улови его характер, как человека! Наместо его предстанет тот же чудный образ, на всё откликающийся и одному себе только не находящий отклика». Для Гоголя объективность Пушкина — уникальная, идеальное поэтическое сознание: «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше...»⁹.

Как заметно расходятся эти характеристики с оценками близких друзей-литераторов в 20-е годы, в ходе возникновения

⁹ Гоголь. Т. VIII. С. 382, 381.

«Онегина», по прочтении той или иной главы! Катенин и Вяземский, мы помним, замечали прежде всего самого Пушкина, «его характер, как человека», его разговор и весёлость. Они были близко и к Пушкину самому, и к его на глазах возникающему «созданию»: они ещё не имели целого и видели отдельные стихи или, самое большее, главы. Гоголь судит о Пушкине в целом с большой дистанции и временной и личной, ибо и личное его отношение совершенно другое, нет для него эмпирического житейского Пушкина, а есть «русской человек в его развитии» и есть «сам поэт».

Так роман в стихах по-разному воспринимается «слишком близко» и «на расстоянии», подобно тому как смотрится живописное полотно. Необходима дистанция, чтобы мазки превратились в формы, и необходима дистанция (чувство дистанции, которая есть объективно в романе, распределяет его отношения в плане), чтобы в полном объёме раскрылся основной в композиции всеобъемлющий образ *я*, который ступенями переходит от *приятеля* или частного Пушкина к сознанию автора, ставшему объективным миром романа, равному целой жизни. Этими переходами нам представлено удивительное явление — объективность поэтического сознания, его особая человеческая природа: ибо оно громадно перерастает и превосходит отдельное *я* поэта.

Поэтому в «Онегине» — разные измерения *я*. То и дело является частное *я*, единица большого мира: *В сем омуте, где с вами я / Купаюсь, милые друзья!; Иль просто будет добрый мальи, / Как вы да я, как целый свет?* Своего рода масштабом может служить фигура в нескольких строфах первой главы — мы уже говорили о ней. *Сам Александр Сергеевич Пушкин / С мосьё Онегиным стоит.* Здесь образ *я* наиболее воплощён, вошёл в сюжет Онегина действующим лицом, из голоса обратился в тело. Здесь *я* вполне в той же самой действительности и в одном размере с героем романа; но этот *я*, наиболее воплощённый, наиболее отчуждён, ограничен, связан, условен, фиктивен. Он только *озлоблен* и всеми чертами Онегину равен; их *разность* начисто в строфах о «дружбе» забыта. Он даже «меньше» чуть-чуть своего приятеля, смотрит несколько, как ученик, снизу вверх: *Сперва Онегина язык / Меня смущал; но я привык...* Этим *я*-персонажем, словно масштабом, можно измерить соотношения планов в композиции романа в стихах. *Сам Александр Сергеевич Пушкин* в широких границах *я*

всего более далёк от настоящего Пушкина¹⁰. Вот почему нам кажется лишь относительно верным следующее замечание Г. Гукковского: «автор в “Евгении Онегине” — не демиург мира, а лишь наблюдатель и комментатор событий, стоящий рядом с героями и не поглощающий их. Он равен им в качестве такого же объективного лица...»¹¹. Но это лишь малое я, и видеть в качестве «образа автора» только его — значит рассматривать слишком близко «живопись» пушкинского романа.

Пушкин наполнил роман в стихах отражениями своей биографии; но он в то же время советовал не жалеть о потере записок Байрона (в письме Вяземскому): «Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением». В знаменитых стихах он показал поэта как житейское существо:

*И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.*

Л. Гинзбург замечает об этом стихотворении, что, напечатанное в «Московском Вестнике», журнале русских шеллингианцев-романтиков, оно расходилось принципиально с их образом поэта, их представлением о тождестве жизни поэта с его поэзией и непричастности бытовой эмпирической жизни. «В своем “Поэте” Пушкин, напротив того, изобразил человека двойного бытия...»¹².

Замечу кстати: все поэты — / Любви мечтательной друзья, — автор в «Онегине» рассказывает о своей поэтической эволюции. Он был прежде таким поэтом, как «все поэты», и сейчас вступил в другую эпоху. *Бывало, милые предметы снились ему, их после Муза оживила: Так я, беспечен, воспевал / И деву гор, мой идеал, / И пленниц берегов Салгира.* Опыты жизни (любовь) и поэзия слиты и представляют нечто тождественное: воспеваются под *девой гор*

¹⁰ «Пушкин также не любил слыть в обществе стихотворцем и сочинителем. Таковым охотно являлся он в кабинете Жуковского или Крылова. Но в обществе хотел он быть принимаем как Александр Сергеевич Пушкин» (П. А. Вяземский. Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина // Полн. собр. соч. Т. II. СПб., 1879. С. 349; *Он же*. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1984. С. 305—306).

¹¹ Г. А. Гукковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957. С. 144.

¹² Лидия Гинзбург. О лирике. Л., 1964. С. 197.

свои сугубо личные впечатления, переодетые и непосредственно возведённые в идеал воспоминания о *милых предметах*. Таковы *все поэты*: это в романе героев Ленский.

Теперь отношение личных опытов с творчеством совершенно иное. Они разделяются и даже противоречат друг другу. *Но я, любя, был глуп и нем*. Поэзия — не сублимация личных эмоций, и поэт *свободен*, не замкнутый в «человеке»:

*Прошла любовь, явилась муза,
И прояснился тёмный ум.
Свободен, вновь ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум...*

В другое время русской литературы и жизни Блок скажет в докладе о кризисе русского символизма: «Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком»¹³. Это кредо поэта восходит в традиции нашей литературы к Пушкину как к началу.

В «Онегине» художник дан в жизни простым человеком. Сознанию *я* это собственное простое «я» представляется на дистанции, в ряду персонажей романа и с ними встречается, даже смешивается в этой сфере сознания. Образ *я* ступенями переходит от простого человека в непростое сознание, способное обратиться и стать *другим*, другим объективным миром, воссозданным в творческой композиции из эмпирических материалов этого мира, в котором «я» эмпирически существует.

Итак, композиция пушкинского романа — это противоречие автора с человеком в единстве *я*: *живое* противоречие, как мы говорили. Субъективное «я» человека переходит в объективность сознания автора, «жизнь» романа героев; но роман и герои — *мои*: в объективности сохраняется субъективная предпосылка, в авторе не угасает живой человек. В «Онегине» удивительный автор: в нем естественно и синкретно соединяются качества, какие в дальнейшем развитии русской повествовательной литературы уже, как правило, вытесняют друг друга. В повествовательной прозе растёт конфликт эпического автора и рассказчика: либо всезнающий автор присутствует идеально, безлично, либо по-

¹³ А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 436.

требность в мотивировке рассказа человеческим личным присутствием и свидетельством ведёт к замещению идеального автора реальным лицом рассказчика с неизбежно относительным и ограниченным «человеческим» кругозором. Если искать примеры, то, вероятно, Толстой тяготел к абсолютному автору, Тургенев — к рассказчику-«человеку» (близкому человеческой личности самого автора). Б. Эйхенбаум, исследуя раннего Толстого, показал, как Толстой находил постепенно «свою» позицию автора, как после «Набега» и «Рубки леса» с рассказчиком — действующим лицом, но сторонним наблюдателем и комментатором, в «Севастополе в мае» на место рассказчика явился автор и его голос, «голос уже не постороннего, а потустороннего существа»¹⁴, автор всезнающий и всевластный.

В «Онегине» подлинный, полноценный автор, сознание объективное, не замкнутое относительным «человеческим» кругозором. Это Пророк, в котором чудесно преобразованы человеческие способности:

*И внял я неба содроганье,
И горный ангелов полёт,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.*

Всё внял он, ни одного недоступного, тёмного уголка, по лестнице бытия от самого верха до самого низа, буквально от «А» до «Я»: теперь мы вспомним слово Белинского об «энциклопедии русской жизни», и мы почувствуем, сколь отвечает оно универсальной *поэтической* позиции Пушкина-автора. Также и Гоголь, чтобы сказать о Пушкине, обратился к понятию «лексикона»¹⁵.

Но, по замечанию Г. Винокура, в энциклопедии «Евгения Онегина» все отделы подписаны одним именем. Идеальный автор присутствует не безлично, он не «потустороннее существо», как автор Толстого. Формы его присутствия — местоимения *я* и *мой*: Пророк с его сверхъестественным даром сохранил, однако, естественный *грешный язык, и празднословный, и лукавый*: «Роман

¹⁴ Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Книга первая. Пятидесятые годы. Л.: Прибой, 1928. С. 175.

¹⁵ «В нём, как будто в лексиконе, заключилось всё богатство, сила и гибкость нашего языка» (Гоголь. Т. VIII. С. 50).

требует болтовни», как наставлял Пушкин Бестужева, — но только роман в стихах осуществит это требование, не послепушкинский прозаический роман с эпическим автором. В «Онегине» настоящий всеведущий автор, однако всегда в себе сохраняющий человеческого рассказчика; но этому рассказчику не присуща предельность, ограниченность позднейших рассказчиков в прозе; рассказчик — и он же творец, демиург; но творец-профессионал, к творчеству своему относящийся как к честному ремеслу; Пророк, по слову Гоголя, «сам поэт», сама объективность, и вместе с тем эмпирический человек с биографией: *противоречий очень много*, но они не обособились пока, не разрушили органического живого единства. Живое противоречие *я*, живая и субъективная объективность повествования — «со всею свободою разговора или письма» — этого тоже хотел от романа Пушкин. После в литературе подобный автор уже невозможен — Пушкин «неповторим».

3

По мысли М. Бахтина, роман отличает «особая (новая) зона построения художественного образа, зона контакта с незавершённой современностью (осознанный отказ от эпической и трагической дистанции)... Эпическая память и предание начинают уступать место личному опыту (даже своеобразному эксперименту) и вымыслу»¹⁶. Эта характеристика освещает особенность плана пушкинского «Онегина», самосознательного романа.

«Онегин» именно построен в «зоне контакта с незавершённой современностью» и поэтому построен как отождествлённый мир романа и жизни. Этот смешанный мир демонстрирует отказ от эпической дистанции, о чём говорит М. Бахтин. В творческой эволюции Пушкина это отказ от дистанции, которая содержалась в самом материале романтических южных поэм. Тема «Кавказского пленника» была целиком современной, но материал отодвигал её на дистанцию. В предисловии к первой главе «Евгения Онегина» автор предвидел, что «станут осуждать и антипоэтический характер главного лица, сбивающегося на Кавказского Пленника». Современный этот характер в романе дан «без

¹⁶ М. М. Бахтин в контексте русской культуры XX века. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 135.

дистанции», создававшейся обстановкой Кавказа или цыганского табора.

Однако в этом изображении «без дистанции» заключена особая трудность искусства и его новое противоречие и проблема. Можно даже сказать, что с отказом от выраженной наглядно в самом материале дистанции и возникает *проблема дистанции* как осознанная задача искусства. Если современный характер — «антипоэтический», то дистанция, создававшаяся материалом Кавказа, делала его «поэтическим». В этом своём качестве герой становился равен поэтическому сознанию автора, речи его не изображались, но прямо произносились поэтом, объективность предмета сливалась с субъектом автора, или, что то же, объективная позиция автора была равна субъективной позиции героя поэмы. Обсуждая «Цыганов», Рылеев и Вяземский хотели большей дистанции для Алеко в его цыганской профессии, недовольные тем, что он ходит по сёлам с медведем: занятие Алеко само по себе должно было быть поэтическим. Такого рода дистанция от случайного, частного опыта, «прозы» сближала, до совпадения, тождества, всё частное и отдельное непосредственно с общим и целым. Специально поэтическая дистанция оборачивалась очень слабым её различием во внутреннем однородном пространстве поэмы.

Иная поэтика — внутренняя дистанция, выражающая отношение (всегда нетождественное) частного и отдельного к целому и всеобщему *в мире* произведения. А. Бестужев укорял Пушкина: «дал ли ты Онегину поэтические формы, кроме стихов?» (13, 149). Это критика с точки зрения «поэтической дистанции». С этой точки зрения Онегин дан без дистанции, эмпирически. Пушкин отвечал: «Твоё письмо очень умно, но всё-таки ты неправ, всё-таки ты смотришь на Онегина *не с той точки*, всё-таки он лучшее произведение моё» (13, 155). Пушкин осознанно создает роман, «как мир», подобно целому миру, и этим определяется его новый образ дистанции.

У Пушкина роман представлен копией, калькой мира. Копию приводят к оригиналу и получают парадоксальную композицию мира. Пушкин извлекает эффект своей композиции из подобия «мира» миру; он изображает отношение реальности и картины, предмета и образа предмета; он сопоставляет, сближает и переходит границу, снимает дистанцию, отождествляет,

сливает изображение и предмет. Что из этого получается, мы уже знаем. Именно смелость нарушить границу и снять дистанцию показывает сознательного художника, показывает понимание проблемы дистанции. Когда, по рассказу поэта в «Онегине», он воспевал *деву гор, мой идеал*, то дистанция этого образа с бытовыми *милыми предметами* была куда как огромна; однако как раз поэт наивно, без всякой дистанции, субъективно, возводил непосредственно в «идеал» биографические впечатления, «любовь»: таковы *все поэты*. Иное дело — «поэт действительности», как наименовал себя Пушкин: *он работает на близкой дистанции и должен не утратить её*. Он должен совладать с новой трудностью, которая позже в Европе перед Флобером встанет в наиболее острой форме как необходимость вчувствоваться себя в другую и чуждую человеческую натуру, максимально близко к ней подойти и в неё войти и при этом остаться вне, сохранить дистанцию. «Очень трудно, — пишет Флобер, — как следует выразить то, чего сам не переживал; нужна длительная подготовка, приходится чертовски ломать голову, чтобы не перейти границы и в то же время приблизиться к ней вплотную»¹⁷. Так «поэт действительности» у себя и в читателе развивает чувство дистанции при «наибольшем сопротивлении». Его дистанция, не выраженная непосредственно в материале, должна быть в большей степени отношением к материалу; близкая дистанция должна быть наиболее сознательной и активной дистанцией. Такую и строит в «Онегине» Пушкин.

По мысли М. Бахтина, существенную роль в подготовке романа как жанра сыграли в европейской литературе пародии и травестики эпических жанров; пародийно-травестирующее творчество поздней античности и средних веков разрушало эпическую дистанцию и вовлекало традиционные образы в контакт с «незавершённой современностью». В творческой эволюции Пушкина аналогичную роль в подготовке романа в стихах, несомненно, играли такие поэмы, как «Руслан и Людмила» и «Гавриилиада».

*Зачем же ты, еврейка, улыбнулась,
И по лицу румянец пробежал?*

¹⁷ Г. Флобер. Собр. соч. Письма 1831—1854. М.; Л.: ГИХЛ, 1933. С. 281.

*Нет, милая, ты право, обманулась:
Я не тебя, — Марию описал.*

Но она обманулась недаром: в описание прелестей Девы еврейка может смотреться как в зеркало. Мария изображена «без дистанции»; одна еврейка перед другой — портрет и живая модель за рамой, перед картиной. Автор в этих строках показывает дистанцию между настоящей вдохновляющей его реальностью и переодетым повествованием. В самом деле, мадонна срисована с этой еврейки, что глядится сейчас в поэму; между ними нет традиционной дистанции, а есть дистанция образа и предмета, портрета и живой природы, существующей вне обрамления.

Итак, дистанция между романом и миром изображена в композиции «Евгения Онегина». Роман героев охвачен миром как более общим контекстом; но поэтому нам дано почувствовать также более общую связь и за пределами пушкинского романа. В превосходной статье о «Менинах» Веласкеса М. Алпатов говорит об этом полотне: «Глядя на то, как в картине Веласкес пишет портрет Филиппа, мы можем догадаться, что Веласкеса, который пишет Филиппа, писал Веласкес настоящий. Мы как бы восходим ко все более высокой степени реальности, но никогда не достигаем абсолютного»¹⁸. Подобным образом в «Онегине», наблюдая различные превращения *я* от приятеля и *самого Александра Сергеевича Пушкина* до автора, который пишет *этот* роман, мы знаем, что этого автора, этого Пушкина писал настоящий Пушкин. Дистанция между изображением и реальностью входит в роман как образ. Роман — лишь *с живой картины список бледный*, говорит нам это чувство дистанции.

Но такова лишь относительная истина для Пушкина; дистанция между романом и жизнью не абсолютная, она относительна, и это также показано в композиции. Её смысл поэтому так искажает популярное объяснение в духе «обнажения приёма», демонстрации художественной условности, «технологии», «лаборатории творчества» и т. п. Таким объяснением обесценен роман героев, повествование об Онегине и Татьяне, он превращён в подопытный материал, литературную игру, развенчанную иллюзию, разобранную игрушку. Но Пушкин серьёзен к худо-

¹⁸ М. Алпатов. Этюды по истории западноевропейского искусства. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. С. 251.

жественной иллюзии, он только хочет поставить её в объективное отношение с миром. Пушкин со стороны рассматривает роман, но не из литературной лаборатории только, а из большего целого, чем роман и чем действительность, которая в нем «отразилась». Что до лаборатории, она сама изображена внутри действительности романа вместе с сидящим в ней и сочиняющим рифму поэтом. Формалистское объяснение не охватывает как раз всей конструкции, всего здания пушкинского романа. «Роман о романе» — этот титул не совсем лишён оснований, только определяет он не специально «технологическую», но объективную, художественно-космическую пушкинскую позицию.

Мы помним: автор, герой, читатель рядом сошлись в несовместимой действительности. Несовместимость, однако, бросается нам в глаза, когда мы исходим из отношения «жизнь — роман». Но отношение это не абсолютно, и Пушкин не замкнут в нём. За границами этого отношения в изменившейся перспективе оправдан построенный Пушкиным смешанный мир. Недаром он так естествен для единого *я* романа — человека и автора вместе. Противоречие и единство романа и жизни одновременно даны в единстве сознания *я*. В этом духовном космосе Евгений Онегин имеет свою несомненную реальность, соизмеримую с реальностью «настоящих» живых существ. В самом деле роман *продолжает* жизнь, является прибавлением к ней. Онегин не повторяет никого из людей, этой личности в мире нет, Онегин, хотя и духовно, *рождён*. В отношении к любому возможному прототипу Онегин — *другой*. Он не тень реального человека, он ещё один человек, реальный по-своему. Пушкин предусмотрел популярную литературоведческую методологию, когда написал: *Сличая здесь мои черты*. Сличая черты, нельзя Онегина перевести целиком в какого-нибудь человека-«натуру»; литературный герой с как угодно «похожим» действительным типом помещается рядом, как прибавление к бытию. Поэтому совмещённая композиция пушкинского романа, где Онегин и *сам Александр Сергеевич Пушкин* гуляют рядом в общем пространстве, изображает единство романа и жизни в составе целого бытия.

Так наивность отождествления мира и «мира», романа и жизни делается оправдана как универсальная перспектива, всеобъемлющее воззрение Пушкина, тот энциклопедизм его, который был угадан Белинским. В энциклопедии в общем ряду помещаются вещи из разных сфер, и, например, Дон Кихоту может

быть посвящена отдельная статья, наравне с Сервантесом. В энциклопедическом пушкинском мире свободно встречаются не только автор с героем, но герой с бытовыми знакомыми Пушкина и даже с героем другого произведения другого поэта, другого Пушкина: *мой брат двоюродный, Буянов* из Василия Львовича Пушкина. В «Онегине» мы читаем: *...уверен, / Что там уж ждёт его Каверин; К ней как-то Вяземский подсел*. Современному глазу в этих строках заметно внедрение непретворённого, «голового» факта, реальной сырой детали в «художественную ткань»; это станет потом интересной и острой проблемой искусства и его особенной трудностью: «Нос “реальный”, а картина-то испорчена», — как скажет Чехов о том, что случится, если в лице на картине Крамского вырезать нос и вставить живой. Вторжение сырого материала из мира разрушительно для замкнутого «другого мира» картины. В XX веке её размыкают, в самом деле вставляя живые носы или хронику в кинофильм, таким образом организуя напряженный контакт «реальностей». Но то, что становится после так напряжённо, у Пушкина существует как будто бы без усилия, не составляя как будто проблемы, являясь первоначальной целостью взгляда. Замкнутый мир романа героев не замкнут в изображённом сознании автора, и сам роман Пушкина одновременно завершён и не замкнут, открыт. Смешанная реальность Пушкина содержит в себе противоречивые истины, по отдельности каждая лишь относительно и предполагает истину более полную. Относительно подобие романа и жизни; но относительно также и их различие: то и другое нам говорит синкретическая композиция Пушкина.

Мы говорили об образе пространства в «Онегине»; несколько слов о другом всеобщем измерении — времени. Оно так же неоднородно и двойственно. Пушкин писал в «Примечаниях»: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю». Исследователи составили календарь событий романа Онегина (1819—1825). Пушкин сочинял роман с 1823 по 1830 г.¹⁹ Примерно столько же времени пишется роман, сколько он длится. В «Евгении Онегине» есть время романа героев и есть время написания романа (время автора), также изображённое здесь, включённое в пушкинский роман вместе со временем героев. В построенном Пушкиным совмещённом, сдвоенном мире время

¹⁹ Годом позже отдельно написано письмо Онегина Татьяне.

автора «продолжает» время героев: история рассказывается с близкой дистанции в несколько лет, идёт по следам. Но мир двойся, и времена соотносятся иначе. Они, как ни странно, «одновременны». Герои живут, их роман продолжается, пока он пишется автором, и столько же времени, сколько он пишется. Так как автор дан человеком, и время написания романа дано «человеческим» временем — биографическим временем *я*. *Я*, пока пишет, меняется, обретает зрелость, познаёт глас иных желаний, влечётся к суровой прозе и пр. Перемена личного тона в последних главах мотивируется *летами*: так объясняется в пятой главе решение очищаться от отступлений, и, таким образом, расстояние от первой до пятой главы (три года жизни Пушкина) измерено эволюцией «я»-человека. В финале века, отмеряющая личное, прожитое писавшим автором время, — воспоминание о тех, кому он *строфы первые читал... / Иных уж нет, а те далече...* Так в роман включено и время автора в промежутках между писанием строф. Герои в рамках романа живут такое же время, как автор, пока он пишет о них, и автор живёт и «вместе с ними» меняется «на столько же времени» самым естественным образом.

*Ужель и впрям, и в самом деле,
Без элегических затей,
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)?*

Так образ времени тоже являет в романе «незавершённую современность»²⁰.

²⁰ Ср. замечание Америко Кастро в статье «Воплощение в “Дон Кихоте”»: до романа Сервантеса «нереальное время повествования и современное время писателя были несовместимы» (*Americo Castro. Incarnation in «Don Quixote» // Cervantes across the centuries... N. Y., 1947. P. 138*). «Дон Кихот» и «Евгений Онегин», при очевидных конкретных различиях, связаны через века «перекличкой» как два романа, стоящие *в начале* литературного цикла, поэтому романы структурно самосознательные, с особым синкретным художественно-теоретическим характером, обширным, «космическим» планом и сложно расчленённым составом; эти «первые» романы «больше» («шире») следующих за ними более «типичных» романов. Очень остро чувствовал это различие Флобер, который писал о Рабле и Сервантесе: «Эти книги буквально подавляют. По мере того как всматриваешься в них, они вырастают подобно пирамидам и в конце концов начинают пугать... Какими карликами кажутся в сравнении с Серванте-

Итак, «роман» в «Онегине» совсем не только лишь специально литературное дело, проблема романа гораздо больше литературной проблемы. Вспомним сюжет Онегина и Татьяны: проблема «романа и действительности» является жизненным делом их. Мы можем теперь, представив себе композицию «Евгения Онегина» на всех её этажах, заметить, что на разных уровнях повторяется, воспроизводится то же самое отношение.

Роман героев — «роман в романе», охвачен сознанием автора, действительностью автора, миром. Но если мы вступим в роман героев как в замкнутый мир, мы найдем, что здесь, в свою очередь, люди жизнью своей решают проблему «романа и жизни». В романе героев не только читают романы, но их «живут». Так живет Татьяна, и так она любит Онегина. Для нее Онегин — отождествлённый образ живого человека с *милым героем*. Реальность Онегина за романическими оболочками остаётся проблемой до самых последних страниц: проблемой не только сознания Татьяны, но жизни самого Онегина. Люди жизнью разбираются в себе и других как в действительных существах или же «персонажах». Проблема реальности выясняется во взаимосопоставлении замкнутых образов мира — сознаний, своего рода «романов», которые люди сооружают себе для жизни.

Отношение «жизнь — роман», таким образом, это внутреннее отношение и собственная проблема романа Онегина, мира героев. В свою очередь, этот последний представлен романом в романе, «миром» в реальном авторском мире. Но и этот авторский, настоящий мир оказывается ещё не последним целым в пушкинской композиции; в завершающих строках «Онегина» неожиданно ещё изменяется перспектива, и этот мир автора и людей рядом с ним, его друзей, которых *иных уж нет* в этом мире, — этот мир вдруг тоже оправлен в раму и созерцается тоже «романом»:

*Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочёл Её романа*

сом другие. Господи, каким чувствуешь себя маленьким! Каким маленьким!» (Г. Флорбер. Собр. соч. Письма 1831—1854. С. 281).

Пушкинский роман в стихах вырастает тоже, по мере того как всматриваешься в него.

*И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.*

Такова завершающая ступень в ступенчатом построении романа «Евгений Онегин».

1965

«ВСЁ ЖЕ МНЕ ВАС ЖАЛЬ НЕМНОЖКО...»
ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ
ДВУХ СТИХОТВОРЕНИЙ ПУШКИНА

Разбирая стихотворение Пушкина («Зимний вечер»), Юрий Николаевич Чумаков вспоминает классическое слово Ю. Н. Тынянова о «тесноте стихового ряда» и расширяет его, распространяя на «более высокие уровни, чем стих». Исследователь говорит о «тесноте» стихотворного текста» в целом¹. Развивая это расширение замечательного определения, можно говорить об особой тесноте лирического смысла, содержания лирического стихотворения. Само лирическое пространство неизбежно — но и необходимо — не только извне, размером стихотворения, но и изнутри стеснено, поскольку слова на этом малом пространстве ближе, теснее связаны, и филолог, изучающий лирику, должен отнестись с повышенным вниманием не только к каждому слову, но и к его позиции в тексте, а значит — к его грамматической форме, звуковому составу и даже к пунктуационным знакам, его сопровождающим и с другими словами связывающим. «Поэзия грамматики и грамматика поэзии».

«Оленинское» стихотворение 1828 года «Город пышный, город бедный...» в разное время интересно рассматривали В. В. Виноградов и В. Д. Сквозников. Разумеется, и цитировали при этом восемь пушкинских строк — но как цитировали? Восемь строк, как все помнят, распадаются на два контрастных четверостишия.

*Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелёно-бледный,
Скука, холод и гранит, —*

¹ Ю. Чумаков. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 332.

*Всё же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьётся локон золотой.*

Оба филолога цитируют два четверостишия по отдельности, в разных частях своего анализа². Тем самым они демонстрируют и акцентируют контрастность четверостиший, на которую и направлен анализ как на противоречие, которое и составляет смысл, изюминку текста. Но, цитируя по отдельности, они вынуждены после первого четверостишия поставить точку вместо пушкинского тире — потому что как на тире оборвать цитату? В обоих разборах — точка! Автографа стихотворения мы не имеем и не знаем, какой знак был здесь поставлен рукой поэта. Пушкинские черновые автографы пестрят тире на месте должной точки, точка в черновой пушкинской скорописи — редкий гость; однако в беловых рукописях точки, как правило, возвращаются на свои места³. Наше стихотворение, начиная с первой публикации в «Северных Цветах на 1829 год», неизменно печатается с тире в середине текста⁴ — и, не имея другого источника текста, мы должны принять здесь его как неперемный пушкинский знак. Но ведь стихотворение с этим знаком иначе читается и иначе слышится: восемь строк его, два контрастных четверостишия, оказываются *одной фразой* и произносятся на одном дыхании, почти на одном дыхании (почти, потому что слишком чувствителен перепад интонации; тем не менее — одна фраза, и чувствительный перепад внутри той же фразы). Этот достаточно редкий факт (целое стихотворение из двух четверостиший, замкнутое в пределах единой фразы) остаётся в известных нам разборах стихотворения не замеченным и не оцененным. Между тем теснота лирического смысла с его резким контрастом и пе-

² В. В. Виноградов. *Стиль Пушкина*. М., 1941. С. 268; В. Д. Сквозников. *Стиль Пушкина // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении*. Т. 3. М., 1965. С. 62—63.

³ Ср. фотокопии черновиков «Евгения Онегина» и белой рукописи второй главы в т. 6 Большого Академического Пушкина (С. 8, 300, 314, 324, 336, 560).

⁴ В «Северных Цветах» — с запятой и тире; запятая не воспроизводится в современных изданиях, хотя двойным знаком глубже выражена неокончателность высказывания в первом четверостишии.

репадом точки зрения и интонации возрастает необычайно в результате этого факта.

Город пышный, город бедный... Теснота контрастных характеристик задана первой строкой. *Стройный вид* и *гранит* скоро явятся у того же поэта под знаком «Люблю» (*Люблю твой строгий, стройный вид ... Береговой её гранит...*), и мы не можем сказать, что и здесь, в лирическом портрете города за несколько лет до «Медного Всадника», те же слова совсем уж не отражают той же его любви. Тонкая внутренняя контрастность проникает и первое четверостишие. Тем не менее в итоге своём оно слагается в общее и достаточно монолитное впечатление, которое будет Герценом названо по-французски «l'aspect lugubre de Petersbourg», «мрачным обликом Петербурга». У Герцена во впечатлении этом — сильный нажим политический, ненависть к николаевскому Петербургу, какой у Пушкина не было, — но слова для описания впечатления Герцен находит великолепно точные⁵. Во французской статье о Бакунине (1851) Герцен рассказывает, как в 1840 году провожал его до Кронштадта, когда тот покидал Россию; из-за поднявшейся бури их пароход был вынужден вернуться назад, и перед их взором вновь с моря вставал приближавшийся Петербург. «Я указал Бакунину на мрачный облик Петербурга и процитировал ему те великолепные стихи Пушкина, в которых он, говоря о Петербурге, бросает слова точно камни, не связывая их меж собой» — и первое четверостишие Герцен выписывает тут целиком; четверостишия второго при этом он замечать не хочет⁶.

Как убийственно точно: *слова точно камни*, без связи между собой! То есть — как ныне принято говорить, слова объектные, не оживлённые связью. Оттого и жмущиеся так тесно рядом, что нет между ними живого синтаксиса, простора связей. Изолированные, разобщённые, назывные словесные блоки, — разобщённые впечатления, точно глухие камни. Картина сложена из контрастов, не знающих, кажется, друг о друге, из обособленных, чуждых друг другу аспектов; и целое впечатление возникает из отпадающих друг от друга частей. Однако...

⁵ Воспоминанием о Герцене в связи со стихотворением Пушкина мы обязаны В. Д. Сквозникову: это он в своем разборе стихотворения нашёл это место из Герцена.

⁶ А. И. Герцен. Собр. соч.: В 30 т. Т. VII. М., 1956. С. 344, 355. Перевод французского текста Герцена — Л. Р. Ланского.

«Камни» между тем в этой самой своей отдельности тяготеют к цельному и монолитному «каменному» же единству, ложась в основание будущего петербургского мифа как основной его символ, «краеугольный камень». *Только камни нам дал чародей... Только камни из мёрзлых пустынь*, как скажет будущий петербургский поэт. Контрасты объединяются в монолит, и город пышный и город бедный взаимно предполагают друг друга как две стороны медали⁷; то же и *Дух неволи, стройный вид* — в своей контрастности два звена говорят об одном и том же; заключительные же две строки четверостишия даже уже контрастов и не содержат и довершают общее хмурое, до мрачного, впечатление.

Впечатление, заключающее в себе огромную психологическую дистанцию — её и передал Герцен, пусть со своим политическим усилением. Говоря грамматически — город дан законченно, отдалённо и отчуждённо, в третьем лице, с которым как представить, что возможен душевный контакт? Настолько законченно, что можно переживать отдельно и законченно, как Герцен, четверостишие как всё стихотворение (в самом деле как бы с точкой на конце).

Но — тире за этой ложной точкой как знак незаконченности, знак разделяющий и связующий в то же время. И удивительная строка:

Всё же мне вас жаль немножко...

Что, кого это — *вас*? Хорошие читатели затрудняются с ходу ответить. Так стремителен поворот к тому же, что предстало уже в холодном безжизненном свете. Непросто сразу почувствовать

⁷ Эпитету «пышный», «диагностически важному» в русской литературе, В. Н. Топоров посвятил специальное исследование (*В. Н. Топоров. Из истории русской литературы. Т. II. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Книга II. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 327—348*). Как выяснено здесь на многих примерах из русской поэзии (Сумарокова, М. Н. Муравьева, Жуковского, Батюшкова, Дельвига, Баратынского), «город пышный» («пышный град» — по преимуществу в этой форме) стал ко времени пушкинского стихотворения постоянным, почти дежурным эпитетом Петербурга. К этому полустёртому поэтическому клише Пушкин и прижимает тесно эпитет противоречащий, строя двупостасный, но цельный, нерасщеплённый в этой двуликости образ.

это *вас* — как те же *скужу, холод и гранит*. Почувствовать их как *вас*, потому что это к ним внезапное обращение. В разговоре один читатель подставил мысленно свой вариант строки: «Все же мне их жаль немножко...» Однако нет — всё дело именно в *вас*. Потому что именно в *обращении* чудесный эффект *превращения* (слово, которым пользуется В. В. Виноградов), даже *преображения*. Эффект, состоящий в открытии, что внешнее третье лицо холодного города было *всё же* нечуждым вторым лицом, к которому обращались, которому говорили. Внезапный эффект узнавания в отчуждённом третьем лице лирически близкого лица второго, с которым вели диалог в то самое время как его видели издали и безжалостно. Что происходит в стихотворении, что в нём случилось? Первое четверостишие говорило *о городе*, второе теперь говорит *ему*. Связь и целое — в повороте, который стихотворение делает на своей середине. Поворот состоит в неожиданном *обращении* к безжизненному предмету. Ввод лирической фигуры обращения и образует центральную ось поворота всей пьесы.

В чём же, к чему поворот? Петербургское стихотворение, скрывающее в себе и открывающее для русской литературы большую национальную тему (потому что нельзя ли видеть в этой миниатюре завязку-открытие, ещё до «Медного Всадника», знаменитого нашего петербургского текста литературы?⁸), историософскую тему с несомненными обертнами политическими (*Дух неволи...*; сильное и не случайное впечатление Герцена), — превращается в стихотворение любовное, чуть ли не мадригал.

⁸ «Начало Петербургскому тексту — читаем у автора этой идеи — было положено на рубеже 20—30-х годов XIX в. Пушкиным (“Уединённый домик на Васильевском”, 1829, “Пиковая Дама”, 1833, (...)) “Медный Всадник”, 1833, ср. также ряд “петербургских” стихотворений 30-х годов»: В. Н. Топоров. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 23. Кажется, убедительно было бы открыть этот ряд петербургских стихотворений и с ним вместе сам ряд петербургского текста нашим стихотворением 1828 г.: встающий в нём образ уже — впервые, может быть, в литературе — отличается той поэтически-теоретической, историософской концептуальностью и сгущённостью, которая позволяет говорить о петербургском тексте литературы как о новом явлении, в отличие просто от петербургской темы в литературе. «Город пышный, город бедный...» как бы собрал и вместил уже известную критическую массу, позволяющую говорить о новом явлении.

Поэт почти признаётся в любви холодному городу за то, что здесь *ходит маленькая ножка*. Милый малый масштаб совершенно уравнивает огромную панораму и оправдывает её. Поворот картины — и мы за фасадом, внутри: за внешними формами открылась жизнь, не стеснённая ими; это ведь не птичка в клетке, как хорошо говорит В. Д. Сквозников, — потому что вольный бег ножки и грация локона громадой не скованы — только обрамлены. Но и громада осталась самой собой.

Правда, можно теперь на неё посмотреть с улыбкой. Строка с интонацией разговорного обращения не только вводит частно-человеческий масштаб, но и биографическую и лирическую сиюминутность. Стихотворение, при отсутствии автографа, неточно датируется между 5 сентября 1828 г., когда Пушкин в Приютино, по существу, прощался с А. А. Олениной, и 19 октября, когда уехал на три месяца из Петербурга в Малинники, а оттуда в Москву⁹. «Прощаясь, Пушкин мне сказал, что он должен уехать в своё имение, если только у него хватит духу, — прибавил он с чувством», — записала (по-французски) их последний разговор в своём дневнике Оленина¹⁰. Это хороший биографический комментарий, это «с чувством» (*avec sentiment*); отъезд ненадолго, поэтому жаль *немножко*, но знает ли он, что расставание навсегда? Наверное, знает. Вполне реальный комментарий возможен и к космической панораме города — *свод небес и холод*, т. е. хмурая осень. Как ко всему фантастическому в «Пиковой Даме» возможно правдоподобное объяснение, но всюду оно недостаточно, так и весь фантастический отблеск картины города в первом четверостишии (он-то и составляет завязку того, что будет названо петербургским текстом) может быть снят конкретными объяснениями. Однако он остаётся не снятым, и строгая до суровости панорама остаётся самой собой, и Петербург впервые, кажется, в русской литературе здесь обретает — и сохраняет в итоге стихотворения — свой реально-фантастический образ.

Образуется сложное освещение в этой миниатюрной картинке. Возникающее внезапно лирическое обращение к «камням» перестраивает мгновенно первое впечатление — но после того уже как оно существует, такое законченное и сильное, что ника-

⁹ Летопись жизни и творчества Александра Пушкина / Сост. Н. А. Тархова. Т. 2. М., 1999. С. 415.

¹⁰ А. А. Оленина. Дневник. Воспоминания. СПб., 1999. С. 81.

кой новый угол зрения уже не лишит его силы. Город останется при своей неодушевлённости, будучи вдруг одушевлён обращённым к нему признанием. Как будто живая биографическая конкретность момента должна хотя бы отчасти снять зловещую историческую значительность панорамы имперской столицы — ведь есть простое личное объяснение; но ничего уже не поделить — исторический вес панорамы небывало противоречивого города уже навсегда превзошёл любое личное объяснение.

Стихотворение движется так, что противоречия Петербурга вначале располагаются рядом на плоскости как не связанные контрасты; вторая же половина стихотворения обращает плоскостную картинку в объём. Объём, в котором есть плоский фасад и глубокое внутреннее пространство. Объём, который строится на едином дыхании произносимой без точки единой фразы. Объём немалого смысла в тесных границах этой единой фразы. В тесных, но и широких границах, потому что огромная тема имперского Петербурга, ведущая к «Медному Всаднику», и нежная личная тема любовная широко и свободно каждая размещаются и звучат на тесном пространстве восьми лирических строк.

«Оленинская» миниатюра была моментальным лирическим актом на фоне большой поэмы, возникавшей долго на протяжении 1828 года, — «Полтавы». Современники удивлялись в плане поэмы странной, казалось, внешней связи любовной истории с сюжетом историко-героическим, находя словно две поэмы в одной. Отмечали «недостаток единства интереса» (И. Киреевский) и «цельности впечатления» (Белинский). Но разнопланность сюжетов и составляла оригинальность поэмы, которою Пушкин гордился — как «сочинением совсем оригинальным», так сам он себя похвалил за поэму, что всё-таки делал редко («Опровержение на критики»). В «Полтаве» нет Петербурга, но есть Пётр и есть *огромный памятник, воздвигнутый в гражданстве северной державы* его делу в истории. Конечно, не названным здесь Петербургом памятник этот в первую очередь и представлен как в нашей истории, так и в мире поэта. Однако и романическая интрига, частная повесть забытой историей *грешной девы* (Марии) уравнена во внимании автора, в плане поэмы с Полтавским боем. Парадоксальная архитектура «Полтавы» была «оригинальным» опытом совмещения общего исторического (и громкого государственного) и тихого частного человеческого в одном бы-

тийном объёме. Опытом и вопросом — есть ли место частному человеческому в большой истории и каково это место? Сильнее и глубже этот вопрос и задачу эту будет решать «Медный Всадник». Но уже и малое стихотворение осени 1828 года предложит свой объём подобного совмещения, с обеспеченной «цельностью впечатления».

«Город пышный, город бедный...» возник на фоне «Полтавы», но связан с ней как будто весьма отдалённо. Между тем оба текста, большой и малый, направлены в сторону «Медного Всадника». Из пушкинистов никто не сближал и не связывал эти два текста, но синхронным контекстом творчества Пушкина этого года они неизбежно связаны. Только ли чисто хронологически связаны внешне или это хронологическое соседство глубже питается корневой системой творчества Пушкина? Корневой системой, где петровско-петербургские, исторические мотивы с лично-лирическими сплетаются тесно. Может быть, будущее синхронное пушкинское собрание, недавно начатое¹¹, где рядом лягут два текста, не разведённые по разлучающим жанровым рубрикам, но тесно сближенные единством творческого зачатия и рождения, может быть, оно представит нам наглядную и убедительную картину. «Нередко противоположные чувства к Петербургу уживаются, хотя и оказываются разведёнными по разным уровням или по разным жанрам», — заметил автор идеи петербургского текста¹². Так в пушкинском поэтическом объёме пушкинский Петербург разведён по уровням и по жанрам его малой лирики и «петербургской повести», «Города пышного...» и «Медного Всадника».

Итак, «Медный Всадник». В самом деле есть, кажется, ниточка связи к нему от петербургско-оленинской миниатюры. Только там всё будет наоборот. *Вознёсся пышно, горделиво*. Пышное слово является так, что никакого противоречия ему не предполагается. Тут же и стройный вид, и гранит встают под знак «Люблю». Словарный состав петербургского стихотворения важной частью своей, основными словами, но под иными знаками, переходит в петербургскую повесть. Город бедный является тоже, но на сю-

¹¹ Пушкин. Собр. соч. Художественные произведения, критические и публицистические труды, письма, рисунки, пометы и деловые бумаги, размещённые в хронологическом порядке. Т. 1. М., 2000.

¹² В. Н. Топоров. Петербургский текст русской литературы. С. 271.

жетном отстоянии от города пышного. Главное же, что малая человеческая история это и есть город бедный; они совмещаются. И это малое человеческое не становится светлой спасающей точкой на фоне мрачного города, наоборот — смертельным, безумным, трагическим возражением жизни на апологию Петербурга поэтом. Всё в поэме наоборот недавней лирической пьесе, а именно — городу ода, малому человеку трагедия (притом и ода, и трагедия «уживаются», не теряя себя, в пространстве поэмы). Но самый объём содержания — удивительно! — разве не был непринуждённо заложен уже в петербургско-любовной миниатюре?

Также и обращение к городу там заложено, но — отличие! *Всё же мне вас жаль немножко... — Люблю тебя, Петра творенье... Красуйся, град Петров, и стой...* Диалог интонаций не нуждается в комментариях. Но и там и здесь — *обращение Пушкина к Петербургу*. Расколы в мире поэта проходят сквозь эту лирическую фигуру.

Пушкинская *поэтика обращения* и составляет наш интерес в настоящем этюде. Частная, но достойная тема для пушкинистского изучения, пока не предпринятого. Монографическое внимание к пушкинской лирике хотя бы того же самого года свидетельствует за существенность этой темы. Потому что без остроты её узрения в лирических текстах мы во многом теряем переживание их. «Город пышный, город бедный...» — не единственное стихотворение, в котором обращение так ярко действует как лирическая сила. В лирике 1828 года у Пушкина была не только Анна Оленина, была и Аграфена Закревская. Был ей посвящённый «Портрет». Лирика к той и другой пересекают одна другую на протяжении года.

*С своей пылающей душой,
С своими бурными страстями,
О жёны Севера, меж вами
Она является порой
И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил.*

Многое меняется от того, что этот женский портрет не «нарисован» просто, но *высказан* пристрастной аудитории — *жёнам*

Севера. Аудитории не нейтральной — враждебной, участницам действия, шумной молве, приговору света, о чём говорится в другом стихотворении к той же женщине, оригиналу «портрета»: *Когда твои младые лета / Позорит шумная молва...* Но в «Портрете» он не к ней обращается, а к северным жёнам, названным лишь в одной строке, но становящимся фоном всего портрета, средой, в которой он отделяется и разрезает её собой (*О жёны Севера, меж вами...*), своей незаконностью. Так и внезапное обращение разрезает стихотворение, пробегает посередине «портрета» — пересекает текст, как незаконная комета пересекает расчисленный круг. *О жёны Севера, меж вами...* — нельзя скользнуть по этой строчке, не пережив её особым образом. Как и в «Городе пышном...», который вскоре будет написан, здесь фигура обращения — структурообразующая фигура, и можно сказать, что мы теряем стихотворение, не пережив отдельно взрывающей стихотворение третьей строки. Теряем то напряжённое отношение, в котором «пылающая душа» находится к холодному (*жёны Севера!*) внешнему миру, к которому и обращён поэт с защитой своей героини, поэтической и мужской защитой. Обращение к северным жёнам — что, как не вновь к тому же холодному Петербургу? Так что и это стихотворение тяготеет по-своему — благодаря единственной обращённой строке — к пресловутому «петербургскому тексту».

Несколько ранее портрет той же пылающей души написал Боратынский в трагической эпиграмме — «Как много ты в немного дней...» (1825). Там поэт прямо к ней обращался, но говорил с ней резко и беспощадно, приводя трагедию на грань морального суда и эпиграммы. Душа была под судом, была вызвана на «процесс» в будущем кафкианском смысле. И вот два поэта на этом процессе не совсем на одной стороне. Один, любя, жалея и восхищаясь, всё же смешивает свой голос с судом. Пушкин берёт себе на процессе определённую твёрдую роль — он защитник¹³. И с защитной речью он к суду обращается. Поэт, *жёны Севера* (за

¹³ Пушкин берет её под защиту также и от Боратынского, поэт от поэта. У Боратынского и у Пушкина она общая героиня. В том же 1828 году Пушкин пишет в набросках статьи о поэме «Бал», за героиней которой у Боратынского — та же живая комета: «Напрасно поэт берёт иногда строгий тон порицания, укоризны (...) Мы чувствуем, что он любит свою бедную страстную героиню».

которыми — Петербург большого света¹⁴), *беззаконная комета* — три лица, структура процесса. И в основании этой структуры — единственная лирическая строка обращения с тёплой защитой в холодный мир. Строка, которую если не пережить особо, теряешь всю ситуацию. Теряешь энергию текста и с нею *преображение* — не побоимся сильного слова, — которое переживает весь лирический текст (тоже, кстати, укладывающийся в одну протяжённую фразу). Как и в «Городе пышном...» мы с той же силой мгновенного преобразования встретимся.

Обращение — традиционная лирическая фигура; природе лирики отвечает, видимо, отношение к миру во втором лице (как в третьем лице относится к миру эпос). В эпическом мире автор более или менее скрыт в творении; в лирическом мире он, скорее, в процессе творения, в самом состоянии творчества. Поэтому пушкинская поэтика обращения — одна из первичных тем для пушкинистского изучения, очень немалая тема. Немалая и размахом материала, и картиной эволюции. У молодого Пушкина риторические обращения — на каждом шагу. В «детской оде» («Вольность») он восклицает: *Беги, сокройся от очей, / Цитеры слабая царица! / Где ты, где ты, гроза царей, / Свободы гордая певица?* А дальше ставит в позу второго лица едва ли не всё, о чём заговорит, — *тиранов мира, падших рабов, владык, мученика ошибок славных* (Людовика XVI), *самовластного злодея* (Наполеона?). В «Наполеоне» (1821) предмет обращений — не только герой (*О ты, чьей памятью кровавой...*), но и Россия, *солнце Австерлица*, пожар Москвы и *краткий наш позор*. Риторическая инфляция творящей лирической силы здесь налицо. И как она по ходу лирики Пушкина собирается, концентрируется, уплотняется и сжимается экономно и мощно — тому волшебные пушкинские примеры мы и пытались здесь рассмотреть. Всего лишь *одним стихом*, пе-

¹⁴ Замечание орфографическое: в единственной прижизненной пушкинской публикации (в тех же «Северных Цветах на 1829 год») в «жёнах Севера» «Север» прописан с заглавной буквы, которая в большинстве современных изданий (за исключением Большого Академического собрания, но в известном 10-томном Малом Академическом это так) не воспроизводится. Эта заглавная между тем повышает вместе с собой значение «жён» как действующих лиц на идущем процессе: ведь не только, конечно, географический и космический север они представляют, но общественную силу северной столицы, великосветский Петербург.

ресекающим энергетически лирический текст, преобразается весь лирический мир.

(И надо бы в заключение хотя бы в скобках — или, может быть, на полях уже не пушкинской лирики, а нашего о ней мышления, — объяснить по поводу этого сильного слова, каким мы здесь пользуемся, — *преображение*. В христианской философии это большое слово, говорящее о просветлении мира как цели нашей жизни и всего мирового процесса. Так по праву ли мы прибегаем к нему, говоря всего-навсего о лирическом стихотворении вполне светского содержания? Но, не касаясь уже искусства в его полноте, лирическое искусство не есть ли особая сила подобного просветления нашего существования, свет, который во тьме нашей жизни нам светит? Свет — «сверхматериальный, идеальный деятель», дал ему сто лет назад прекрасное определение Владимир Соловьёв¹⁵. Попробуем определение это занять у философа, чтобы сказать про лирику — может быть, она в большом кругу искусства, как и музыка, наиболее идеальный деятель. И действует в мире лирическом этот деятель разнообразно — и улыбкой нежной любви, и энергией заступничества за человеческую душу, защитой. И не заказано большое религиозное слово филологу в его погружении в лирический мир во всей его конкретности. Обращение — одна из форм нашей речи, которой в речи лирической принадлежит, наверное, роль особенная; это, может быть, вообще её ключевая фигура, ведь пафос лирики — мир во втором лице. ...*Жизнь, зачем ты мне дана?* Это ведь тоже предмет обращения у того же поэта в том же 1828 году. Так что есть прямой путь от фигуры поэтики к высшей лирической цели: композиционная форма лирической речи и есть её конкретная сила, проводник того света, какой приносит лирика в наше существование.)

О жёны Севера, меж вами...
Всё же мне вас жаль немножко...

1965, 2003

¹⁵ В. С. Соловьёв. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 38.

О СМЫСЛЕ «ГРОБОВЩИКА»

Я знаю, что анализировать
этого нельзя, но это чувствуется
и усваивается.

*Толстой о «Повестях Белкина»*¹

1

Предлагаемая статья представляет собой попытку «прочитать» одну из пушкинских «Повестей Белкина». В пушкинской критике всегда была камнем преткновения интерпретация этих простых повестей. Всегда считаясь «простыми», они тем не менее стали объектом непрекращающихся истолкований и приобрели в литературоведении репутацию загадочных. Вокруг «Повестей Белкина» в критике создалась ситуация, которую предупредил сам Пушкин своей пародией:

*Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.*

По поводу «Повестей Белкина» вспоминали эту концовку «Домика в Коломне» (а Б. М. Эйхенбаум, как мы увидим, принял эту пушкинскую «мораль» как теоретически отправной пункт своего анализа «болдинских побасенок Пушкина»).

Владислав Ходасевич, однако, заметил об этой «на первый взгляд шуточной, но пожалуй — многозначительной строфе» болдинской поэмы: «В этом предложении — ничего больше не “выжимать” из рассказа — есть гениальное лукавство. Именно после таких слов читателю хочется “выжать” больше, чем это

¹ Письмо П. Д. Голохвастову, апрель 1873 // Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 62. М., 1953. С. 22.

сделал сам поэт»². Очевидно, подобным образом обстоит дело и с «Повестями Белкина».

Всякий, кто пробовал пересказать эти повести аналитически, выделяя («выжимая») их основное значение, знает, как трудно оказывается это сделать. Кажется, что их можно, по слову Пушкина, «просто пересказать» — и только.

Рассчитанные как будто на простое нерасчленённое восприятие, «Повести Белкина» тем не менее побуждают к интерпретациям. И они поистине представляют собой пробный камень литературоведческой и критической интерпретации, который, как сказано, всегда был камнем преткновения. Исследователи стремились за простым текстом прочесть скрытый смысл. В своё время М. Гершензон предложил аналогию между чтением пушкинской повести и разгадыванием загадочной картинки.

В статье о «Станционном смотрителе» М. Гершензон писал: «Иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним написано: где тигр? Очертания ветвей образуют фигуру тигра; однажды рассмотрев её, потом видишь её уже сразу и дивишься, как другие не видят... Идея несколько не спрятана, — напротив, она вся налицо, так что всякий может её видеть; и однако все видят только лес»³.

Предложившим это уподобление критиком руководило то чувство, что простой рассказ пушкинской повести «значит» что-то, о чём-то нам говорит, что повесть не просто равна своему тексту, но имеет некоторый «второй план» своего истинного значения, который, однако, неразличимо слит с первым планом простого рассказа — с «очертаниями ветвей» в гершензоновской аналогии. Метод *разгадывания*, обоснованный Гершензоном, и есть характернейший метод критической интерпретации. И, кажется, «Повести Белкина» в особенности обрекают гадать о их смысле. Однако разгадывание Гершензоном пушкинских повестей как раз показывает, насколько недостоверен этот метод, притом особенно по отношению к таким произведениям, как пушкинские повести. Что получается у Гершензона? «Очертания ветвей», т. е. самый текст повестей, не имеют самостоятельного значения, а только служебную функцию, одновременно скрывая

² Вл. Ходасевич. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 59.

³ М. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 122; *Он же*. Избранное. Т. 1. М.; Иерусалим, 2000. С. 86.

и содержа в себе, по существу, ничего общего не имеющую с ними «фигуру тигра», будучи лишь «обманными деревьями»; так, вступление о станционных зрителях в разгадываемой критиком повести «усыпляет читателя», чтобы затанцевать от него «идею». В подобном истолковании повесть становится иносказанием аллегорического характера. Интерпретации Гершензона возникли в атмосфере воздействия русского символизма начала XX века и стремились открыть «символический замысел»⁴ «Станционного зрителя» и «Метели», однако истолкование: «Жизнь — метель, снежная буря (...) такова жизнь всякого человека...»⁵ — скорее аллегорическое, нежели символическое. «Идея» «Станционного зрителя» в разгадке Гершензона (старый зритель наказан за доверие к ходячей морали, выраженной в немецких картинках на тему о блудном сыне; тирания ходячей морали — «вот мысль, выраженная Пушкиным в “Станционном зрителе”») также очень бедна по отношению к полноте нашего впечатления от этой повести. «Идея» именно выжата, а не раскрыта, значение повести не прочитано, а скорее вычитано.

Более тонко рассматривал два плана «Повестей Белкина» В. С. Узин: «Эти маленькие незатейливые “истории” обращены одной своей стороной, своей твёрдой корой, к Митрофанушке, к “беличьему” мироощущению Белкина, а ядром своим — к взыскательному, грустному созерцателю жизни. Самое явление жизни и тайный смысл её здесь слиты в такой мере, что трудно отделить их друг от друга»⁶. «Митрофановский» интерес воспринимает в повестях «голую фавбу с её плавным разворачиванием», которая для Митрофана «довлеет себе самой»: «чисто внешний покров событий, механическое сцепление действий он предпочитал их внутренней телеологической связи»⁷.

Современная Пушкину критика восприняла повести с «митрофановской» их стороны: «Ни в одной из Повестей Белкина — нет идеи. Читаешь — мило, гладко, плавно; прочитаешь — всё

⁴ М. Гершензон. Избранное. Т. 1. С. 93. «Нынешние символисты могли поучиться здесь лёгкости и естественности работы», — пишет он по поводу «Станционного зрителя» (С. 86).

⁵ Там же. С. 93.

⁶ В. С. Узин. О повестях Белкина. Из комментариев читателя. Пб., 1924. С. 18.

⁷ Там же. С. 10.

забыто, в памяти нет ничего, кроме приключений. Повести Белкина читаются легко, ибо они не заставляют думать»⁸. «Потерянная для света повесть» Сенковского, за подписью А. Белкин⁹, пародировала как бы отсутствие содержания в «Повестях Белкина». Во время дружеского обеда один из участвующих рассказал историю, из которой слушатели сумели запомнить только первые слова: «Вот именно один такой случай был у нас по провиантской части». Рассказчик по просьбе слушателей повторил свою повесть, но и после этого её оказалось невозможно удержать в памяти. Так оказалась потеряна для света повесть.

С одной стороны, таким образом, в повестях нет ничего, кроме приключений, но в то же время и самое приключение, как какое-то ничтожное, можно забыть. Не только «идеи» нет, но и «митрофановский» интерес к голой фабуле не получает настоящего удовлетворения. Так в непосредственных реакциях критики отражался тот факт, что и фабула в «Повестях Белкина» не является самоцелью, не «довлеет себе самой».

Молодой Белинский писал в 1835 г. в «Молве»: «Правда, эти повести занимательны, их нельзя читать без удовольствия; это происходит от прелестного слога, от искусства рассказывать (*conteur*); но они не художественные создания, а просто сказки и побасенки»¹⁰. Белинский низко оценил «Повести Белкина», но его отрицательная характеристика интересна своей проблемностью. Он последовательно-односторонне воспринял действительную интенцию, в них заложенную, «белкинскую» природу повестей: ведь они действительно искушают читателя своей простотой и предлагают себя рассматривать как «просто сказки и побасенки»¹¹; но для Белинского это значило — «не художественные создания».

Однако когда четверть века спустя после этого отзыва Толстой захотел прочитать одну из повестей Белкина детям в Яснополянской школе, ожидая найти в этой повести именно то, что нашел в ней Белинский, — Толстому и нужны были «не художе-

⁸ Северная пчела. 1834. № 192, 27 авг.

⁹ Библиотека для чтения. Т. X. 1835.

¹⁰ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1953. С. 139.

¹¹ В этом духе о них отзывался и сам Пушкин: «сказки моего друга Ив. П. Белкина» (14, 209), «*contes à dormir debout*» (15, 1). Сам Пушкин охотно подчёркивал непритязательный их характер.

ственные создания», — обнаружилась неожиданная для него картина: «После “Робинзона” я попробовал Пушкина, именно “Гробовщика”; но без помощи они могли его рассказать еще меньше, чем “Робинзона”, и “Гробовщик” показался им еще скучнее. Обращения к читателю, несерьезное отношение автора к лицам, шуточные характеристики, недосказанность — всё это до такой степени несообразно с их требованиями, что я окончательно отказался от Пушкина, повести которого мне прежде, по предположениям, казались самыми правильно построенными, простыми и потому понятными для народа»¹².

Так самые простые, «по предположениям», повести не прошли проверки на простоту и безыскусственное восприятие. При подходе к ним со специальным критерием простоты они оказались сложно и даже изоцирэнно построены. Особенно выразительно то, что слушатели не могли *рассказать* повесть. Несколько раньше Толстой же в известной дневниковой записи (1853) определил интерес пушкинской прозы (в отношении к новому интересу собственной прозы) как «интерес событий»; впоследствии эта формула сделалась популярной и стала в ряд с такими эпитетами пушкинской прозы, как линейная, глагольная, долженствующими передать её простой динамически-событийный характер. Но в яснополянском опыте в восприятии пушкинской повести выделились такие её моменты, которые нарушают, во всяком случае осложняют, чисто фабульный интерес, «интерес событий»; выступила на первый план повествовательная игра, «капризность постройки»¹³, мешающая воспринять самую фабулу; впечатление оказалось отнюдь не линейным.

В 1919 г. «Повести Белкина» стали одним из объектов, на которых оттачивалась опоязовская поэтика, — в статье Б. Эйхенбаума «Болдинские побасенки Пушкина»¹⁴. Б. Эйхенбаум принял как формулу Белинского, так и заключительную «мораль» «Домика в Коломне», для того чтобы снять вопрос о «смысле» и его истолковании: «ничего “выжать” из этих повестей ему не удалось — философия не поместилась», — комментировал он Белинского. «Повести Белкина» как «побасенки», таким образом, по-

¹² Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 59.

¹³ Там же (по поводу «Ночи перед Рождеством» Гоголя, которую также не приняла аудитория).

¹⁴ Жизнь искусства. 1919. № 316—317, 318, 13—14 и 16 дек.

нимались не как произведения с незначительным содержанием (такими они были для Белинского), а как такие произведения, где очевидно дело не в «содержании». Так понимаемые, «Повести Белкина» оказались выигрышным материалом для выработки опоязовских принципов анализа произведения. Статья «Болдинские побасенки Пушкина» была написана почти одновременно с другой, программной статьёй Б. Эйхенбаума — о гоголевской «Шинели» — и представляет ей интересную параллель¹⁵. Тот же метод подхода к произведению демонстрируется здесь на другом по своему характеру материале. Если в «Шинели» необходимо было преодолеть весомое «содержание», чтобы утвердить чистое построение сказа как художественную цель произведения, то в «Повестях Белкина» как бы нечего в этом отношении и преодолевать. Они не отягощены «идеями» и в этом качестве представляют для опоязовской аргументации, как своего рода «заумное слово», весьма показательный материал. Цель «Повестей Белкина», по Б. Эйхенбауму, всецело находится в литературной плоскости, эта цель — пародирование традиционных сюжетных схем. «Кому этого мало, кто скажет, что это — “только форма”, и будет упорно разыскивать “смысл жизни” там, где его нет, тот пусть выводит мораль по способу самого Пушкина», — и Б. Эйхенбаум заключал свою статью последней строфой «Домика в Коломне».

Истолкованию («выжиманию») смысла Б. Эйхенбаум противопоставил композиционные наблюдения. Всё своё внимание он обратил на «движение новеллы», тщательно отличая его от движения самых событий в новелле. «Сюжет, очень простой и похожий больше на маленький анекдот, особым образом развёрнут». Наблюдение показало, что во всех повестях Белкина, так или иначе, это развёртывание, построение сюжета, «походка, поступь» новеллы¹⁶ не совпадает с поступью рассказываемых в новелле событий, с их прямым ходом, композиция не совпадает с

¹⁵ Статья не перепечатывалась в сборниках Б. Эйхенбаума «Сквозь литературу» и «Литература»; можно пожалеть, что она не вошла как статья методологическая и принципиальная для исследователя в посмертный сборник Б. Эйхенбаума «О прозе». (Статья вошла в более поздний сборник Эйхенбаума «О литературе». М., 1987. — Примечание 2005 г.)

¹⁶ Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 166 (статья «Проблемы поэтики Пушкина», 1921, в которой развиты положения статьи «Болдинские побасенки Пушкина»).

фабулой (не подобное ли явление зафиксировала и толстовская критика «Гробовщика?»). «При простой фабуле получается сложное сюжетное построение. “Выстрел” можно вытянуть в одну прямую линию — история дуэли Сильвио с графом»¹⁷. В «Выстреле», «Метели», «Станционном смотрителе» очевидно несовпадение хода событий с тем, как они развёртываются, рассказываются. По-иному подобное несовпадение осуществляется в «Гробовщике»; процитируем то, что говорит Б. Эйхенбаум об этой повести.

В «Выстреле» и «Метели» композиционная задержка и остановка действия — «кажущаяся — на самом деле сюжет идёт прямо к своей развязке, и все события получают свое должное развитие. В “Гробовщике” — иначе. Всё до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой, между тем как оказывается, что сами события именно на этом месте останавливаются, и повесть никуда дальше не идёт. Сон гробовщика служит мотивировкой для кажущегося движения. Повесть разрешается в ничто — не произошло ровно ничего, даже Трюхина не умерла. Получается нечто вроде каламбура — тут-то, верно, больше всего “ржал и бился” Баратынский...»

«В “Гробовщике” — игра с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает её, превращая рассказ в пародию»¹⁸.

Предлагаемая статья посвящается «Гробовщику», и в ходе разбора повести нам предстоит критически рассмотреть её понимание Б. Эйхенбаумом. Заметим, что композиционный анализ Б. Эйхенбаума также имеет дело с двумя планами в пушкинских повестях, как и традиционное истолкование, но если для В. Узина, например, эти планы определяются как кора и ядро, как «голая фабула», «внешний покров событий» и «их внутренняя телеологическая связь», то для Б. Эйхенбаума это «простая фабула» и «сложное построение». Так, в линейной, фабульной, по репутации, пушкинской прозе для того и другого исследователя не фабула главное, но некий другой план, в который преобразуется фабула: «смысл жизни» для одного истолкователя, «конст-

¹⁷ Там же.

¹⁸ Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. С. 167.

рукция» — для другого. Таким образом, эти исследования направлены на очень разные и даже прямо противоположные цели; методологически они, по-видимому, отрицают друг друга, и действительно, в своё время эти направления работы взаимно одно другое отрицали. Однако ведь смысл и конструкция противостоят друг другу в произведении лишь идеально; реально они образуют художественное единство. Так, очевидно, и в «Повестях Белкина». Так что композиционные наблюдения Б. Эйхенбаума не столь чужды, как это кажется, выяснению смысла белкинских повестей, как раз которого Б. Эйхенбаум за ними не признаёт; это выглядит парадоксом, но таков был парадокс русского формализма. Занимаясь «Гробовщиком», мы увидим, что в анализе противоречия, в которое здесь вступают фабула повести и её композиция, и открывается нам иными способами не выявленное значение повести. В то же время отсутствие установки на смысл сказывается на самых композиционных наблюдениях Б. Эйхенбаума; композиция в целом, самый её рисунок, определена, на наш взгляд, неверно.

Обратимся к «Гробовщику». Эту повесть чаще всего определяют как шутку или пародию. Но, очевидно, она не сводится к шутке или пародии, и они, очевидно, не представляют последней цели всего, что предпринято Пушкиным в этой повести. Это — то, что предпринято, и следует рассмотреть в подробностях. Это значит прежде всего — «прочитать» композицию «Гробовщика».

2

Главным событием повести является сон гробовщика с приходом мертвецов к нему на новоселье. Это, собственно, то, что в повести «происходит». Но происходит это, как оказывается, во сне, так что в итоге повести как раз ничего не происходит:

— Ой ли! — сказал обрадованный гробовщик.

— Вестимо так, — отвечала работница.

— Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей.

Если, таким образом, сходит на нет приключение Адрияна Прохорова, то значит ли это, что сама повесть Пушкина «разрешается в ничто», как о ней заключал Б. Эйхенбаум?

В критике чаще всего в духе сюжетного итога повести формулировался и её художественный итог. «...И всё оказывается вздором, маревом, сном, и он мирно садится пить чай»¹⁹. «Фантастический сюжет в последних строках начисто снимается мотивировкой сном»²⁰. «Простейший случай (“Гробовщик”), когда все ужасы оказываются сном»²¹.

Однако наше итоговое впечатление по прочтении повести не столь «просто». Оно не определяется только эффектом развязки. Как и в других своих «Повестях Белкина», автор «Гробовщика» искушает читателя простой развязкой, в которой вместе с фантастическим приключением как будто демонстративно снимается вся таинственность и значительность рассказанной истории. Но мы говорили уже, что эта «белкинская» интенция, совершенно определённо присутствующая в повестях и внушающая отношение к ним как к «побасенкам», как бы вписана в их структуру вместе с образом простодушного автора Белкина и пушкинского значения повестей не покрывает. В данном случае «простейшая» развязка не покрывает всего предшествующего повествования с кульминационным событием сна. Функция самой развязки оказывается неоднозначной: в одном отношении — как чисто фабульный элемент, как голый конец, развязка всё упрощает, но как композиционный фактор она осложняет картину.

Повесть построена так, что развязка не просто снимает рассказанные события, но она заставляет на них оглянуться и развернуть их в обратном порядке: ведь герою приходится утром (как мы увидим, не без усилия) *возвращаться* к реальности, и вместе с ним это делает повествование: явь от сна отделяется ретроспективно. В утреннем свете развязки события сна обращаются вспять, обнаруживая свою верхнюю границу, свою исходную точку. Тем самым прочитанная нами история ретроспективно членится надвое, и выясняется *соотношение* двух этих частей истории как яви и сна; событие жизни гробовщика членится на два различных по своей природе события.

На эту особенность внутреннего устройства повести наводит нас наблюдение Б. Эйхенбаума в цитированной статье 1919 г.:

¹⁹ Владислав Ходасевич. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 69.

²⁰ Послесловие Д. Якубовича к «Повестям Белкина» (Л., 1936. С. 140).

²¹ Замечание А. А. Ахматовой по поводу «игрушечных развязок» «Повестей Белкина» (А. Ахматова. О Пушкине. Л., 1977. С. 168).

«сами события» именно там останавливаются, где главные события повести только начинаются, и как раз там, где действие принимает интенсивный характер, оно, как оказывается, не идёт. Можно возразить на это, что сон гробовщика идёт — как сон, что сон это тоже событие; можно вспомнить у Пушкина другие сны, многозначные и важные для действия (сны Татьяны, Отрепьева, Петруши Гринёва). Но в сравнении с этими знаменитыми снами сон гробовщика имеет свою интересную специфику; она и отразилась в наблюдении Б. Эйхенбаума. Сон Адрияна Прохорова образует не похожий на них сюжетный рисунок. Этот сон не чета тем вещим пушкинским снам: их значительность утверждается ходом действия, этот низводится в результате как «только сон». Формальное же отличие, от которого и зависит этот эффект, заключается в том, что сон идёт необъявленный, *оказывается* сном. Таков основной факт, определяющий структуру «Гробовщика».

Классические пушкинские сны всегда объявлены: *И снится чудный сон Татьяне*. Манифестируется и самый сон, и чудный его характер. «Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое...». Подобным образом вводится и сон героини в «Метели»: «...бросилась на постель перед самым рассветом и задремала; но и тут ужасные мечтания поминутно её пробуждали».

Адрияну Прохорову тоже снится чудный сон. Но он не вводится подобными словами. Переход из реального действия в сонное не отмечен в рассказе, переход совершенно правдоподобно замаскирован и от читателя скрыт. «На дворе было ещё темно, как Адрияна *разбудили*». Так вводится сновидение. В естественно продолжающемся сюжете к гробовщику приходят покойники (по его приглашению, сделанному ещё наяву), как статуя Командора приходит по приглашению Дон Гуана, — и только утром повествование «возвращается к действительности», вместе с самим героем.

Этим как бы попятным ходом, накладывающимся на поступательную динамику сонных событий, и производится тот эффект превращения динамического развития как бы в статическую фигуру, который был зафиксирован Б. Эйхенбаумом как определяющая особенность построения «Гробовщика», его конструктивный принцип. События «останавливаются», т. е. они *вы-*

ключаются из реального ряда жизни гробовщика, который связывается в последних строках, минуя и как бы уничтожая сон.

Означает ли это, однако, что динамику кульминационных событий можно определить как ложное, кажущееся движение? У Б. Эйхенбаума эти характеристики методологически последовательны, но наше впечатление от повести с ними не соглашается. Дело в том, что композиционный анализ Б. Эйхенбаума методологически исключал «материал», т. е. самую тему гробовщика и самую фабулу как таковую в её конкретности; рассматривалась чистая схема движения событий, вне того, что собственно «движется» в этих событиях, что снится и что не снится гробовщику. Приведём здесь цитату из книги, посвященной в 20-е годы критике «формального метода»; автор книги пишет об опоязовском понимании материала, согласно которому «материал должен быть абсолютно индифферентен»:

«Если бы смерть, именно как смерть, а не как безразличная сама по себе мотивировка отступления, входила бы в конструкцию произведения, то вся конструкция была бы совершенно иной. Смерть нельзя было бы заменить перестановкой глав. Фабула из безразличной опоры для сюжетного развёртывания превратилась бы в самостоятельный и незаместимый элемент художественной конструкции»²².

Если бы самая *фабула гробовщика*, как она существует в пушкинской повести, рассматривалась бы в анализе Б. Эйхенбаума как «незаместимый элемент художественной конструкции», а эта последняя бы рассматривалась как безразличная к наполняющему её «материалу» и теме, — то конструкция в целом выглядела бы иначе, нежели как она предстает в итоге у Б. Эйхенбаума. Конечно, анализ этот краток и не включает «подробностей». Однако «подробности» исключаются принципиально из самой конструкции, а поэтому и из анализа. Б. Эйхенбаум замечает, что «всё до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой...». Что же именно здесь «завязывается»? Мы увидим, читая повесть, что завязывается здесь тот самый сюжетный парадокс, который так остро схватил и определил Б. Эйхенбаум, — завязывается в «материале», в «подробностях».

²² П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 148.

И не рассматривая по существу этой завязки (а она охватывает более половины текста «Гробовщика»), мы не получим ключа и к «конструкции». Почему повествование переходит в сон без отметки об этом и затем событие сна снимается как событие? Б. Эйхенбаум рассматривает самый этот эффект вне «материала», в котором он достигается: чистое, освобождённое от материала, движение фабулы, снимаемое обратным движением, — «ложное» движение, в итоге, как смысл и цель всего построения — пародийное самоуничтожение фабулы.

Однако, приняв во внимание («включив в конструкцию») всё то, что по существу в повести происходит, мы «прочитаем» иначе и самое построение, самую композицию повести. В построении «Гробовщика» можно рассмотреть иную фигуру; определим её формулой В. Виноградова — «семантический параллелизм»²³. Ретроспективно сон выключается из порядка событий жизни гробовщика, но этим он не просто снимается; он образует другой порядок событий, который не сочетается с первым, «дневным» порядком в одной и той же плоскости действия, но выключается из него как другой параллельный план гробовщического бытия.

«Эти два разных плана изображения сначала кажутся одним последовательно развивающимся клубком авторского повествования, хотя в них обоих повторяется одна и та же тема с некоторыми вариациями. Но потом оказывается, что они противопоставлены, как явь и бред, воспроизводящий в причудливых сочетаниях образы и впечатления яви». Автор, «не прерывая прямого развития фабулы», строит «последующие фантастические события как отголоски и отражения уже описанной действительности»²⁴.

Непрерывный поток событий, единая фабула повести, таким образом, расчлняется как бы на фабулу яви и фабулу сна, которые в результате не связываются в единую линию действия. Не нуль фабулы в результате повести, но раздвоение фабулы и смысловое соотношение планов, «семантический параллелизм», «симметрия образов и тем»²⁵, открывающаяся в сопоставлении дневного сюжета героя повести и его сонного видения.

Итак, *линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения*: такова формула композиции «Гробовщика». Но ли-

²³ В. В. Виноградов. *Стиль Пушкина*. М., 1941. С. 462.

²⁴ Там же. С. 461—462, 463.

²⁵ Там же. С. 461.

нейная фабула именно «оборачивается», это — «оказывается» (слово, без которого не может обойтись никто из пишущих о «Гробовщике»). В том-то и дело в этой повести, что «семантический параллелизм» дневного и сонного действия скрыт в поступательном движении фабулы, два плана действия сведены на одну повествовательную плоскость, два ряда образов следуют в линию, в ряд.

В. Виноградов по поводу одного эпизода (речь Адрияна после пирушки у немца) рассматривает, что означает он «в прямом фабульном движении повести» и как его можно понимать «в общей композиции повести, в аспекте её скрытой семантики»²⁶. Эта коллизия прямого фабульного движения и композиции, которой оно «оборачивается», и работает в повести как её «конструктивный принцип». Б. Эйхенбаум первый определил значение этой коллизии «простой фабулы» и «сложного построения» для «Повестей Белкина» и зафиксировал особенность её проявления в «Гробовщике». Но Б. Эйхенбаум не искал «скрытой семантики» в этих особенностях построения, для него само по себе построение как таковое и было семантикой; картина построения оказывалась, однако, от этого плоскостной и смещённой относительно композиции пушкинского «Гробовщика».

Какова же семантика этой композиции? О чём рассказывает повесть, так построенная, если не согласиться, что она «разрешается в ничто»? Заметим, что видимое прямое движение повести возникает из постепенного совмещения и смешения «внешнего» и «внутреннего» плана существования её героя; повествование словно теряет грань между явью и сном, реальностью и фантастикой, действительностью героя и его сонным сознанием. Читая «Гробовщика», мы видим, как постепенно это сплошное реально-фантастическое действие повести растёт из её «материала», реализует *тему* существования Адрияна Прохорова; в этом словно теряющем грань сюжете и вскрывается «скрытая семантика» жизни гробовщика, ему самому неизвестная. Тот «узел» действия, каким является сон, завязан и постепенно затянут в «завязке» (первая и большая часть повести).

²⁶ Там же. С. 568.

3

«Просвещённый читатель ведаёт, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми весёлыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу. Адриан Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив».

Традиционно с образом гробовщика в литературе связана *остроумная* тема. Н. Я. Берковский по поводу пушкинского «Гробовщика» цитировал из «Хозяйки» Достоевского: «В нижнем этаже жил бедный гробовщик. Миновал его остроумную мастерскую, Ордынов...»²⁷. «Остроумно» положение гробовщика между живым и мёртвым миром, двусмысленно смешанными в его профессии и роли среди людей.

Остроумие темы играет контрастами — оксюморонами живого и мёртвого и вокруг пушкинского Адриана с первой же фразы повести. Однако повествователь противопоставляет его классическим литературным могильщикам, выведенным «людьми весёлыми и шутливыми», — прежде всего шекспировскому могильщику, весёлость которого обсуждается Гамлетом и Горацио: «Гамлет. Или этот молодец не чувствует, чем он занят, что он поёт, роя могилу? Горацио. Привычка превратила это для него в самое простое дело. Гамлет. Так всегда: рука, которая мало трудится, всего чувствительнее». Однако затем, вступив в разговор с этим малым, Гамлет убеждается, что с ним надо «говорить осмотрительно, а не то мы погибнем от двусмысленности», и произносит свою знаменитую фразу о том, что все стали настолько остры, что мужик наступает дворянину на пятки. Принц и могильщик состязаются как равноправные партнёры в философском остроумии, обоснованном у одного из них с интеллектуального верха, а у другого — с народного низа. Могильщики у Шекспира и Вальтера Скотта²⁸ остроумны функционально: остроумие темы непосредственно выражается в том, что они даны людьми весёлыми и шутливыми.

²⁷ Н. Я. Берковский. Статьи о литературе. М., 1962. С. 312.

²⁸ Герой «Ламмермурской невесты», заказывающий похороны, находит «философские рассуждения могильщика очень забавными».

Пушкин хорошо знал этот шекспировский эффект, он очевиден в «Пире во время чумы», написанном в Болдине после «Гробовщика». В «Гробовщике», однако, Пушкин не просто не пользуется этим эффектом, но открыто и нарочито (эффектно) «снимает» его в экспозиции повести, объясняя читателю своего героя.

Надо заметить также следующее. Рукопись «Гробовщика» помечена 9 сентября, и этого же числа в письмах Пушкина Н. Н. Гончаровой и Плетнёву появляются первые упоминания о холере и карантине. Холера при этом сразу трактуется как остроумный предмет: «Nous avons dans nos environs la Choléra morbus (une très jolie personne)» (14, 111). «Гробовщик» возникает на фоне холеры, и, очевидно, тема повести связана с этим событием, так как прототип её героя — реальный гробовщик Адриян с Никитской — упоминается в более позднем письме невесте (4 ноября) по поводу московской эпидемии (14, 120). Но Адриян с Никитской в повести «Гробовщик» выведен в самой будничной обстановке, никакой холеры здесь нет. Пушкину не нужен здесь эффект, который можно извлечь из фигуры гробовщика во время холеры²⁹ и который ярко выразился в наблюдениях В. Ф. Одоевского в эпидемию следующего, 1831 года: «...на улицах гробовые дроги и на них весёлые лица гробовщиков, считающих деньги на гробовых подушках, всё это было Вальтер-Скоттов роман в лицах...»³⁰. Уже после смерти Пушкина В. Ф. Одоевский начал цикл повестей «Записки гробовщика» (не осуществлённый полностью), написанных с точки зрения гробовщика-философа, наблюдателя человеческой жизни в «решительные минуты нашего существования»³¹.

Пушкинский гробовщик представлен читателю как «оппозиция» остроумным гробокопателям у Шекспира и Вальтера Скотта. Но оппозиция эта в том состоит, что как раз снимается традиционная для темы гробовщика оппозиция («сия противоположность»). Автор отказывается от романтического контраста, а вместо него предлагает характер, напоминающий о классических

²⁹ Хотя в письме невесте 4 ноября подобный эффект играет: «Это хорошо для вашего соседа Адрияна, дела которого должны идти прекрасно. Но Наталья Ивановна, но вы...» (14, 120).

³⁰ П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Т. 1. Ч. 2. М., 1913. С. 138.

³¹ Альманах на 1838 год. СПб., 1838. С. 229.

единствах³². В самом деле, вспомним пушкинское рассуждение о лицах у Шекспира и Мольера: не представляет ли Прохоров, нрав которого «совершенно соответствовал мрачному его ремеслу», уклонение от шекспировского способа характеристики (которому он прямо противопоставлен) к мольеровскому («скупой скуп — и только»? Но «монотония» Адрияна Прохорова просто мотивирована эмпирическим правдоподобием: «Из уважения к истине...» (в черновом варианте: «...ибо сия повесть не вымышленная...» — 8, 626). Монотония пушкинского гробовщика не является «сущностью» или «принципом» его характера («мольеровский» тип), она ничего не «означает», а просто у этого гробовщика оказался характер, соответствующий ремеслу, и повествователь поэтому «принуждён» отступить от литературной традиции. Но в плане пушкинской повести эта личная «случайность» приобретает значение важнейшей черты; на ней строится, можно сказать, ситуация повести, ею перераспределяются традиционные для темы остроумные контрасты.

Что же означает на уровне авторского замысла (если его прочитать за мотивировкой повествователя) эта фигура противопоставления «нашего» гробовщика шекспировскому? То, прежде всего, что объективное остроумие темы полностью отчуждается от самого гробовщика. У Шекспира могильщик сам — субъект философского юмора, который содержит в себе его тема; пушкинский гробовщик совсем не остроумен. Но тем более остроумен *рассказ* о нем и *повествователь*, ведущий рассказ; так, юмор повествователя очень активен в этом самом пассаже о характере героя, как и в следующей затем фразе: «Он разрешал молчание разве только для того, чтобы журить своих дочерей... или чтоб запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастье (а иногда и удовольствие) в них нуждаться». Эту последнюю черту шекспировский могильщик «остроумно» заметил бы сам; но в пушкинском повествовании весь юмор, играющий в этой фразе, принадлежит рассказчику, не принадлежа нисколько герою. «Несерьезное отношение автора к лицам», смутившее в «Гробовщике» Толстого, оттого и разыгрывается здесь до такой степени, что в обратной пропорции к нему

³² Замечание голландского исследователя «Повестей Белкина» (*Jan van der Eng. Les récits de Belkin. Analogie des procédés de construction // The Tales of Belkin by A. S. Puškin. The Hague, Mouton, 1968. P. 35*).

находится полное отсутствие остроумного сознания своего положения у Адрияна Прохорова. Остроумная тема в повести этим не снимается; но сам гробовщик никак не является субъектом, а только объектом остроумного повествования.

Правда, и этой мрачной задумчивости героя можно было бы дать высокое и значительное истолкование (в духе соответствия эпиграфу к повести из Державина). «Итак, Адриан, сидя под окном и выпивая седьмую чашку чаю, по своему обыкновению был погружён в печальные размышления». Но выясняется, что думал он не о «сединах дряхлеющей вселенной», а о «неминуемых расходах»³³. Так, снимая традиционный контраст («сию противоположность») между мрачным занятием и остроумным характером и утвердив «монотонию», автор затем из неё извлекает иного рода контрасты — между печальными размышлениями гробовщика и их содержанием.

«Сии размышления были прерваны нечаянно тремя фран-масонскими ударами в дверь». В черновике вначале было: «три тихими ударами» (8, 627). Это пример того, как Пушкин усиливал остроумную окраску текста вокруг печальных размышлений своего героя. Определение «фран-масонскими», конечно, принадлежит остроумному повествователю. Оно при этом имеет отношение к самой сути рассказываемого: с ним в повесть входит цеховое товарищество в лице сапожника Готлиба Шульца, который «вошел в комнату и с весёлым видом приблизился к гробовщику». Этим новым контрастом характеры персонажей элементарно приравниваются характеру их профессий: *весёлый* нрав сапожника-немца так же «совершенно соответствует» в этой ситуации «нормальному», мирному его ремеслу. В то же время эти контрастные персонажи совершенно равны как собратья-ремесленники. На основе этого равенства гробовщик и сапожник ведут профессиональный (поистине «фран-масонский») разговор о выгодах и невыгодах того и другого ремесла:

«Каково торгует ваша милость?» — спросил Адриан. — «Э-хе-хе, — отвечал Шульц, — и так и сяк. Пожаловаться не могу. Хоть конечно мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдётся, а мёртвый без гроба не живёт»³⁴. — «Сущая правда, — заметил Адриан; — однако ж, если жи-

³³ В. С. Узин. О повестях Белкина. С. 31.

³⁴ Первоначально в черновике: «Живой бывает без сапог, а мёртвый

воту не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берёт себе гроб».

Перед нами своего рода уравнение, составленное из двух контрастирующих друг другу реплик (аргументы сапожника и гробовщика), каждая из которых в свою очередь строится на контрасте; но все эти «оппозиции» полностью уравновешены.

Можно заметить при этом, что оба партнёра, в сущности, говорят то же самое: содержание их доводов не меняется, но меняется выражение и тем самым реальное значение тех же фактов (плюс или минус) с точки зрения сапожника или гробовщика. Результатом является симметрическая картина выгоды и невыгоды с той и другой стороны, профессиональное равновесие, которое держится на равновесии живого и мёртвого клиента: последний для гробовщика такой же живой.

В этом факте самом по себе и заключается неожиданное остроумие неостроумного Адрияна в этом разговоре. Мрачный Адриан и весёлый Готлиб Шульц одинаково остроумно смешивают в своих репликах жизнь со смертью. Оба каламбурят независимо от своих личных особенностей и характеров. Адриан не становится от этого похож на остроумных гробокопателей у Шекспира и Вальтера Скотта. Остроумен не сам Адриан и в этой беседе с Шульцем — «остроумно» его положение между живыми коллегами и мёртвыми заказчиками, которые как-то смешиваются для него в единый ряд его жизни. Мы увидим, что этот единый ряд в развитии действия повести и превратится в единый фабульный ряд реальных и фантастических фактов. В каламбурах сапожника и гробовщика и завязывается тот «каламбур» пушкинской повести, о котором писал Б. Эйхенбаум. Этот профессиональный обмен мнениями есть истинная завязка «Гробовщика» (экспозиция увенчана «печальными размышлениями» героя), ибо в способе выражения, к которому прибегают беседующие, скрывается завязь и будущего сюжетного парадокса повести.

В беседе с Шульцем отношения гробовщика с миром (с двумя мирами, между которыми он находится) «остроумно» сбалансированы; это своего рода гармонический момент в повести (запе-

без гроба не обойдется. Мы же все смертные» (8, 628). Переправляя, Пушкин вводит оксюморон («мёртвый... живёт») и снимает неуместную в этой повести философическую сентенцию.

чатленный собственноручным рисунком Пушкина), точка равновесия, которое дальнейшим ходом действия будет нарушено. Но уже в экспозиции накопились контрасты, скрыто работающие на это будущее нарушение. «Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвёртый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом». В рукописи вначале пожитки были взвалены «на дрожки без рессор» (8, 624); оксюморон гробовщического быта, таким образом, был введён в первую же фразу повести. Но эта первая фраза звучит спокойно-повествовательно, таящийся в ней контраст подаётся как будто с точки зрения самого героя, для которого никакого контраста нет в пожитках на похоронных дрогах. Однако тут же неравновесие обнаруживается во внутреннем мире героя: «Приближаясь к жёлтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось».

В. Узин отметил здесь достаточно сложную для героя повести психологию: «Это отсутствие радости удивляет самого Прохорова»³⁵. В самом деле, это первое углубление во внутренний мир героя (таких углублений, соответственно натуре героя, в повести немного, но зато сама повесть незаметно для читателя в своей кульминационной части перемещается в его «внутренний мир») задаёт читателю, как и самому герою, вопрос, который заглаживается ходом повествования, но не устраняется им и скрыто присутствует в «остроумных» подробностях описания жизни гробовщика. В. Узин видит в этом беспричинном и удивительном для самого героя отсутствии радости первоисточник будущего его сновидения³⁶.

Домик, которому не радуется гробовщик, нарочито весёлого цвета — *жёлтый*. Цветовая гамма повести небогата, и чёрный цвет в ней не назван ни разу, тем не менее этот неназванный цвет профессии в соединении с угрюмостью героя является фоном, на котором активным контрастом играют вспыхивающие несколько раз жёлтый, красный, светло-зелёный — в частности, помимо жёлтого домика, «жёлтые шляпки и красные башмаки», которые надевают дочери Адрияна, отправляясь с ним вместе в

³⁵ В. С. Узин. О повестях Белкина. С. 37.

³⁶ Там же. С. 39.

гости. Яркие краски функционально подобны остроумной окраске повествования вокруг героя повести: они также ему недоступны и тоже активно его изолируют в человеческом мире. И сами дочери Адрияна, надевшие жёлтые шляпки и красные башмаки, составляют в повести своему отцу неявную, но ощущаемую «оппозицию». Дочери упоминаются почти всякий раз в таком контексте, что Адриан их бранит, журит, опасается (в сонном сюжете): «Не ходят ли любовники к моим дурам?» — а они со своей стороны составляют ему контраст ярким цветом своей одежды в праздничный день. Только в последней фразе обрадованного гробовщика и повести («Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей») как будто снимается это неявное противоречие, проходящее через текст.

Наконец, «печальные размышления» в новом жёлтом домике представляют собой наибольшее неравновесие внутри достигнутого жизненного равновесия гробовщика, воплощённого в этом самом домике. «Он надеялся выместить убыток на старой купчихе Трюхиной, которая уже около года находилась при смерти. Но Трюхина умирала на Разгуляе, и Прохоров боялся, чтоб её наследники, несмотря на своё обещание, не поленились послать за ним в такую даль и не сторговались бы с ближайшим подрядчиком».

Мы застаём героя повести в момент исполнения его давней мечты. Но это исполнение желаний — неполное, ибо переселяется гробовщик, оставляя на прежнем месте заботу, неразрешившуюся проблему; подчеркнуто, как затянулось её разрешение: «около года находилась при смерти», но так и не умерла за этот значительный срок до отъезда Прохорова. Так, прошлое не завершено, и самыми первыми мыслями на новом месте он связан со старым местом. Всё реальное действие повести происходит на небольшом пространстве, обозначенном словами Готлиба Шульца: «...живу от вас через улицу, в этом домике, что против ваших окошек». Но этому реальному короткому пространству противоречит в плане «скрытой семантики» существования Прохорова обширное пространство между Никитской и Разгуляем (*такая даль!*), к которому он прикован мыслями: оно и реализуется в дальнейшем как пространство, в котором протекает сонная фабула.

Итак, уже в экспозиции накапливается «скрытая семантика», которая будет вскрываться ходом событий.

4

Если, таким образом, в беседе с Готлибом Шульцем отношения Адрияна Прохорова с живыми и мёртвыми «остроумно» уравновешены — исходное положение повести, изображающее жизненное равновесие гробовщика, то в дальнейшем по собственной внутренней логике этого остроумия повесть идёт к нарушению этого равновесия и границы этого и иного мира, действительности и сонного бреда. Когда на серебряной свадьбе у Шульца пьют «за здоровье тех, на которых мы работаем», гробовщику предлагают пить «за здоровье своих мертвецов». «Все захохотали, но гробовщик почёл себя обиженным и нахмурился. Никто того не заметил...» Никто не заметил грани, что начала ему открываться в этом фатальном остроумии самого его равного во всех отношениях положения среди таких же честных профессионалов. Та самая логика, что соединяет всякого мастера с его клиентурой и всех их друг с другом, как взаимных клиентов друг друга, образуя прочную внутреннюю связь человеческого мира («Гости начали друг другу кланяться, портной сапожнику, сапожник портному, булочник им обоим, все булочнику и так далее»), гробовщика объединяет с потусторонним миром. Тост, обращённый к нему «среди сих взаимных поклонов», выводит его из круговой поруки естественных человеческих связей; неожиданно гробовщик из них выпадает.

С тостом к нему обращается персонаж, представленный так: «Из *русских чиновников* был один *буточник, чухонец Юрко...*». Этой «забавной»³⁷ характеристикой Юрко отделён от немцев, но и от русского гробовщика (национальное противопоставление начинает приобретать значение в этом эпизоде). Особая роль Юрки и проявляется в том, что его остроумное слово вскрывает перед умственным взором гробовщика «скрытую семантику» его положения (заметим, что тост Юрки настигает Адрияна как раз в тот момент, когда он «пил с усердием и до того *развеселился*, что сам предложил какой-то шутливый тост»).

Про Юрку рассказывается, что немцам, живущим около Никитских ворот, случилось ночевать у него с воскресенья на понедельник; в конце же пирушки гости «под руки отвели Юрку в его бутку, наблюдая в сем случае русскую пословицу: долг платежом

³⁷ Так о ней отзывалась «Северная пчела» (1831. № 288, 18 дек.).

красен». Эти как будто бы самодовлеющие подробности служат, однако, развитию темы. Ведь это взаимодействие буточника и ремесленников есть тоже иллюстрация той живой связи присутствующих друг с другом, которая выразилась в их взаимных поклонах и из которой вдруг сейчас выпадает Прохоров.

В монологе после пирушки его сознание уясняет открывшуюся грань и затем — в обращении к мертвецам — переходит её. «Что ж это, в самом деле, — рассуждал он вслух, — чем ремесло мое нечестнее прочих?» (вот оно, пошатнувшееся равновесие беседы с Готлибом Шульцем); «...разве гробовщик брат палачу?» (палач — человек за гранью нормального общества, человек вне людей³⁸); «...чему смеются басурмане? разве гробовщик гаер святочный?» — В уме его вскрываются контрасты, которые совмещает в себе его фигура: «брат палачу» и «гаер святочный» (карнавальная фигура), чёрный мрак и весёлое шутовство, которое так же оказывается сопутствующим ему, как могильщикам у Шекспира, — но только не собственное его профессионально-самосознательное философское шутовство, а некий объективный юмор, сопровождающий присутствие гробовщика среди живых людей. Сознание гробовщика выходит из равновесия, выражением чего является сам этот патетический монолог с риторическими вопросами (ср. обычное: «Он разрешал молчание разве только для того, чтобы журить своих дочерей...» — и здесь: «...рассуждал он вслух»), напоминающий даже своим построением знаменитый монолог Шейлока как раз из Шекспира («...разве у жида нет глаз?» и т. д.). Собственное бытие оказывается *под вопросом*, а за вопросами следует *обращение* к «моим благодетелям», к потустороннему миру³⁹.

Реализуя предложенный ему на пирушке тост, гробовщик приглашает на новоселье «тех, на которых работаю: *мертвецов православных*» — вместо живых «*басурман*». Так заостряется еще одна оппозиция — национально-вероисповедальная⁴⁰. Тема *нем-*

³⁸ В том же 1830 г. Пушкин писал в газетной заметке о «Записках Самсона, парижского палача»: «Посмотрим, что есть общего между им и *людьми живыми*? На каком зверином рёве объяснит он свои мысли?» (11, 94).

³⁹ Работница, говорящая Адрияну: «Перекрестись! Созывать мёртвых на новоселье! Экая страсть!» — соответствует Лепорелло рядом с Дон Гуаном, обратившимся с приглашением к статуе Командора.

⁴⁰ Можно видеть по рукописи, как она в работе над текстом оформляется и заостряется. Первоначальный вариант: «Ан созову я свою бра-

ца была введена уже при первом явлении Шульца: «Дверь открылась, и человек, в котором с первого взгляду можно было узнать немца ремесленника... сказал он тем русским наречием, которое мы без смеха доныне слышать не можем...». Здесь в этом «мы» повествователь скрыто объединяется со своим унылым русским героем в чувстве превосходства (выражаемого смехом, так вообще не свойственным Прохорову), над тем, кого ниже герой назовет «басурманом». Хотя, однако, это различие отмечено и обыграно⁴¹, оно не заострено в оппозицию. В беседе с Шульцем и на пирушке до рокового тоста национально-амбивалентного Юрки (русский-чухонец) немцы и Прохоров составляют профессиональное единство и даже «фран-масонское» братство. После пирушки, однако, гробовщик себя чувствует ближе к неживым благодетелям, нежели к коллегам, которые над ним смеются: «чему смеются басурмане?». «Своими людьми» становятся мертвецы, в противоположность тем, с кем он в жизни объединён как со своими. Здесь и приобретает значение различие национальное, заостряющееся в принципиальную оппозицию по вероисповеданию: мертвецы свои как «православные» (однако работница возражает на обращение к ним как на святотатство: «Перекрестись!»), коллеги чужие как «басурмане». В переключении действия из фабулы яви в фабулу сна это новое противопоставление выполняет важную роль.

тью гробокопателей да тех, на которых работаю: мертвецов моих благодетелей» (8, 631). Первоначально, следовательно, предполагалось совместное приглашение гробовщиков и мертвецов, что не давало той полноты изоляции героя повести в человеческом мире и объединения с миром покойников; и также не сразу было найдено принципиальное для героя в этот момент «мертвецов православных». Процесс выработки окончательного текста «Гробовщика» в значительной мере заключался у Пушкина в выработке контрастов, участвующих в ситуации повести (это можно видеть и на других подобных примерах).

⁴¹ Обратим внимание и на такие различия: «Не стану описывать ни русского кафтана Адрияна Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи...». Эти подробности входят в систему неявного размежевания между Прохоровым и его дочерьми и способствуют изоляции в повести русского во всех отношениях гробовщика.

Любопытно, что гробовщик-рассказчик В. Ф. Одоевского — немец, родившийся в России, учившийся в университете и собиравшийся стать скульптором («Альманах на 1838 год», с. 232). Очевидно, то, что он немец, должно мотивировать его философическую позицию.

Обращение к мёртвым реализует в поколебленном выпивкой и обидой⁴² уме гробовщика метафору его существования и *открывает границу* в мир сонной фантастики. С этой границы рассказ переходит в плоскость сознания Адрияна и дальше идет «во сне», оставаясь по видимости все тем же «прямым» рассказом.

5

«На дворе было ещё темно, как Адрияна разбудили. Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь, и нарочный от её приказчика прискакал к Адриану верхом с этим известием».

Как замечает голландский автор статьи о «Гробовщике» Ван Холк, отметки о времени действия, относящие настоящий момент к независимой временной перспективе (день — ночь — день), особенно часты в началах и концах абзацев «Гробовщика»⁴³. Например, на стыке двух предшествующих сейчас цитируемому абзацев даны указания о времени окончания пирушки: «...и уже благовестили к вечерне, когда встали из-за стола.

Гости разошлись поздно...».

Следующий после сна абзац — пробуждение — начинается: «Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик».

«На дворе было ещё темно» — естественно включается в этот единый временной ряд. Читатель не знает, что здесь начинается сновидение со своим, как окажется, иным отсчётом времени. И тот, кто читает «Гробовщика» впервые, действительно не подозревает пока, что здесь начинается совершенно другое событие и другой временной ряд. Открывшиеся события сна излагаются объективно-повествовательно, без какого-либо намёка на субъективность этого, как окажется, марева.

В этой полнейшей объективности повествования, однако, заключено нечто новое по сравнению с рассказом до этого момен-

⁴² «Гробовщик пришёл домой пьян и сердит». Обратим внимание на это двойное обоснование. Критики, считающие, что фантастический эпизод начисто снимается, ибо герой был «просто пьян», забывают о второй мотивировке, показывающей, что он был не «просто» пьян. Органическая двойственность всей структуры повести, в частности двойственность «несерьёзного» и «серьёзного» обоснования того, что в ней происходит, проявляется также и в этой мотивировке.

⁴³ The Tales of Belkin by A. S. Puškin. P. 94.

та. Ведь до этого повествование было довольно «субъективным», т. е. в нём очень заметна была субъективность повествователя. Но столь активный и знающий повествователь в этот момент перехода в сонную фабулу «исчезает», «не знает», что это начался сон. Объективность повествования сонных событий поэтому отделяется на фоне предшествующего объективно-субъективного повествования как более строгая и как бы подчеркнутая объективность. В. Виноградов заметил, что «направление и степень наклона повествования к точке зрения гробовщика различны в передаче быта и фантастики сна. Ироническая отрешённость “образа автора” от изображаемой действительности, паутина литературных намёков, облегаяющих повествование о жизни гробовщика и немцев-ремесленников, — все эти особенности стиля затенены и ослаблены во второй части повести, в изложении картин сна (который, впрочем, только в эпилоге назван сном)»⁴⁴.

Вспомним ещё раз остроумные замечания повествователя: «...или чтоб запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастье (а иногда и удовольствие) в них нуждаться». Эти мотивы жизни гробовщика реализуются в его хлопотах вокруг похорон Трюхиной; изображаются как раз такие факты, но прежний юмор повествователя погашен в этом изображении, рассказывается с большим «наклоном повествования» к точке зрения гробовщика. Повествовательная игра, в которой сказывалось живое присутствие повествователя, «затенена и ослаблена» в этой картине похорон Трюхиной. Вся эта картина вполне реальна: так и было бы в точности, если бы Трюхина умерла. Но оголённость рассказа от уже привычной нам в этой повести живой субъективности рассказчика словно сообщает призрачное освещение всему рассказываемому. Так *стилистически* сонная действительность сразу же отличается от реальной, в то время как потерявшее черту повествование ещё между ними не различает.

Вспомним также и сопоставим: «...уже около года находилась при смерти» — и: «Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь». Стилистику сна, отличающуюся от стилистики яви гробовщика, мы можем почувствовать в этом сопоставлении. То, что так застоялось в жизни героя, чудесно сразу же разрешается. В этом сопоставлении несомненно взаимодействуют, хотя и уда-

⁴⁴ В. В. Виноградов. Стил Пушкіна. С. 463.

лѣнные друг от друга в тексте, несовершенный и совершенный вид глагола, причем совершенный вид во втором случае скрыто обозначает тот композиционный раздел, который потерян в повествовании. Совершенный вид означает конец затянувшегося состояния, подлинное событие; в этом отношении сонная фабула сразу же отличается от бессобытийной яви гробовщика. Событие это возможное и реально изображѣнное, но оно в то же время выглядит как какое-то волшебное, сказочное событие: «Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь». Ведь оно означает полное исполнение желаний гробовщика. Вспомним также его опасение, как бы «не поленились послать за ним в такую даль». Но сейчас за ним прискакали верхом: величина пространства, которая так чувствовалась в его печальных размышлениях как труднопреодолимое препятствие, здесь преодолевается со сказочной лѣгкостью. Д. С. Лихачѣв, говоря о малом сопротивлении материальной среды в волшебной сказке, уподобляет её пространству пространству сна⁴⁵. Мы еще не знаем, что это сон, читая про совершившуюся кончину Трюхиной, но уже мы находимся вместе с героем повести в пространстве сна. Повествовательная среда этих новых событий словно разрежена по сравнению с повествованием яви.

Сновидение не объявлено, кончина Трюхиной и последующие хлопоты Адрияна в линейном сюжете повести *продолжают* события предыдущего вечера. Но действие нечувствительно переходит в иной стилистический план⁴⁶. Уже кончина Трюхиной — идеальное событие, осуществившаяся в сонном воображении мечта Адрияна; это событие составляет одну действительность, как читатель увидит, не с событиями предыдущего вечера, а с визитом покойников; и вместе с ним, событием не-

⁴⁵ Д. Лихачѣв. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 81.

⁴⁶ У Г. К. Честертонa есть остроумное замечание об однородности сонных событий: «Ведь сон может начаться Страшным судом и кончиться чаепитием, но Суд будет обыденным, как чай, а чай — страшным, как Суд» (Г. К. Честертон. Чарльз Диккенс. М., 1982. С. 111). Так и в стилистике сновидения гробовщика — стилистически однородны возможные и фантастические события: прозаическая картина хлопот вокруг умершей купчихи отсвечивает какой-то призрачностью, а явление покойников (своего рода Страшный суд в сновидении Адрияна) происходит обыденно. Страшный же суд во сне обернѣтся затем чаепитием наяву.

возможным и фантастическим, возможная и реально показанная кончина Трюхиной соотносится с жизнью гробовщика как её идеальное повторение, реализованная метафора, — соотносится по типу «семантического параллелизма». Смерть Трюхиной *не продолжает* события предыдущего вечера, но открывает новый самостоятельный ряд событий, воспроизводящих заново действительность гробовщика в плане её «скрытой семантики». Выше мы формулировали эту основную особенность пушкинского «Гробовщика»: линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения. *Событием* повести, собственно, и является это сопоставление явного и неявного планов жизни гробовщика, реализация его жизни в плане инобытия, затем снимаемая в развязке.

Но в эмпирическом ходе повествования нелинейная фигура построения повести скрыта, семантическое пространство повести предстает линейно, как непрерывное время. Время во сне «реально» отсчитывается от пирушки у немца, и Адриан проживает за ночь лишние сутки: «Целый день разъезжал с Разгуляя к Никитским воротам и обратно; к вечеру всё сладил и пошёл домой пешком, отпустив своего извозчика». Пространство мыслей гробовщика реализуется как пространство сна, не имеющее здесь той инерции, которой оно обладает в его мыслях наяву («такая даль»): и нарочный от покойной, и сам Адриан пересекают его не раз туда и обратно. Преодоление этого большого пространства во сне заполняет лишнее время, которое маскирует сон, покрывая иной пространственно-временной план, в котором уже протекает действие.

«Целый день разъезжал... к вечеру всё сладил и пошёл домой пешком...» Переход от несовершенного глагольного действия к совершенному хотя и не имеет здесь того значения по отношению к плану повести в целом, как в примере, выше разобранным, означает и в этом случае композиционный раздел — внутри самой фабулы сна. Здесь начинается переход ко второй её, фантастической части. Ибо сон гробовщика сам по себе имеет двойственное членение; он ведь не начинается сразу осуществлением фантастического приглашения мертвецов на пир. Сон начинается издалека, он лишь исподволь переходит в фантастику; лишь с появлением мертвецов мы впервые догадываемся, что это сон. Посередине сна, таким образом, обнаруживается впервые самая

грань между явью и сном, что была потеряна при его начале. Так оказываются сдвинуты в повествовании естественные границы. Для героя граница сдвинута ещё наяву, в его фантастическом *обращении* к мёртвым, с которыми он в своем поколебленном самочувствии объединяется как со своими людьми, отворачиваясь от мира живых. Пушкинское же повествование объединяется с этим утратившим равновесие самочувствием героя и его непосредственно таким образом проявляет.

Итак, сон Адрияна Прохорова сам по себе имеет определенную композицию. Непосредственно следуя за фантастическим приглашением, сон не сразу реализует его; вначале реализуется чаяние смерти Трюхиной ещё из экспозиции повести, и таким образом фантастическое новоселье в сонном сюжете следует за долгожданными похоронами купчихи. В явном сюжете две эти темы разобщены и как будто прямо не связаны; в сонном сюжете они образуют последовательную связь. В этом связывании разрозненных мотивов дневного существования и проявляется «необыкновенная для бодрствующего Прохорова синтетическая способность»⁴⁷, отличающая его сновидение. Ибо смерть Трюхиной и явление мертвецов в новом действии связаны не эмпирически, но «синтетически», второе событие не просто следует за первым, но обусловлено им. Реализация фантастического пожелания Прохорова — «попировать» со своими заказчиками и тем отпраздновать своё профессиональное самоутверждение назло веселым коллегам-«басурманам» — оказывается обусловлена (в плане скрытой семантики, в котором развёртывается сонное действие) осуществлением другого его желания — чтобы Трюхина кончила наконец умирать. Праздник гробовщика обусловлен смертью живого человека, а пожелание мертвецам здоровья (тост, предложенный Адрияну Юркой и породивший идею пира покойников) есть пожелание смерти живым. Такова скрытая семантика существования гробовщика, в выявлении которой в видении Адрияна главная роль принадлежит купчихе Трюхиной. В. Узин назвал ее пиковой дамой Прохорова⁴⁸. Она действительно исполняет его желание, но в этом обнаруживает «тайную недоброжелательность». Полное исполнение желаний оказывается

⁴⁷ В. С. Узин. О повестях Белкина. С. 33.

⁴⁸ Там же. С. 43.

не полным удовлетворением, но ужасом, и гробовщик наутро *обрадован*, что Трюхина не умерла (что это был только сон).

Явившиеся к Адрияну покойники ведут себя как действительно «своё общество» для хозяина дома: «Все они, дамы и мужчины, окружили гробовщика с поклонами и приветствиями...». Но он узнаёт их «с ужасом». Эта естественная реакция — как если бы это происходило наяву — не соответствует логике сна.

Три фигуры выделены в обществе мёртвых; две из них «синтетически» соотносятся с дневными мыслями и разговорами Адрияна: отставной бригадир и бедняк, «недавно даром похороненный», который и здесь стыдится своего рубища (тот самый «нищий мертвец», что «даром берёт себе гроб», из остроумной беседы с Готлибом Шульцем). Но наиболее выделенной фигурой (имя, отчество, фамилия и дата похорон) является персонаж, которому прямо ничто до этого не соответствует в повести: «“Ты не узнал меня, Прохоров, — сказал скелет. — Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому, в 1799 году, ты продал первый свой гроб — и ещё сосновый за дубовый?” С сим словом мертвец простёр ему костяные объятия — но Адриан, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его. Пётр Петрович пошатнулся, упал и весь рассыпался».

«Мертвецы православные» поднимаются, чтобы *приветствовать* Адрияна. Костяные объятия отставного сержанта — высшая точка этих приветствий. При этом напоминание о первом гробе, «сосновом за дубовый» (о первом обмане, с которого, таким образом, начинался путь, приведший к приобретению жёлтого домика), звучит в словах Курилкина неумышленным упрёком, лишь пришедшимся к слову. По всему судя, Курилкин не для того явился, чтобы сделать этот упрёк. Тем не менее он несомненно явился из «подсознания» гробовщика, как его отеснённая совесть. Вообще сновидение Прохорова по отношению к явному плану его бытия есть неявное самосознание. Нам вспоминается здесь одна параллель из русской литературы после Пушкина — параллель, которая нам показывает, как всходили незаметные пушкинские посевы в нашей литературе, как разрастались и раскрывались в ней зёрна, словно бы скрыто брошенные Пушкиным. Эту параллель мы находим у раннего Достоевского.

На героя его повести, мелкого чиновника, находит гибельный кошмар, «полусон, полубред», в котором обнаруживается

также необычайная для его повседневного одичавшего разума «синтетическая способность». Господин Прохарчин нелюдимостью и мрачностью напоминает своего отдалённого пушкинского предшественника; но, конечно, тому «и не снилась» та трагическая изоляция, в которой проводит жизнь герой ранней повести Достоевского. Эта изоляция от опасного общения с людьми, эта «укрытость», в которой он видел свою «гарантию безопасности»⁴⁹, вдруг поколеблена фантастическим экзистенциальным страхом и словно прозрением «во что-то» — так Достоевский будет комментировать собственный сюжет в очерке «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861): «Но вдруг с ним что-нибудь случилось такое, как будто подталкивающее под локоть... Может быть, с ним была какая-нибудь минута, когда он вдруг как будто во что-то прозрел и заробел перед чем-то»⁵⁰. Последний раз он выходит из дому, из своего угла за ширмами, из своего укрытия, — на этот раз он выходит не в канцелярию, «а в хаос петербургской жизни»⁵¹, и видит бедность, пожар и чужую беду. Всю жизнь он хочет «выключить себя из круга общей человеческой беды», но в то же время «в глубине сознания идёт своя разрушительная работа совести, которая и приводит его к катастрофе»⁵². Катастрофой становится «полусон, полубред», в котором не только «синтетически» сплавляются воспринятые им наяву образы чужого горя, но и рождается чувство виновности и неизбежности держать ему самому ответ за всё это горе мира; в качестве же отдалённого биографического источника этого чувства вины всплывает из глубины заглохшей памяти воспоминание о совершённом когда-то мелочном обмане, оно-то и разрастается в принявшей «фантастическое направление» голове Прохарчина в это чувство большой вины и ответственности за чужую беду: «Наконец господин Прохарчин почувствовал, что на него начинает нападать ужас; ибо видел ясно, что всё это как будто неспроста теперь делается и что даром ему не пройдёт. И действи-

⁴⁹ В. Н. Топоров. «Господин Прохарчин». К анализу петербургской повести Достоевского // В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 138.

⁵⁰ Достоевский. Т. 19. С. 74.

⁵¹ В. Н. Топоров. «Господин Прохарчин». С. 144.

⁵² А. Л. Бем. Чужая беда в творчестве Достоевского // О Dostojevském. Praha, 1972. С. 226.

тельно, тут же недалеко от него взмогился на дрова какой-то мужик, в разорванном, ничем не подпоясанном армяке, с опалёнными волосами и бородой, и начал подымать весь Божий народ на Семёна Ивановича. Толпа густела-густела, мужик кричал, и, цепenea от ужаса, господин Прохарчин вдруг припомнил, что мужик — тот самый извозчик, которого он ровно пять лет назад надул бесчеловечнейшим образом, скользнув от него до расплаты в сквозные ворота и подбирая под себя на бегу свои пятки так, как будто бы бежал босиком по раскалённой плите».

От костяных объятий Петра Петровича Курилкина до этого извозчика-мстителя, преображённого в фантастической голове господина Прохарчина в какого-то Пугачёва, — одна из тропок того нравственного пути, которым шла русская литература. Анна Ахматова сумела прочесть в «Повестях Белкина», как и в одновременных им маленьких трагедиях, «грозные вопросы морали»⁵³. Мы знаем, какие всходы дало это у Достоевского. И в «Господине Прохарчине» мы находим один из таких всходов тайно посеянного в «Гробовщике». Конечно, различия между этими двумя случаями в истории литературы очевидны — но ими и измеряется путь литературы. Главное отличие то, что это самосознание человека Достоевского в самом деле «даром ему не пройдёт». «Самосознание» же пушкинского гробовщика в развязке «даром проходит». «Самосознание» не удерживается в его душе: как приходит к нему помимо него, так помимо него от него уходит.

Важная подробность: в черновом тексте злополучный тост, развязавший интригу повести: «За здоровье тех, на которых мы работаем, unsere Kundleute» — имел первоначальную редакцию: «за здоровье unsere erste Praxtike» (8, 630). Этим самым явление Курилкина в сновидении Адрияна предвосхищалось ещё дневными его впечатлениями; такая редакция тоста указывала на возможные угрызения совести как психологическую мотивировку этого явления. Пушкин снял с поверхности эту мотивировку — и тем подчеркнул, углубил бессознательность гробовщического самосознания. Ибо угрызений совести нет в жизни гробовщика. Он каждый день продаёт сосновый за дубовый без каких-либо угрызений. Но этот самый обычный мотив его жизни в кульминации фантастического эпизода соединяется с костяными объятиями и ужасом.

⁵³ А. Ахматова. О Пушкине. Л., 1977. С. 91, 169—170.

Что же случается с гробовщиком Адрияном Прохоровым? Он не похож на весёлых и шутовых гробокопателей у Шекспира и Вальтера Скотта, совсем не остроумен, вечно угрюм и погружён в печальные размышления о неминуемых расходах. Но его ситуация независимо от него «остроумна». Происходит так, что оксюмороны его пограничного положения между живыми и мёртвыми обостряются и вскрываются своей собственной силой, по собственной внутренней логике, приоткрывая ему сомнительность самого его равенства с такими же ремесленниками-коллегами. Перед ним встают вопросы о значении его положения, необходимость самоутверждения, принимающего фантастическую форму приглашения мертвецов. Фантастическая идея реализуется, но новоселье с покойниками оказывается не торжеством, а кошмаром. Сон героя развёртывается необъявленный, как прямое продолжение его яви. На одной повествовательной плоскости оказываются внешняя действительность гробовщика и его «обнажённое сознание»⁵⁴. Вместе с его сознанием повествование выходит из равновесия, из колеи (и вместе с ним оно наутро «возвращается к действительности»). Тем самым оно непосредственно реализует гротеск пограничного гробовщического бытия, его «скрытую семантику». Повесть углубляется, начиная с кончины Трюхиной, в этот семантический план, вскрывающийся во внутреннем мире героя. Но откровение это приходит к нему как внешнее событие, совершающееся помимо него (оттого и в сюжете повести сон вступает как явь). Оказываясь же, при пробуждении, «только сном», оно для него снимается. То, что случается с Прохоровым «во сне», так и остаётся от него навсегда скрытым.

6

«Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик».

Как и предшествующий абзац («На дворе было ещё темно...»), развязка открывается указанием на природное время. Таким образом, иллюзия единого временного ряда, в котором время пробуждения следует за временем сновидения, ещё не разрушена и в этой первой фразе развязки. Повествование не

⁵⁴ В. С. Узин. О повестях Белкина. С. 38.

спешит расстаться с точкой зрения героя: «С ужасом вспомнил Адриан все вчерашние происшествия». Переход к действительности и здесь ещё заглажен⁵⁵ в повествовании, которое тоже колеблется в поисках равновесия, вместе с очнувшимся героем. Повествование, собственно, и останавливается на этой неустойчивой черте, окончательная же развязка дана в *диалоге* гробовщика с работницей, которая и удостоверяет дневную реальность. Время гробовщика и время работницы всё не могут сойтись: «Да не ты ли пособляла мне *вчера* улаживать её похороны? — Что ты, батюшка? не с ума ли спятил, али *хмель вчерашний* ещё у ты не прошёл?». Наконец, работница восстанавливает порядок реальных фактов: «...да и спал до сего часа, как уж к обедне отблагостили», — и это последнее указание сходится и смыкается с указанием о времени окончания пирушки у Шульца: «...и уже благовестили к вечерне, когда встали из-за стола», — вытесняя и выключая из этого непрерывного временного ряда время сновидения («На дворе было ещё темно, как Адриана разбудили»), снимая и как бы уничтожая его (для «обрадованного гробовщика») — или же перемещая в иной план (для повести Пушкина).

«Повесть разрешается в ничто» — мы помним формулу Б. Эйхенбаума. Разрешается в ничто фантастическое приключение гробовщика, но можно ли это сказать о повести?

Мы вспоминали выше о вещих снах пушкинских героев (Гатьяны, Отрепьева, Гринева, Марьи Гавриловны). Их характер и структура исследованы в специальной статье М. Гершензона⁵⁶: в них можно различить две части, первая из которых является в большей степени отражением реальных мотивов, вторая содержит фактическое предвидение, пророчит будущее. Все эти сны отделены, как сны, от предшествующих им событий и связаны с дальнейшим ходом событий, ведут в будущее: таким образом, *включены* в действие как реально значимый, вещий его момент.

Сон гробовщика, мы видели, *выключен* из реального действия. Он не отделён от предшествующих событий, как сон, и он не связан с последующими событиями, *не ведёт ни в какое будущее*,

⁵⁵ Наблюдение и определение С. В. Ломинадзе, с которым мы обсуждали «Гробовщика».

⁵⁶ См: М. О. Гершензон. Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 96—110; *Он же*. Избранное. Т. 1. С. 184—196.

снимается в жизни гробовщика. Но он не снимается в повести. Сон остаётся её центральным событием, и нельзя сказать, что он был лишён также вещего значения, только это не весть о будущем, которого в жизни гробовщика не оказывается («даже Трюхина не умерла»), а весть о настоящем, в неявном его значении. Но оно так и остаётся в итоге неявным для героя повести, весть не доходит. В этом и состоит завершающий эффект «Гробовщика»: фантастические события сна снимаются и не снимаются в то же самое время. Заметим, что развязка — это не только возвращение к тому, что было до сна: гробовщик обрадован, не угрюм по-обычному, зовёт дочерей, вероятно, не для того, чтобы их, как обычно, бранить, и даже так и не кончившееся умирание Трюхиной сейчас оказывается положительным фактом. Но это значит, что фантастический эпизод не просто был «вздором», если герой так рад его вытеснить из своей жизни.

Значит, развязка не столь проста, как обычно её представляют. В окончании повести светит солнце и герой ощущает радость, которой он не чувствовал в начале повествования, при переселении в новый домик. Эта обрадованность гробовщика не только снимает ужасы сна, она составляет контраст и обычной его угрюмости. Повесть не разрешается в ничто: что-то неявно произошло в жизни её героя. Но эта *неявность* случившегося, неявность происходящего для героя повести и как бы для самой повести вместе с ним составляет главное в «Гробовщике» и самую соль его (как бы неявного тоже) смысла.

БЕЗДНА ПРОСТРАНСТВА

1

«В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт».

Это хрестоматийное суждение Гоголя о Пушкине стоит у истока будущих теорий художественного пространства. Слово поэта представлено здесь как окно в пространство — но «за окном» открывается внутреннее пространство самого же слова, что же это такое? Слово разверзается в какое-то гиперболически-безмерное по-гоголевски (не по-пушкински) пространство. Но то же отпущенное «в пространство» слово со всей его необъятностью словно обратным ходом возвращается, уподобляется самому поэту. Фантастическая «пространственная одаренность»¹ отличала Гоголя, и метафорический беспредел пространственного видения всего на свете мы у него наблюдаем на каждом шагу, в том числе и в этом высказывании. На язык пространства Гоголь переводил непространственные понятия и идеальные содержания, каковы в настоящем случае слово поэта и — в той же статье о Пушкине — русский язык («Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал всё его пространство»²)³.

¹ В. Н. Топоров. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 251.

² Н. В. Гоголь. Т. VIII. С. 50.

³ Недавнее исследование обнаружило, что предтечей теоретизации понятия пространства, с распространением его на явления духовного порядка, был в одни годы с Гоголем в своих не опубликованных при жизни записках и письмах Г. С. Батеньков, формулировавший такие понятия, как пространство мысли, пространство веры и упования, пространство памяти. Интересно, что единственную в своей жизни статью о литературе Батеньков писал о Гоголе, о «Мёртвых душах». См.: В. Н. Топоров. Об индивидуальных образах пространства («Феномен» Батенькова) // В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 458, 461.

Ю. Тынянов поставил рядом гоголевскую «бездну пространства» и известное письмо Толстого о «Повестях Белкина» как два «самые веские слова» — одно о поэзии Пушкина, другое о его прозе⁴. Однако вряд ли тот факт, что суждение Гоголя непосредственно у него относилось к «мелким стихотворениям» Пушкина, может нам помешать понимать сказанное им о пушкинском слове шире. Конечно, избранный им масштаб суждения не случаен: «бездна пространства» в таком масштабе, в каком развёртывание какого-либо внешнего пространства если не исключено, то заведомо минимально. Тем самым экстенсивное (естественное) представление о пространстве сменялось каким-то новым интенсивным его пониманием; оно и будет потом оформлено как понятие художественного пространства. Гоголю важен именно минимальный масштаб для постановки своей грандиозной мысли. И Гоголю важно свойство пушкинской поэтической интенсивности, взятое им на примере «мелких стихотворений» (и даже «каждого слова» в них), но равно сказавшееся в *маленьких* трагедиях («Пять актов Шекспира становятся тремя сценами Пушкина»⁵) и в *кратких* повестях Белкина (как они первоначально поименованы в рукописи).

Что же касается письма Толстого П. Д. Голохвастову от 9—10 апреля 1873 г., то это, действительно, самое веское слово, нами почти ещё не продуманное. Не продуман тот идеальный уровень, на котором здесь прочитаны «Повести Белкина». Они прочитаны поверх их сюжетной конкретности как гармоническая модель одновременно самой поэзии и самого бытия. Толстой созерцает как будто «ноумен» пушкинских повестей, полностью отвлекаясь от их феноменальных признаков, от «материала». И вот, если всматриваться в толстовское описание этого идеального мира, можно заметить, что это есть описание некоего пространства. «Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии...» Чтение иных, негармонических писателей «как будто поощряет к работе и расширяет область; но это ошибочно; а чтение Гомера, Пушкина сжимает область и, если возбуждает к работе, то без-

⁴ Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 159.

⁵ Л. В. Пумпянский. Достоевский и античность. Пб., 1922. С. 31; *Он же*. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 519.

ошибочно»⁶. Самый словарь описания этого напоминает о будущей хайдеггеровской теме «искусство и пространство», построенной на отношении трёх ключевых понятий: «вещь» (ср. «предметы поэзии»), «место» (их распределение-размещение) и «область»⁷.

Толстой оказался таким идеальным читателем «Повестей Белкина», какого больше они не имели. Но что же в повестях, если всё-таки оставаться, как свойственно нормальному читателю и как положено нормальному филологу, на феноменальном уровне их восприятия и анализа, что отвечает той пространственной интуиции, которая определяет взгляд на них Толстого? В литературе о повестях общим местом стало сформулированное три четверти века назад Б. М. Эйхенбаумом требование видеть за их простой фабулой сложное построение. В некоторых работах последнего времени «построение» уточняется как «объём» и «пространство». В последней фундаментальной книге читаем: «При поэтическом чтении мы движемся не от начала к концу, как в линейном пространстве, а как в пространстве объёмном, т. е. пересекая его, воспринимая все его части одновременно, словно картину (симультанно), так, как можно двигаться в трёхмерном пространстве, в различных направлениях, руководствуясь ассоциациями, вызываемыми тем или иным тематическим и формальным признаком текста»⁸. Мы принимаем полностью эту теоретическую посылку; остаётся осуществить само поэтическое прочтение. Нам его предлагает цитируемая книга; мы же воспользуемся в собственных целях теми вопросами, что выставлены на первых страницах книги и составляют здесь завязку исследования:

«Почему Сильвио не стреляет в графа? (...) Почему Дуня плакала всю дорогу от почтовой станции до города, хотя, по словам ямщика, она, судя по всему, отправилась в путь по своей охоте?»⁹.

Вот вопросы, равно беспокоящие читателя и исследователя. Хотя в самом тексте повести на них даны простые ответы, нам

⁶ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 62. М., 1953. С. 22.

⁷ М. Хайдеггер. Время и бытие / Перевод В. В. Библихина. М., 1993. С. 312—316.

⁸ В. Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 27.

⁹ Там же. С. 19.

почему-то трудно эти ответы уразуметь. К Сильвио мы обратимся несколько позже, а сейчас не откажем себе в наслаждении еще раз вчитаться в одну фразу из «Станционного смотрителя», о которой нам уже случалось писать. В самом деле, прямо по Гоголю, бездна пространства в малом размере одной этой пушкинской фразы. Но какого пространства, причём тут это слово, ведь не того количества вёрст, которое Дуня проехала с Минским и ямщиком в кибитке?

«Ямщик, который вёз его, сказывал, что во всю дорогу Дуня плакала, хотя, казалось, ехала по своей охоте».

В этой фразе заключено противоречивое впечатление, которое мы можем без труда объяснить. Однако оно недаром сохранено из рассказов участников (ямщика, старика-отца) *противоречивым нерасшифрованным впечатлением*. Мы видим и понимаем его значение сквозь непонимание (или неполное понимание, или боязнь понять) первых рассказчиков, ямщика и отца: ведь случившееся так и останется для него загадкой. Однако и наше ясное понимание не отменяет вполне загадку, и в этом весь вопрос понимания «Повестей Белкина» и того, что в них увидел Толстой. Если бы только непонимание старика, то можно было бы повторить уже сказанное не раз от М. Гершензона до Вольфа Шмида о его ослеплении, порабощённости моральными схемами и т. п. Но не вступаем ли здесь и мы в ту область высокого философского и трагического *недоумения*, о каком в своей незавершённой работе о поэмах Пушкина заговорил шестьдесят лет тому назад М. И. Каган, который ввёл эту тему в пушкиноведение, но никто её за ним не подхватил¹⁰? Слово это названо в завязке эпизода: «Дуня стояла в недоумении...» — когда гусар и отец с двух сторон её усаживали в кибитку. Не это ли состояние сообщается и участникам, и читателям, и читаемой нами фразе, передающей, кажется, уже не только один преходящий сюжетный момент, но имеющей отношение к тайне целого?

В черновой редакции вместо «...хотя, казалось, ехала по своей охоте» было первоначально: «...хотя, казалось, и ехала по своей воле»¹¹. Это противительное «и» аналитически подчёркивало противоречивость впечатления и было устранено, что преобра-

¹⁰ М. И. Каган. О ходе истории. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 593—627.

¹¹ Пушкин. Т. 8. С. 651.

зило фразу и сделало её истинно пушкинской. Это должно не анализироваться, но чувствоваться и усваиваться: Пушкин знал, что скажет о нём Толстой. Мы остались при противоречивом факте как таковом — но факте такого рода, о котором будет говорить потом Достоевский. Фраза повести сохраняет ему «фантастичность» его концов и начал. Факт остаётся нерасшифрованным, хотя и ясный, однако *необъяснённый*.

Но чему обязано своей наполненностью чудо этой фразы? Человеческому пространству, что наполняет и образует её. В самом деле: сообщение доходит до нас в передаче из уст в уста. Ямщик сказывал зрителю, тот рассказывал титулярному советнику А. Г. Н., за которым записывал Белкин (не забудем принять во внимание и эту условную, но в качестве таковой необходимую инстанцию), — а написал эту фразу Пушкин. *От ямщика до первого поэта* — пушкинское эхо, образовавшее эту фразу. Эхо, воздух, атмосфера летучего устного слова, прозрачно окутавшего сообщаемый факт. Уже сквозь эту атмосферу, на отдалении, мы «видим», как уезжала Дуня. Вернее сказать, мы действительно *слышим* об этом. Но для чего атмосфера эта в рассказе Пушкина, если она так прозрачна? Что отличает этот рассказ от безличной информации, «голого факта»? Как говорил Толстой в том самом письме, «анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается». Вот это свойство прозрачности нашей фразы чувствуется и усваивается как её живое пространство, в котором разносится эхо, в котором оба протагониста и их судьба, от которой защиты нет, — и «хор» свидетелей и рассказчиков, вещающий нам судьбу. Первая проза Пушкина нечувствительно окружила и наплатила себя этим хором, с которым не знают что делать исследователи. Этим сонмом рассказчиков, в разной степени оставляющих в пушкинском тексте (а то и, кажется, вовсе не оставляющих) свои следы. Рассказчиков, именно этой своей нечувствительностью, прозрачностью в принципе отличающихся от более плотных сказовых фигур или «масок», какие почти что одновременно начал вводить в нашу прозу Гоголь. И однако реально-художественно присутствующих именно как живое пространство самооткрывающейся в своих голосах «действительности»; как *единный образ действительности вместе со всеми стадиями рассказа о ней*. И со всеми уровнями внутреннего понимания и интерпретации (самоинтерпретации) участниками, свидетелями и рассказчика-

ми, как в нашей фразе. С этим недоумением рассказывающего отца, которое перешло к нему от стоявшей в недоумении дочери и которое так и не будет снято и в нашем последнем читательском впечатлении, несмотря на все понятные разъяснения и на трагически-гармоническую, хотя и горестную, «правильность распределения предметов» в общем итоге, которую, как и участникам, нам остаётся только принять.

Очевидно, для «поэтического прочтения» повести наша фраза — немаловажное место, и понятно, что автор цитированной выше книги приступает прямо к нему. Но читает он это место иначе, чем мы читаем его, и при этом так, что заявленное в начале книги намерение видеть пушкинский текст пространственным взглядом в чтении как-то не проявляется.

На загадочные вопросы автор книги ищет прямые ответы. Нашу фразу он читает как *информацию*, неопровержимо свидетельствующую о том, что Дуня уже приняла сознательное решение (то, что она стояла в недоумении, просто в чтении опускается) и в ситуации этой фразы «знает об окончательном расставании с отцом и сознательно обрекает его на несчастье ради своего счастья в большом свете»¹². Психологическая конкретизация идет *crescendo*, и если начало этого заключения ещё находится в известном соответствии с пушкинским текстом, то продолжение уже его серьёзно превышает (т. е., если по существу, принижает) и выглядит, при правдоподобии фактов, по существу их истолкования грубой неправдой. Но такая конкретизация и названа целью «поэтического чтения», как формулируется это уже в итоге книги, при этом пространственные понятия в формулировании метода здесь уже не участвуют: «Поэтическое чтение конкретизирует “голые” сюжеты и даёт основание для гипотез по поводу заполнения релевантных лакун и не включённых в сюжет мотивировок»¹³. Метод и состоит в заполнении столь выразительных и многоговорящих именно в качестве таковых, в «Станционном зрителе» особенно, лакун и во введении «пропущенных» Пушкиным мотивировок в «линейном пространстве» (на плоскости) фабулы-сюжета. Это метод *расшифровок*, запрещённый поэтикой пушкинской прозы; и естественно на этом пути исследователю открываются неприглядные вещи. Так, к

¹² В. Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 122.

¹³ Там же. С. 294.

своему поступку Дуня была подготовлена ранней опытностью в обращении с «господами проезжими» и лёгкими поцелуями в сенях; а далее, в знаменитой сцене, сидя на ручке кресла, она «в седле» над Минским (т. е. уже владеет им и господствует), а ту деталь, что она наматывает его кудри на свои «сверкающие пальцы», надо понять как реализацию речевого клише «обвести вокруг пальца»¹⁴. Ну а поэтическое чтение? В. Шмид формулирует парадокс: поэтическое в его понимании чтение не имеет в виду поэтическое в предмете, в повестях Белкина; поэтическое здесь — профессиональный методологический и почти что технологический термин, подразумевающий владение современной технологией поэтологического исследования (дешифровка литературных схем, интертекстуальные аллюзии, привлечение упомянутых речевых клише и т. п.); и приводит столь поэтическое прочтение к трезвому обнажению неожиданно *прозаического* сюжета¹⁵. «Прозу Пушкина в поэтическом прочтении» на языке этой книги можно перевести как — поэзия прозы Пушкина в прозаическом прочтении.

«Несокрытость не устраняет сокрытости. И настолько не отменяет её, что раскрытие всегда нуждается в сокрытии (...) Не обязано ли творение как таковое указывать на то, что не отдаётся в распоряжение людей и не даёт располагать собою, указывать вовнутрь самосокрывающегося, — с тем чтобы творение не просто твердило известное, знакомое и привычное всем? Не обязано ли творение искусства непрестанно молчать — молчать о том, что укрывается, о том, что, сокрываясь, пробуждает в человеке робость перед всем тем, что не даёт ни планировать себя, ни управлять собою, ни рассчитывать себя, ни исчислять?»¹⁶.

Кажется, эти по-гераклитовски «тёмные» речения (Хайдеггер и исходит прямо из Гераклита: «Природа любит скрываться») имеют отношение к обсуждаемому вопросу о поэтическом прочтении пушкинской прозы, и именно «Повестей Белкина». Не обязано ли такое прочтение, следуя самому читаемому творению, «молчать о том, что укрывается» в складках простого рассказа о дочери станционного смотрителя? Имеет ли философское право

¹⁴ Там же. С. 136—139.

¹⁵ Там же. С. 31.

¹⁶ М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет / Перевод А. В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. С. 291.

оно «рассчитывать» и «исчислять» оставленную в «сокрытии» глубину её жизни, «самостояние» этой жизни, «опредмечивая» её в психологических расшифровках и приходя при этом к поэтически недостоверным решениям? О «самостоянии» и «опредмечивании» говорит истолкователь и продолжатель мысли Хайдеггера: «Спор открытия и сокрытия — это не только истина творения, но истина всего сущего. Ибо истина как несокрытость всегда есть такое противостояние раскрытия и сокрытия. Одно немислимо без другого (...) Истина как несокрытость заключает в себе самой и обратное движение. Как говорит Хайдеггер, в бытии заключено нечто вроде “враждебности присутствию” (...) Сущее предоставляет нам не только свою поверхность с привычными и узнаваемыми очертаниями, в нём есть и внутренняя глубина самостояния, как называет это Хайдеггер. Полная несокрытость сущего, полное опредмечивание всего... означали бы, что самостояние сущего прервалось, — всё выровнено, всё обратилось в свою поверхность. Наступи такое полное опредмечивание, и никакое сущее не стояло бы уже в своём собственном бытии»¹⁷.

Случайность ли, что переводчик этого отвлечённого текста А. В. Михайлов поставил здесь пушкинское слово — «самостояние»? Помнил ли он при этом Пушкина? Нет возможностей сомневаться в том, что не только помнил, но Пушкин «подал» ему это *собственное* своё, отсутствующее в словарях русского языка слово¹⁸ («подал» — подобно тому как в михайловском переводе хайдеггеровского «Просёлка» широта пространства вокруг просёлочной дороги «подаёт мир»¹⁹ — оборот, по объяснению пере-

¹⁷ Там же. С. 129—130.

¹⁸ Но оно отсутствует и в «Словаре языка Пушкина» на том формальном основании, что считается принадлежащим к черновому варианту, хотя строка *Самостоянье человека* принадлежит к числу известнейших, классических стихотворных пушкинских строк. Слово включено лишь в дополнительные «Новые материалы к словарю А. С. Пушкина», изданные двадцатью годами позже. Замечательно: хайдеггеровское слово, которое А. В. Михайлов передал пушкинским «самостояние», — это тоже, конечно, *собственное* хайдеггеровское слово, хайдеггеровский неологизм — «*Insichstehen*» («всебестояние») — см.: *M. Heidegger. Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart, 1965. S. 123. Уникальное творческое слово немецкого философа передаётся уникальным творческим словом русского поэта: гениальное творческое решение переводчика.

¹⁹ *M. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет*. С. 239.

водчика, образованный по образцу выражений «подать милостыню» или руку помощи²⁰). Пушкин, следовательно, помогает русскому переводу Хайдеггера — а тот со своей стороны как философ «человеческого пространства»²¹ может придти на помощь пушкинской прозе, её пониманию. Странное сближение — но отчего же? Разве болдинские повести не свидетельствуют о той же «истине всего сущего»? И не действуют теми самыми напряжениями или натяжениями²² между открытостью и сокрытостью жизни? «Герой рассказа существует не только в показаниях и свидетельствах, дошедших до нас, — он существует ещё и в пропусках между свидетельствами и по ту сторону их как величина, самой себе равная и вполне самостоятельная». Это тоже на тему «самостояния» — Н. Я. Берковский по поводу «Выстрела»²³. Но, вопреки этой точной посылке, в подробных истолкованиях повестей Н. Я. Берковский тоже встаёт на путь расшифровок, заполняя психологическими догадками «пропуски» и «поднимая на поверхность то, что у Пушкина сохраняется в глубине»²⁴; направление расшифровок не то, что у В. Шмида, и во многом с критикой Шмидом Берковского можно и согласиться²⁵; но заполняются ли «пропуски» — на языке одного автора — или «релевантные лакуны» на языке другого — социальной психологией с известным идеологическим креном или же психологией «глубинной» — метод в обоих случаях одинаково произволен и характерно един. В психологических расшифровках, снимающих охарактеризованное напряжение-натяжение, «всё выровнено, всё обратилось в свою поверхность».

Пушкин и мировые движения мысли — эта тема еще не поставлена. «На воздушных путях» Пушкин откликается Гераклиту (М. Гершензон²⁶) и перекликается с будущим невразумительным Хайдеггером, а этот последний — с Толстым и его космическим созерцанием «Повестей Белкина», да и с Гоголем, говорящим о разверзающейся в пушкинском слове «бездне пространства»

²⁰ А. Михайлов. Вместо введения // Там же. С. XV.

²¹ Там же. С. XIX.

²² Там же. С. 129.

²³ Н. Берковский. О русской литературе. Л., 1985. С. 48.

²⁴ С. Г. Бочаров. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 173.

²⁵ В. Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 97.

²⁶ М. Гершензон. Гольфстрем. М.: Шиповник, 1922; *Он же*. Избранное. Т. 1.

(Хайдеггер об искусстве: «событие разверзания истины»²⁷; Гадамер о философии искусства Хайдеггера: «разверзается мир, какого не было прежде»²⁸; единство термина принадлежит единому переводчику двух мыслителей, утверждающему и от себя: «Все сочинения Хайдеггера посвящены осмыслению истины как открытости, разверзания бытия»²⁹; но при этом «то, что открывается, то и скрывается; то, что открывает, то и скрывает; то, что выступает наружу, то и скрывается во тьме (...) Не “ложь” (в расхожем смысле слова) заключает в себе истина, а закрытость и утаённость...»³⁰).

2

Упомянувшийся тезис Б. М. Эйхенбаума о простой фавуле и сложном построении ближайшим образом относился к «Выстрелу»: «При простой фавуле получается сложное сюжетное построение. “Выстрел” можно вытянуть в одну прямую линию — история дуэли Сильвио с графом»³¹.

«Построение» акцентировано в «Выстреле» его формальной двухчастностью (единственная из повестей цикла, разбитая на две главы), за которой скрыта загадочная история текста. О ней заметим только, что невозможно поверить, что первая часть, закруглённая репликой «Окончание потеряно», была действительно хотя бы в тот момент для Пушкина завершённым произведением. Тем не менее эта текстологическая цезура соответствовала внутреннему разрыву по телу повести, какой и оформился в виде её двухчастной структуры, а в ней обнаружился необычайный для мира болдинской прозы «персонализм» этой повести. Это значит, что мы здесь имеем два напряжённых, самодовлеющих персональных центра, друг от друга обособленных и связанных борьбой; их разрыв и есть разрыв в организме повести. Но повесть рассказывает о том, как силы межчеловеческого тяготения перекрывают разрыв. В «Выстреле» своё голосоведение: не хор,

²⁷ М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет. С. 111.

²⁸ Там же. С. 127.

²⁹ «Разверзается» при этом у русского переводчика то, что в тексте Гадамера лишь «раскрывается»: «...ein Stoss, in dem sich Welt öffnet, die so nie da war» (М. Heidegger. Der Ursprung des Kunstwerkes. S. 117).

³⁰ М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет. С. XXIII.

³¹ Б. М. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 166.

а контрапункт двух голосов-монологов, проецированных на апперцептивный фон обрамляющего рассказа и в нём обретающий то третье измерение, которое и составляет поэтическое пространство повести «Выстрел»; а оно уже и есть та «область», которую созерцал Толстой, и тот уровень её организации («сжатия»), на котором происходит восстановление ценностного порядка и правильной (установленной, по Толстому, *предвечно!*) иерархии предметов (кстати, Толстой, излагая разным лицам свои впечатления от перечтения «Повестей Белкина» той весной 1873 г., из них отдельно упомянул только «Выстрел»³²).

«Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня».

Эта фраза от рассказчика сводит конец и начало истории выстрела, конец и начало события. Но с ними не совпадают конец и начало повести «Выстрел», повесть иначе сведена. Почему, в самом деле, она не «вытянута в одну прямую линию»? И как определить то преобразование прямой линии, которое здесь происходит? М. А. Петровский тогда комментировал наблюдение Эйхенбаума как перестройку «прямой линии» сюжета в «ломаную линию» фабулы (употребляя при этом термины наоборот опоязовскому канону)³³. Но картина преобразования изменится очень, если ввести в неё образ пространства и увидеть как преобразование повествовательной плоскости в повествовательное пространство.

Наблюдение Эйхенбаума фиксировало перестройку классического закона новеллы в мир пушкинской повести. В новелле царит событие, подчиняющее себе и заключающее в свои рамки участников. Здесь, в повести, роли меняются: событие вырастает из существований двух разных людей, из пересечения линий их жизней. В свой черёд эти жизни *в другое время* и *в разных точках* пересекаются с жизнью третьего, основного рассказчика: он от Сильвио узнает начало истории, от графа её конец. Не событие поглощает эти существования (как было бы в обобщённом рассказе в третьем лице), но событие возникает из них и распределяется своими частями и сторонами в жизнях участников. Событие тем самым осуществляется этимологически как со-бытие трёх этих людей.

³² Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 62. С. 16.

³³ Проблемы поэтики. М.; Л., 1925. С. 198.

Самое событие — это *внутренние* рассказы Сильвио и графа. Тот и другой рассказывают из глубины своей собственной жизни, которая чувствуется как широкое поле вокруг события-эпизода. Оба рассказа очень в себе законченны. Оба рассказывают «издалека», уже целые годы спустя, с ясной и объективной дистанции, обобщая и формулируя свои бывшие чувства и состояния: «...он шутил, а я злобствовал» (Сильвио); «Этому дому обязан я лучшими минутами жизни и одним из самых тяжёлых воспоминаний» (граф). Они, таким образом, сообщают уже объективно законченные и подытоженные эпизоды, «части» события. Повесть (рассказ основного рассказчика) *окружает* событие и *разделяет* посередине, *обособляя* конец и начало и *размещая* их в жизнях героев-участников.

При этом внутренним повествованиям героев присуща особенная черта объективности: как отметил Д. Д. Благой³⁴, повесть Сильвио о первой дуэли окрашена безмятежным, безоблачным тоном графа («Весеннее солнце взошло, и жар уже напевал»), напротив, второй рассказ графа выдержан в колорите Сильвио. Вопреки обычным утверждениям о стилистической однородности речей героев повести, два центральных рассказа не вполне однородны, но только они окрашены не рассказчиком, не собою, как нужно было бы ожидать, но другим человеком в моём рассказе, моим противником и его стилистикой. В рассказе Сильвио доминирует образ графа, как образ Сильвио подавляюще господствует в повести графа и изнутри даёт ей своё освещение. «Жалею, сказал он, что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела». Вот определяющие образы (эмблемы) первого и второго рассказа.

Так во внутреннем строе (стиле) своих рассказов противники проникаются объективно правдой другого. Оба рассказчика со своей стороны дают почувствовать другую сторону, оба рассказывают «в колорите другого». Эта рыцарская объективность, конечно, связана с законченностью воспоминания, уже далёкого от стихии того момента. Каждая из субъективных сторон события видит другую сторону, и тем самым, можно сказать, *со своей стороны* она видит *событие в целом*. Со своих концов и сторон рассказы идут навстречу друг другу, образуя *общую точку зрения повести*. Два рассказа сближаются со своих сторон и сходятся в не-

³⁴ Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 233.

видимом внутреннем центре события. Единонаправленная линейная фабула события обращается в его объёмную композицию.

Объемлющий третий рассказ формирует этот объём. Два участника сообщают свои эпизоды третьему, не участнику и не свидетелю, нейтральному и далёкому человеку. От него мы всё узнаём как будто бы эмпирически в том порядке и в тех пределах, в каких это стало доступно ему. Но эта случайная, эмпирическая композиция эпизодов преобразуется в достаточно целостную и стройную композицию мира в его концах и началах и человеческого события в этом мире. Рассказы Сильвио и графа случайно становятся частью чужого и далёкого им опыта; обращённые к повествователю, третьему, они как бы сквозь него обращены и устремлены друг к другу; то, что было между двумя, начинается и кончается, зарождается и разрешается, замыкается между ними в этих рассказах. Оттого при своей прозрачной ясности история остаётся таинственной, неразъяснённой для нейтрального повествователя, третьего. Ему (никакому третьему вообще) не дано «проникнуть» в нее. Повествование лишь окружает и обрамляет эти рассказы, это событие. Тем не менее именно в этой нейтральной повествовательной среде, в этом третьем измерении подлинно завершается событие между двумя.

Это третье измерение представлено в повести её прозаическим рассказчиком, всё существование которого вовсе не предназначено быть исполнением столь значительной функции. Напротив, функцию выполняет его рассказ как будто побочные и служебные — но занимая при этом во всём тексте повести её подавляюще большую часть (как подсчитано, $\frac{3}{4}$ текста первой половины повести и $\frac{2}{3}$ второй³⁵). Между двумя центральными эпизодами — прозаический перепад, большая пауза. Явление необычное в поэтике новеллы, замечает Н. Я. Берковский: «Пауза... ослабляет героя, расширяет поле...»³⁶. Она ослабляет пружину единого действия и выводит нас за пределы события. И вот это ширящееся описательное прозаическое пространство рассказа у нас на глазах выводит в поэтическое пространство повести. Событие выплывает вновь из глубины бессобытийной паузы — вы-

³⁵ J. T. Shaw. Puškin's «The Shot» // Indiana Slavic Studies. Bloomington, 1963. Vol. 3. P. 113; П. Дебрецени. Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1996. С. 112.

³⁶ Н. Берковский. О русской литературе. С. 38.

плывает естественно, вольно, *случайно*: «В картинах я не знаток, но одна привлекла моё внимание... но поразила меня в ней не живопись...» Чем уже кругозор и специальный интерес армейского офицера, тем ближе выход с новой стороны в загадочную чужую повесть с её обширным и тёмным неспециальным смыслом, далеко превышающим его кругозор. *Случай, бог изобретатель* играет в широком, непреднамеренном ходе жизни³⁷, и он же есть мгновенное орудие Провидения, о котором мы должны говорить в ситуации нашей повести, если помним об уровне понимания, заданном нам Толстым. Провидение сводит концы истории, чтобы подвести ей не фабульный только, не формальный, но моральный итог.

«Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня». Конец и начало истории двух сходятся в жизни (рассказе) третьего. Они встречаются с этим третьим по отдельности, в разные эпохи своей и его жизни; они, когда общаются свои эпизоды, удалены один от другого и от момента рассказа на большое пространство и время. От этого в малой сжатой повести большое художественное пространство и время. Узел события с его началом и концом завязывается на жизненных нитях, имеющих каждая своё другое начало и другой свой конец. Эти дальние начала и концы уходят за рамку повести, но чувствуются, расширяют её пространство.

Повесть распространяется вширь и в таких простых фразах: «...графиня посетила своё поместье только однажды, в *первый год своего замужства*, и то прожила там не более месяца. Однако ж во *вторую весну моего затворничества* разнёсся слух...» Граф говорит рассказчику, что четыре года не брал в руки пистолета, рассказчик здесь же упоминает, что уж лет пять не имеет известий о Сильвио. Этими временными отметками выстраивается хронология сюжета, собираемая по крупицам исследователями, но они же строят в повести и её пространство. У рассказчика и персонажей разные даты и точки отсчета времени, что даёт нам почув-

³⁷ Ср., как подобным же образом в «Станционном смотрителе» выплывает последнее звено истории:

«— А проезжие вспоминают ли его?

— Да ноне мало проезжих; разве заседатель завернёт, да тому не до мёртвых. Вот летом проезжала барыня, так та спрашивала о старом смотрителе и ходила к нему на могилу.

— Какая барыня? — спросил я с любопытством».

ствовать разные направления уходящих за повесть жизней. Так единое общее время членится и связывается по-разному, в разные личные хронологии, общее время множится в пространстве общей человеческой жизни на индивидуальные *одновременные* времена (то есть — каждый находится в своём *реальном*, а не в общем хронологическом времени, по будущему Бергсону, переживает свою персональную *длительность*) — и таким образом время события обращается как бы в пространство, сюжет повести — в её смысловой объём.

Конец и начало истории выстрела сходятся *за пределами самой истории, за границами самого события*, в жизни третьего, не причастного ей человека. Только здесь, на экране его восприятия, завершается истинно повесть двоих и подводится окончательный счёт. Здесь оба могут быть так законченно объективны. Поэтому их рассказы, обращённые как бы лицом к лицу и замыкающиеся друг на друга, обращены в то же время чужому, нейтральному третьему, «наадресату» в бахтинском смысле³⁸, без которого им нельзя обойтись. В этой своей обращённости вовне они освобождаются от замкнутости друг на друга в своём соперничестве и жизненном споре. За пределами своего события Сильвио с графом встречаются «идеально» в жизни (рассказе) рассказчика — в объективной среде, в духовном пространстве повести Пушкина. Концы с концами сходятся в третьем измерении, завершающем объективно историю двух. Два конца «одной прямой линии» фабулы сведены на третьей жизненной (повествовательной) линии, и из взаимопересечения и взаимоналожения линий образуется «область».

«Область поэзии бесконечна, как жизнь», но Пушкин «сжимает область». Что означают эти таинственные слова? Кажется, ещё не предложено толкование космического плана «Повестей Белкина» у Толстого в проекции на «феноменологическое описание» их внутреннего устройства. В болдинских повестях уравновешены два движения: рассказывание события расширяет «область», и оно же своими повествовательными кругами-обруча-

³⁸ «Всякое высказывание всегда имеет адресата (...). Но кроме этого адресата (второго) автор высказывания с большей или меньшей осознанностью предполагает высшего “наадресата” (“третьего”), абсолютно справедливое ответное понимание которого предполагается либо в метафизической дали, либо в далёком историческом времени» (М. М. Бахтин. Собр. соч. Т. 5. М., 1996. С. 337).

ми организует, определяет, «сжимает» её. Как сформулировано в недавней статье: «при переразложении истории, будь то её анализ или простой пересказ...»³⁹. В виду имеется наш читательский пересказ, но самое сближение понятий анализа и пересказа в разговоре о «Повестях Белкина» — сближение верное и может быть обращено на внутреннее устройство повестей, в которых «переразложение истории» в рассказах и пересказах есть их конструктивный и в этом качестве как бы стихийно-аналитический принцип. Мы не забудем, что «анализировать этого нельзя», но мир житейской пушкинской прозы стихийно анализирует сам себя в рассказах и пересказах, автор же конструирует, организует этот мир, «сжимает область». Как различно это может происходить в разных повестях цикла, нам дано наблюдать как во внутреннем мире единой фразы из повести о зрителе, так и в архитектонике столь особенной повести цикла, как «Выстрел». Здесь, благодаря её повышенному персонализму, «переразложение истории» особенно наглядно подано, здесь оно явлено как *контрапункт* двух напряжённо-персональных фокусов действия и рассказа. Это вокруг них «сжимает область» автор, одновременно расширяя поле и самое напряжение их противостояния не ослабляя и не снимая, но смягчая и разрешая объективным свидетельством постороннего повествователя; так остро отмеченные *конец* и *начало* истории рассредоточивая и разбрасывая во времени и пространстве, сводя за пределами самого события, перемещая в иное повествовательное пространство. И теперь мы можем сказать об этом последнем, воспользовавшись образом В. Н. Топорова, перефразировавшего известное откровение Паскаля и назвавшего особое пространство в особых текстах «усиленного» типа — мифопоэтических, художественных, мистических, — «пространством Авраама, пространством Исаака, пространством Иакова, а не философов и учёных», т. е. энергетически-напряжёнными личностными энергиями, *качественным* пространством, в отличие от «геометризованного и абстрактного пространства современной науки», которому соответствует и наш обыденный бытовой вариант⁴⁰. Наверное, о подобном пространстве и можно сказать многосмысленным словом Толстого о том, что Пушкин «сжимает область». Это характеристика поэтическая

³⁹ И. Л. Попова. Смех и слезы в «Повестях Белкина» // Новое литературное обозрение. № 23 (1997). С. 118.

⁴⁰ В. Н. Топоров. Пространство и текст. С. 229.

и качественная. В обращении на повесть «Выстрел» она говорит о том, что широко раскинутые вокруг центральной истории пространственные координаты повести «сжимаются» в иное пространство другого плана и качества, но это нечто такое, что нужно определить этим словом, поскольку это то «место», в котором и происходит последняя и уже идеальная встреча протагонистов уже за пределами их события. Такова пушкинская повесть «в пространном своем значении»⁴¹ — верно избранное исследователем здесь слово.

Поэтический статус пространства в «Повестях Белкина» — достаточно новая тема в пушкиноведческой критике. Фантазируя на эту тему, мы почти не касались традиционных вопросов *интерпретации*, занимающих критику особенно активно по поводу повести «Выстрел». Традиционно эти вопросы состоят в психологической расшифровке характера Сильвио; при этом в большинстве своём интерпретации очень слабо соприкасаются — если соприкасаются вообще — с тем уровнем понимания повестей, что задан нам Толстым. Но письмо Толстого о «Повестях Белкина» тоже есть их интерпретация, заслуживающая титула «высшей герменевтики» — о которой как методе автор этого термина писал, что она в стремлении к «философскому истолкованию» своего феномена «последовательно утрачивает нечто из положительной достоверности результатов», полученных на предполагаемом ею также уровне «низшей» критики и герменевтики, и что в ней «интуитивный элемент, начиная мало-помалу преобладать над позитивным, далеко не всегда бывает в силах неоспоримо оправдать свои притязания, и форма выводов неизбежно приобретает характер в большей или меньшей степени гипотетический»⁴². Эта характеристика может нам объяснить, почему истолкователи пушкинских повестей в большинстве своём не считают для себя необходимым сверяться с критериями толстовского созерцания. Но, очевидно, есть «низшая» и «высшая» герменевтика также и в понимании пушкинской прозы, и взаимодействие уровней в интерпретации неизбежно и полезно. Среди прочего и узрение за подробностями — содержащего их в себе и организующего, одновременно распространяющего и «сжимающего», иерархического и качественного объёма-пространства повестей — может представить путь от конкретного

⁴¹ Н. К. Гей. Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989. С. 106.

⁴² Вяч. Иванов. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 261.

наблюдения всех деталей и учёта каждого слова в тексте к более отвлечённой попытке «философского истолкования», предварительную модель которого задал нам наперёд Толстой. Что до конкретных интерпретаций «Выстрела», то, не включаясь в их обсуждение, назовём лишь единственную нам наиболее симпатичную — давнее проникновение В. С. Узина, на вопрос о том, почему же Сильвио не стреляет в графа, предложившего всерьёз поверить объяснению самого героя: «Что пользы мне, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит?» Тот же истолкователь поставил рядом другую, обратную мысль: *Что пользы, если Моцарт будет жив..?*⁴³ Сильвио продолжает: «Злобная мысль мелькнула в уме моём». Вот та завершённая объективность исповедей обоих, о которой выше шла речь. Он себя не щадит и даёт своему побуждению квалификацию точную. Злобная, но глубокая и внезапная мысль о ценности жизни, как бы требующая экспериментальной проверки — ею и станет всё дальнейшее существование злобного героя. Во втором рассказе графа Сильвио предаёт последнего его совести, и, вопреки отдельным интерпретаторам («Об укорах совести не говорит ничего»⁴⁴), совесть его откликается в этом рассказе: «— Нет, возразил граф, я всё расскажу; он знает, как я обидел его друга: пусть же узнает, как Сильвио мне отомстил». Мы в мире ахматовских «грозных вопросов морали» — *грозных*, прямо как Сильвио! — и тех самых «предвечных» вопросов нравственной иерархии, о которых писал Толстой: «...и смешение низших с высшими, или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения». «Выстрел» и можно читать как повесть о «камне преткновения» и о принятии низшего за высшее, чем может быть и страсть первенствовать, и жажда мести, и, возможно (вступая здесь за Узиным на путь гипотетических заключений, на котором «интуитивный элемент» преобладает над «позитивным»), о злобном (остающемся таковым до конца), но глубоком изживании этого нарушения в иерархии ценностей в ходе её экспериментального испытания человеком, раз навсегда поражённым новой внезапной мыслью о ценности жизни. В свою очередь, эта мысль героя поразила «читателя» В. С. Узина, противопоставившего в те годы своё понимание выводу Эйхенбаума, смеявшегося над тем, кто «будет упорно разыскивать “смысл

⁴³ В. С. Узин. О повестях Белкина. С. 20.

⁴⁴ В. Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 155.

жизни” там, где его нет»⁴⁵, и однако своим открытием сложного построения на месте линейной фабулы наметившего путь, на котором можно будет лучше этот «смысл» прочесть. И когда мы читаем у Узина, что во второй дуэли «перед нами уже не мститель, а строгий, нелюбезный судья»⁴⁶, то столь патетическая солидаризация критика с героем, к которой возможны поправки по тексту повести, всё же, во всяком случае, несравненно адекватнее «поэтическому прочтению», чем жалкая фигура скрывающего свою позорную слабость психоаналитически вскрытого неврастеника-неудачника, способного «обидеть только муху»⁴⁷ (здесь исследователь вновь увлётся уже нам знакомым приёмом развертывания речевого клише по поводу детали: «Он хлоп, и вдавит муху в стену!» «Вы смеетесь, графиня?» — извиняется за пример рассказчик, но тотчас же встретится с ним в варианте серьёзном: разве не так же Сильвио вдавит пулю графа в картину?).

Последняя фраза повести, извещающая о гибели в сражении под Скулянами, продолжает строить пространство: «Сказывают, что Сильвио...» И эта последняя фраза оставляет простор для интерпретаций. Например: «Даже Сильвио, казалось бы, достойный беспросветного жизненного финала, трагически возвышен сообщением о его гибели за свободу греков и тем самым милосердно уподоблен Байрону»⁴⁸. Скажем на это с сомнением, что пушкинское милосердие выглядит здесь неоправданным, если герой заслужил такое; но на достаточном ли основании истолкователи присудили его к беспросветному жизненному финалу, от которого может спасти только царственная милость автора (*И Дук его простил*)? Толкование, демонстрирующее нашу шаткость в том, что принято называть проблемой интерпретации «Повестей Белкина». Вернее всё же, что последнее решение судьбы героя обосновано всей повестью и есть последний вывод из всего в ней случившегося; но зачем эта присказка — «Сказывают...»? Для известной группы критиков это знак, дезавуирующий сообщение, ставящий под сомнение достоверность факта. На наш же слух, скорее, это знак поддержки Сильвио как героя народной молвы. Здесь, в заключительной фразе повести, впервые в ней

⁴⁵ Б. Эйхенбаум. О литературе. М., 1987. С. 347.

⁴⁶ В. С. Узин. О повестях Белкина. С. 27.

⁴⁷ В. Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 191.

⁴⁸ В. Е. Хализев, С. В. Шешунова. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989. С. 23.

вступает пушкинский «хор». Принцип эха действует в ней и раньше. Рассказчик так, например, сообщает факты: «Однако ж во вторую весну моего затворничества *разнёсся слух*, что графиня с мужем приедет на лето в свою деревню. *В самом деле*, они прибыли в начале июня месяца». Это не простая информация. Почему не «просто сказать», что графиня с мужем приехали в свою деревню? Но у рассказчика сообщение обращается в целую маленькую композицию прошедшего слуха и отклика на него: «*В самом деле...*» Повествовательная фраза звучит как *реплика*, отвечающая молве. Рассказ резонирует миру как некое эхо. Это пространство молвы у Пушкина — убедительная инстанция, с которой, мы знаем, автор сотрудничает в создании-рассказывании-пересказывании «повестей Белкина». Вероятно, она заслуживает положительного доверия и в последней фразе о Сильвио. Представим себе эту фразу без этого «Сказывают...»⁴⁹ — вполне объективное сообщение, что Сильвио был убит в сражении под Скулянами: сокращение одного словечка разрушительно отзовется на всём строении повести «Выстрел». «Мирская молва — морская волна» — гласит эпиграф к одной из глав «Капитанской дочки». Это строение мира (говорящего «мира») Пушкин запечатлел в своей первой прозе. Волны житейского моря приносят нам повести Белкина.

К нашему тексту и мы хотим подобрать приличный эпиграф — уже после текста. Ещё одно высказывание из прошлого века, малоизвестное и не совсем как будто на тему — но просится в нашем контексте:

«Что за математическая ясность плана! Разве такова жизнь? — писал Константин Леонтьев в 1860 г. в своей первой критической статье о тургеневском «Накануне», которое он эстетически не одобрил как рассудочное произведение. — Жизнь проста; но где её концы, где удовлетворяющий предел красоты и безобразия, страдания и блаженства, прогресса и падения? Отвлечённое содержание жизни, уловляемое человеческим рефлексом, тенью сквозит за явлениями вещественными, и воздушное присутствие этой тени и при взгляде на реальную жизнь, и при чтении способно возбудить своего рода священный ужас и восторг. Но приблизьте эту тень так, чтобы она стала не тенью, чтобы она утратила свою эфирную природу — и у вас выйдет труп, годный только

⁴⁹ Черновой вариант; это слово приписано в рукописи: *Пушкин*. Т. 8. С. 603.

для рассудка и науки». Леонтьев и в лучших произведениях Тургенева находил «эту резкость языка», «в котором теснятся образы за образами, мысли и чувства друг за другом, почти нигде не оставляя тех бледнеющих промежутков, которыми полна действительная жизнь и которых присутствие в изложении непостижимо напоминает характер течения реального перед наблюдающей душой, напоминает так же неуловимо, как известный размер стиха или музыка напоминает известные чувства»⁵⁰.

Так писали о литературе в прошедшем веке. Но почему такой постэпиграф к нашей теме? Автор этих слов не упоминает о Пушкине, но как будто помнит о нём, когда говорит о «бледнеющих промежутках» и отвлечённом содержании жизни, тенью сквозящем за её вещественными явлениями. Позднейший эстетический трактат Леонтьева подтверждает пушкинскую подсветку в цитированных словах: о благородной бледности пушкинской «манеры изложения» Леонтьев будет там писать как о своём эстетическом идеале на фоне аналитической резкости современного ему реалистического искусства второй половины века, находя эту грубую тяжесть «анализа и стиля» и в лучших и обожаемых им вещах Толстого. Мы не знаем, имел ли он прямо в виду «бледнеющие промежутки» пушкинской прозы, о которых выше шла у нас речь, — эти провалы и умолчания, опущенные мотивировки, нерасшифрованные сообщения, повествовательные зияния (особенно значимые в «Станционном смотрителе»), — но мы вспоминаем его предостережения, когда сегодня читаем опыты расшифровок «релевантных лакун». И — по противоположности — ставим в соответствие сказанное Леонтьевым о тенью сквозящем отвлечённом содержании жизни с письмом Толстого о «Повестях Белкина», которое учит нас усмотрению этого наивысшей степени отвлечения от вещественности явлений отвлечённого содержания за простыми пушкинскими сюжетами. Поэтически-философский уровень высшего отвлечённого созерцания нашей литературы — урок того и другого высказывания. «Жизнь проста; но где её концы...»

1997

⁵⁰ К. Леонтьев. Собр. соч. Т. 8. М., 1912. С. 4—5.

СЛУЧАЙ ИЛИ СКАЗКА?

«— *Случай!* — сказал один из гостей.

— *Сказка!* — заметил Германн».

Если рассказ Томского это завязка интриги «Пиковой Дамы», то эти две реакции на него как две оценки анекдота — это завязка её философской интриги¹. Обо всём, что случится дальше, кончая чудесным выигрышем и непостижимой ошибкой героя, можно сказать — «случай» или «сказка». Но в устах говорящих эти слова означают не то, что они означают в пушкинском тексте. Случай это просто случай, слепой хаотический случай, сказка это выдумка, небылица. Реплики отрицают друг друга и отрицают чудо. У Пушкина случай не слеп и сказка не выдумка. У Пушкина обе силы действуют в тайном единстве и подтверждают чудо. Чудо как тайнодействие, решающее судьбу героев как они сами её для себя неведомо *выбрали* — как Германн неведомо для себя в роковое мгновение выбрал пиковую даму вместо туза — «обдёрнулся».

У Пушкина как в поэтических, так и в теоретических текстах развита целая философия случая как остроумной жизненной силы. *Случай — бог изобретатель* — бог наподобие малых античных божеств. «Случай на службе рока»² — кажется, это формула действия «Пиковой дамы». Но у Пушкина есть, мы помним, иное определение случая. Случай — «мощное, мгновенное орудие Провидения». Это определение отчеканено как один из пунктов пушкинской философии истории. Входит ли также это определение в формулу действия «Пиковой Дамы» — возможно, в тай-

¹ Третья, самая простая версия («Может статься, порошковые карты? — подхватил третий»), отклонённая тут же Томским, в интриге не участвует.

² А. Терц. Прогулки с Пушкиным. Париж, 1989. С. 41.