

# Рита Поддубная

---

## Творчество Пушкина болдинской осени 1830 года как проблемно-художественный цикл : сентябрь : статья первая

---

Studia Rossica Posnaniensia 12, 3-34

---

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

РИТА ПОДДУБНАЯ  
Харьков

## ТВОРЧЕСТВО ПУШКИНА БОЛДИНСКОЙ ОСЕНИ 1830 ГОДА КАК ПРОБЛЕМНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЦИКЛ. СЕНТЯБРЬ

Статья первая

Мысль о внутреннем проблемном единстве позднего творчества Пушкина или отдельных периодов внутри этого творчества неоднократно высказывалась в критической литературе.

Одним из первых этот вопрос поставил Н. В. Измайлов, выделяя те „общие идейно-тематические и художественные линии, по которым развивалось лирическое (в широком смысле) творчество поэта в последний период его жизни, обнимающий конец 20-х и 30-е годы”<sup>1</sup>. Опираясь на группировку лирики самим Пушкиным в сборниках и публикациях той поры, исследователь ввел понятие цикла в широком смысле для обозначения не жанрового объединения произведений, а „определенных идейно-тематических, в вместе с тем (хотя и не всегда) формально-художественных единств”, выражающих существеннейшее качество художественного мышления поэта<sup>2</sup>.

Изучение зрелого творчества Пушкина в последние годы показало, что циклизация является не только характерной особенностью лирики, но и генеральным признаком творческой системы художника в целом; признаком, обнаруживающим внутреннюю взаимосвязь произведений разных жанров и родов, написанных в разные годы и не всегда объединенных авторской их группировкой.

Вместе с тем комментарии исследователей к составу и идейно-художественному содержанию отдельных циклов свидетельствуют о том, что характер внутренних взаимосвязей, на основании которых объединяются произведения, неоднозначен и более того — позволяет говорить о циклизации разных уровней в пушкинском творчестве.

---

<sup>1</sup> Н. В. Измайлов, *Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20 - 30-х годов*. В кн.: Н. В. Измайлов, *Очерки творчества Пушкина*, Ленинград 1975, стр. 213.

<sup>2</sup> Там же, стр. 217.

Б. С. Мейлах, например, понятие цикл распространяет на „комплекс произведений”, „написанных в разные годы и относящихся к разным жанрам”, но связанных единой логикой развития темы. В конкретном случае исследователь говорит о „произведениях кавказского цикла”, который, с его точки зрения, включает поэму *Кавказский пленник* (1820 - 1821), „замечательную кавказскую сюиту лирических стихов” 1829 года (*Кавказ, Обвал, Монастырь на Казбеке, Делибаш, На холмах Грузии...*, *Не пленяйся бранной славой, Дон*), вторую кавказскую поэму *Тазит* (1829 - 1830) и, наконец, *Путешествие в Арзрум* (1829 - 1835). Динамическая концептуальность развития темы, придающая этому комплексу произведений целостность цикла, отражает не связь, изначально заложенную в него автором, а „именно объективную внутреннюю связь, которая обусловлена общими закономерностями идейно-художественной эволюции Пушкина”<sup>3</sup>. Основой циклизации для исследователя является, таким образом, проблемно-тематическое единство произведений, ведущее к появлению ряда общих для них художественных признаков.

В. Непомнящий, также считая циклизацию „характерной особенностью творчества Пушкина в 30-е годы”, назвал цикл не просто другого состава, но иной структуры. Исследователь пишет: „У зрелого Пушкина есть три четко определившихся цикла крупной формы: *Повести Белкина*, „маленькие трагедии” и сказки. Связи между ними гораздо теснее, чем можно предположить. Тема эта требует особого исследования; здесь же хочу только заметить, что определенная, выражаясь словами Пушкина, „сумма идей” в этих трех циклах получает выражение соответственно на уровнях „быта” („естества”) в *Повестях Белкина*, „бытия” („существа”) в „маленьких трагедиях” и „сверхбытия” („сверхестества”) в сказках; что она, соответственно, воплощается в формах прозы, театра, поэзии или — эпоса, драмы, лирики. [...] „Грозные вопросы морали” — так сформулировала Анна Ахматова одну из главных тем „маленьких трагедий”. Это же есть и одна из составляющих „суммы идей”, общей для всех циклов, которые в совокупности опять-таки составляют своего рода цикл”<sup>4</sup>.

Не касаясь внутренней логики складывания этого своеобразного широкого цикла, как ее интерпретирует исследователь, отмечу, что для него „грозные вопросы морали” — это не просто одна из составляющих общей для цикла „суммы идей”, но, видимо, и одна из структурных доминант цикла, т.е. такая составляющая, которая, проблемно-эстетически варьируясь в *Повестях Белкина*, „маленьких трагедиях” и сказках, в то же время объединяет все три цикла в художественное единство нового качества. Такого типа проблемно-эстетическое единство произведений может быть названо, с моей точки

<sup>3</sup> Б. С. Мейлах, *Талисман. Книга о Пушкине*, Москва 1975, стр. 18 - 21.

<sup>4</sup> В. Непомнящий, *Заметки о сказках Пушкина*, „Вопросы литературы” 1972, № 3, стр. 124.

зрения, циклом второго порядка в отличие от жанровых и проблемно-тематических циклов как единств первого порядка.

К проблеме цикла второго порядка по существу подошел и С. А. Фомичев, пытаясь определить типы внутренних связей между лирическими циклами и „близко примыкающими к ним произведениями”, с одной стороны, и разножанровыми, на первый взгляд, не циклизующимися, но проблемно тяготеющими друг к другу произведениями — с другой. Он, в частности, пишет о своего рода корректирующей проблемной взаимосвязи между „каменноостровским” циклом 1836 года и примыкающими к нему стихотворениями (*Полководец, Странник, Когда за городом задумчив я брожу...*, *Памятник*) и теми „выводами, к которым приходил поэт, размышляя о народе и о грядущих судьбах обозримой взглядом российской истории”, т.е. выводами, сделанными в совокупности работ 1833 года — в *Истории Пугачева, Путешествии из Москвы в Петербург и Медном всаднике*. Кроме того, исследователь усматривает любопытную перекличку-аналог (циклизующего, на мой взгляд, характера) между *Подражаниями Корану* и „каменноостровским” циклом стихов. Подобно тому, как *Подражания Корану* были специфичным свидетельством обретения веры поэтом в прочие, хотя и противоречивые, устои жизни после кризиса 1823 года (*Сеятель, Демон*), „каменноостровский” цикл не отменил трагических выводов 1833 года, но закрепил „нетленность и внутреннюю силу простых заповедей народной морали”<sup>5</sup>.

Циклы, о которых говорит С. А. Фомичев, того же проблемно-структурного содержания, что и названный В. Непомнящим. Параметры и значение циклов данного типа позволяют предполагать, что они связаны с ведущими тенденциями системы пушкинского творчества в целом и что циклизация второго порядка является одним из „обнаружений” динамичной и сложной проблемно-эстетической целостности, которую и имеют в виду, говоря о системном единстве творчества писателя.

Рассматривая состав циклов второго порядка, нельзя не обратить внимания на еще один показательный факт: в проблемные единства исследователи чаще всего включают комплексы произведений, созданных болдинской осенью 1830 года, а также написанных в 1833 и 1836 годах. Возникает устойчивое впечатление, что произведения указанных трех периодов обладают проблемной взаимосвязанностью настолько органичной и внутренне-прочной, что при всей своей разнотемности, разножанровости и разнородности могут быть рассмотрены как разновидность цикла второго порядка.

Болдинский период, вообще переломный в творческой эволюции Пушкина, представляет особый интерес с указанной точки зрения.

Этот период — явление феноменальное даже для пушкинского творчества. И не только по „невероятному урожаю болдинской осени” (Т. Г. Цявлов-

<sup>5</sup> С. А. Фомичев, *О лирике Пушкина*, „Русская литература” 1974, № 2, стр. 43 - 53.

ская), которым был взволнован сам художник; не только по совершенству созданных тогда произведений; не только по поразительным свободе и легкости, с какими ложились замыслы на бумагу.

Болдинское творчество — явление феноменальное потому, что, как взрыв, высвободило громадную творческую энергию существенно иного, по сравнению с предшествующим периодом, эстетического качества. В нем, как во взрыве, сконцентрированы практически все основные типы героев, проблемы и жанры, ставшие характерными для зрелого Пушкина 1830-х годов. Наконец, болдинский феномен заключается еще и в том, что за внешней несочетаемостью и пестротой идей, тем, жанров, за внешней случайностью последовательности произведений — возникает стройная система идейно-художественного мышления поэта, сцепляющая все, тогда созданное, в целостность, обладающую внутренней проблемной и эстетической взаимосвязанностью, близкой к законам взаимосвязанности и целостности циклов второго порядка.

Прежде всего, именно в болдинскую осень 1830 года два крупных жанровых цикла — *Повести Белкина* и „маленькие трагедии” — были созданы, а третий — сказки — начат. О тесной проблемной связи между первыми двумя жанровыми циклами, кроме В. Непомнящего, говорит также и В. Соловьев. Исходя из сюжетных перекличек между *Повестями Белкина* и „маленькими трагедиями”, которые неоднократно отмечались в пушкиноведении, исследователь утверждает, что произведения обоих циклов „составляют четыре взаимных друг другу фабульных параллели”: *Станционный смотритель* — *Скупой рыцарь*, *Выстрел* — *Моцарт и Сальери*, *Гробовщик* — *Каменный гость*, *Метель* — *Пир во время чумы*. *Барышня-крестьянка*, с его точки зрения, на тех же основаниях соотносима с *Домиком в Коломне*, который самим Пушкиным мыслился во внутренней связи с „маленькими трагедиями” и был впервые опубликован вместе с ними как некое единство. „Болдинское творчество Пушкина, — пишет В. Соловьев, — распадается на два параллельных ряда, и одновременно с благополучными судьбами в *Повестях Белкина* он дает их трагические варианты в своих пьесах”<sup>6</sup>.

Не занимаясь сейчас анализом конкретного содержания параллелей, как их выделяет и интерпретирует исследователь, замечу, что само существование глубинной взаимосвязанности циклов сомнению не подлежит. В силовое поле, образованное этими взаимосвязями, попадает не только *Домик в Коломне*, но и целый ряд лирических стихотворений. Тот же В. Соловьев привел убедительные аргументы в пользу проблемно-психологической и эмоциональной близости монологов Моцарта некоторым из ведущих мотивов болдинской лирики, в частности, мотивам *Бесов*, *Прощания*, *Заклинания*, *Стихов*, *сочиненных ночью во время бессонницы*<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> В. Соловьев, *Параллели. Гипотеза о болдинском творчестве Пушкина*, „Аврора” 1972, № 9, стр. 69 - 72.

<sup>7</sup> В. Соловьев, *О Моцарте и о Сальери*, „Аврора” 1974, № 6, стр. 63.

Если учесть, что проблемно-тематическая соотнесенность стихотворения *Румяный критик мой...* с *Повестями Белкина* и *Домиком в Коломне*, *Бесов* — с болдинскими сказками, а *Труда* — с *Евгением Онегиным* давно подтверждена наукой, то, видимо, есть основания говорить об определенных тенденциях вхождения лирики в системное единство болдинского творчества.

Наконец, еще в 1920-е годы В. С. Узин, рассматривавший *Повести Белкина* в известном смысле как „интимнейшую исповедь поэта”, писал: „Если бы возможно было письма и стихотворения Пушкина, относящиеся к этому периоду, объединить с тем гениальным мастерством, которое было доступно только ему одному, то получилась бы иная форма для тех же переживаний, которые послужили источником для белкинских повестей”<sup>8</sup>. При всей несостоятельности субъективно-биографического истолкования, которое предложил В. С. Узин для болдинского творческого единства, несомненно тонко почувствован здесь сам факт этого широкого единства, включающего не только собственно художественное, но и эпистолярное, и — добавлю — литературно-критическое творчество Пушкина.

Нетрудно заметить, что приведенный критический материал представляет собою сумму отдельных замечаний, наблюдений, гипотез и предположений. Это и понятно, поскольку проблема только еще начинает вырисовываться в своем наиболее общем виде, направлении, объеме и границах. Поэтому переход от ее общей постановки к конкретному рассмотрению на конкретном материале представляется вполне уместным и целесообразным. В данном случае конкретным материалом будет пушкинское творчество болдинского сентября 1830 года.

Такое хронологическое членение материала, с одной стороны, принято как рабочий прием, а с другой — вызвано спецификой имманентной структуры цикла, какой являет собою болдинское творчество.

Циклы данного типа проблемны. Основанием внутреннего единства составляющих их произведений является вариативное развитие генеральной проблемы. Поэтому, в отличие от жанрово или тематически единых циклов первого порядка, в них органично включаются произведения, разные по темам, жанрам и даже родам (лирика, эпос, драма, критика и пр.).

Циклы второго порядка внутренне диалектичны и динамичны, но, так сказать, не во времени, а в пространстве, т.е. отражают не идейно-художественную эволюцию писателя (что показал Б. С. Мейлах на „кавказском цикле”, а Б. Непомнящий — на сказках), а сложность и „одномоментную” противоречивость исследования писателем проблемы, генеральной для данного периода. Иными словами, циклы второго порядка синхронны относительно системы художественного мировоззрения писателя, а потому могут быть рассмотрены как ее модель. В таком случае последовательность возникновения

---

<sup>8</sup> В. С. Узин, *О „Повестях Белкина”*, Петербург 1924, стр. 47.

произведений в цикле второго порядка становится значимой, ибо обнаруживает внутреннюю логику и динамику развития авторской художественной мысли.

Стремление уловить эту логику и на ее основании проследить вариативное развитие генеральной проблемы, идейно и структурно объединяющей произведения в цикл, и позволило использовать хронологическое членение материала. Тем более, что от сентября к ноябрю 1830 года значительно изменяется состав проблемно-жанровых компонентов цикла, уровень и масштаб художественного мышления писателя, т.е. происходит видимое развитие творческого мировоззрения Пушкина.

## I

Творческий календарь болдинского сентября:

7 сентября — *Бесы*

8 сентября — *Элегия (Безумных лет угасшее веселье...)*

9 сентября — *Гробовщик*

10 - 13 сентября — *Сказка о попе и работнике его Балде, Сказка о медведихе*

14 сентября — *Станционный смотритель, От издателя (предисловие к Повестям Белкина)*

15 - 18 сентября — *Путешествие Онегина*

19 - 20 сентября — *Барышня-крестьянка*

21 - 25 сентября — *Евгений Онегин, IX глава*

26 сентября — *Труд, Ответ Анониму*

О том, что болдинский период является „переломом”, „переходом”, „поворотным пунктом” в творчестве Пушкина, говорят все его исследователи. Особенности перелома усматривают в том, что после долгого перерыва завершен *Евгений Онегин*, реализованы замыслы 1826-1829 годов, оставшиеся без движения, и рождены совершенно новые темы, герои, проблемы. В научной литературе речь идет не только о двух тенденциях переходного периода, но именно о двух последовательных этапах творчества: сначала „подведение итогов”, т.е. „завершение романа в стихах”, а потом — „начало нового пути”, т.е. создание *Бесов* и *Повестей Белкина*. Такой традиционный для пушкиноведения подход в новейшей монографии Г. П. Макогоненко *Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы* (Ленинград 1974) закреплён только что приведенными названием и расположением глав. Если же болдинский период анализируется с точки зрения „начала нового пути” писателя, то из сферы внимания исследователей выпадает роман в стихах как произведение, в основном принадлежащее предшествующему периоду, или, выражаясь словами А. Г. Гукасовой, „только частично болдинское”<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> А. Г. Гукасова, *Болдинский период в творчестве Пушкина*, Москва 1973, стр. 9.

Этот подход вызывает возражения потому, что не соответствует реальной творческой хронограмме болдинской осени, которая началась *Бесами*, *Гробовщиком*, *Сказкой о Балде* и *Станционным смотрителем*, после чего были созданы последние главы романа в стихах. Но главные возражения концепция „итоги и начало нового творческого пути” вызывает потому, что смещает реальные процессы пушкинского творчества, игнорирует его внутреннюю системную связь, хотя бы тот чрезвычайной важности факт, что подведение итогов оказалось возможным только после того, как были открыты новые творческие перспективы; что подведение итогов предшествующего творчества одновременно было новым его осмыслением, содержащим в себе качественные признаки новой эстетики. Эта сторона внутреннего единства художественного мышления поэта особенно ярко проявляется в сентябрьских произведениях болдинской осени. Рассмотрение их в системе позволяет понять проблемно-художественный контекст, обусловивший и сам факт подведения итогов, и одновременное включение их уже в новый этап творчества.

Творческий календарь сентября 1830 года демонстрирует три проблемно-художественные тенденции, тесно взаимосвязанные между собою и в известном смысле взаимообуславливающие содержание и развитие каждой из них, а в совокупности складывающиеся в специфику „переломного периода” как периода исканий.

Для характеристики этих тенденций огромный интерес представляет стихотворение *Бесы*. Это первое болдинское произведение — капля болдинского творческого моря, микромир относительно болдинского макромира. Но микромир, структура которого изоморфна структуре всей системы; капля, „химический состав” которой идентичен составу моря. При всех различиях многопланности этого стихотворения<sup>10</sup>, исследователи безусловно выделяют в нем три „плана”, каждый из которых, с моей точки зрения, содержит в зерне потенциальную творческую тенденцию болдинского сентября.

Прежде всего, это — ярко выраженная фольклорная стихия. Она становится в *Бесах* эстетическим воплощением вырастающего за нею эмоционально-психологического строя русского народного (национального) мироощущения. „Фольклорное сознание” *Бесов* (Д. Д. Благой) органически влечет за собою *Сказку о Балде* и *Сказку о медведихе*.

Но национально-фольклорная стихия выражает лишь один, хотя и очень существенный, аспект лирического мира стихотворения. Как бы ни прочитывалась философская символика поэтической мысли *Бесов*, одно бесспорно: бесстрашием, глубиной и страстным напряжением ищущей мысли „лири-

<sup>10</sup> Из последних работ см., в част.: Д. Д. Благой, *Творческий путь Пушкина. 1826 - 1830*, Москва 1967, стр. 470 - 480; В. Непомнящий, *К творческой эволюции Пушкина в 30-е годы*, „Вопросы литературы” 1973, № 11, стр. 128 - 131; Г. П. Макогоненко, *Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы*, Ленинград 1974, стр. 96 - 104.

ческий субъект” этого стихотворения неразрывно связывает его с остальной лирикой Болдина и с *Евгением Онегиным*, лирическое „я” которого именно в болдинских главах приобретает новые качества.

Наконец, на сюжетном уровне *Бесов* намечены ситуация и герой, поэтическое решение которых отличает их и от представленных в „онегинских” отступлениях, и от тематически близких в предшествующей лирике — от тех же *Зимней дороги* (*Сквозь волнистые туманы...*) и *Зимнего вечера* (*Буря мглою небо кроет...*)<sup>11</sup>. *Бесы* отличны от „зимнего цикла” уже тем, что в составляющей их сюжетную основу бытовой сценке народный герой (ямщик) обладает равноправной ролью и своим „диалогическим голосом”, тогда как в *Зимней дороге* и *Зимнем вечере* „голоса” (песни) ямщика и няни были включены в авторский поэтический „голос” и им аранжированы. Кроме того, характер и тон диалога-сценки в *Бесах* предполагают лирический субъект, эстетически и психологически близкий рассказчикам *Повестей Белкина*, особенно *Станционного смотрителя*, а в перспективе — повествователю *Капитанской дочки*<sup>12</sup>.

Многопланность художественной структуры *Бесов* может быть образцом своего рода синкретизма болдинского творчества, а названные ее признаки соотносимы с ведущими проблемно-поэтическими тенденциями всего цикла, развивающимися в несомненной и тесной идейно-художественной связи, обнаруживаемой на уровне целостной системы болдинского творчества.

Для понимания внутренней логики этой системы интересно проследить развитие самой „короткой” в рамках болдинской осени — фольклорной тенденции, тем более что она компактно смещена в болдинском творческом времени к началу сентября, а две другие продолжены и в следующие месяцы.

От *Бесов* через *Сказку о Балде* к *Сказке о медведихе* на всех уровнях произведений (сюжет, поэтика, жанр) можно проследить своего рода рафинирование национально-фольклорного начала со стремлением к его имманентной художественной самодостаточности. Что имеется в виду?

В *Сказке о Балде* нет такого сложного сочетания семантических планов и эстетических аспектов, как в *Бесах*. В отличие от позднейших пушкинских сказок, эта — почти лишена лирического начала, ее „персонажи и их поступки максимально отстранены от автора”<sup>13</sup>. Поэтический строй *Сказки о Балде* в этом смысле более однороден и прост. Но эстетическая строгость, выдер-

<sup>11</sup> Интересное сопоставление „зимнего цикла” с *Бесами* сделал В. Непомнящий в названной выше статье.

<sup>12</sup> В. Непомнящий, указ. раб., стр. 156-158; Г. П. Макогоненко, указ. раб., стр. 102-104. (Замечу только, что предложенная Г. П. Макогоненко интерпретация символа „конь-всадник” с выходом в перспективе к символу „птицы-тройки” представляется несколько неоправданной для пушкинского творчества).

<sup>13</sup> В. Непомнящий, *Заметки о сказках Пушкина*, „Вопросы литературы” 1972, № 3, стр. 140.

жанность и чистота отличают ее не только от позднейших пушкинских, но и от собственно фольклорных сказок и позволяют распространить на нее мнение Н. Ф. Сумцова, высказанное в свое время о балладе *Жених*: „Народные сказки, если позволено будет так выразиться, менее народны, чем *Жених* Пушкина”<sup>14</sup>. *Сказка о Балде* — не обработка народной сказки и не „литературная сказка”, как последующие у Пушкина<sup>15</sup>, а литературный эквивалент народной сказки.

*Сказка о медведихе* эстетически другого порядка. Специфика ее образно-поэтического строя наводит на мысль, что она была попыткой Пушкина написать аутентичную народную сказку, т.е. попыткой, отказавшись от литературной эквивалентности, „переселиться” на уровень фольклора и создать произведение, оставаясь в этой системе поэтического мировосприятия и соответствующей ему эстетики.

Сказка осталась незавершенной, — едва ли не единственный случай в болдинскую осень. Однако, как заметил Н. Я. Берковский, „нельзя считать делом случая, что писателю удастся и что — нет”<sup>16</sup>. Засвидетельствовала ли эта неудача принципиальную неразрешимость поставленной задачи? Трудно ответить на такой вопрос однозначно. Принимая в 1832 - 1833 годах деятельное участие в подготовке П. В. Киреевским и Н. М. Языковым сборника народных песен, Пушкин передал первому из издателей 49 песен и попросил отличить, „которые поет народ и которые смастерил я сам”. Великолепный и тонкий знаток народного творчества, П. В. Киреевский не смог этого сделать. Казалось бы, задача создания писателем аутентичного народного произведения в принципе выполнима. Но успешный пушкинский опыт был проделан в другом жанре, выражающем иное, по сравнению со сказкой, грани народного мировоззрения, и в жанре „живом” для народного творчества. С другой стороны, все последующие создания сказочного жанра — *Сказка о царе Салтане*, *Сказка о рыбаке и рыбке*, *Сказка о мертвой царевне*, *Сказка о золотом петушке* — остались литературными сказками, хотя их жанровая и поэтическая структура существенно изменялась.

Тщательно проанализировав „внутреннее, имманентное содержание” *Сказки о золотом петушке* и ее место в зрелом творчестве писателя, В. Непомнящий пришел к следующему общему выводу: „В процессе, завершившемся *Сказкой о золотом петушке*, с одной стороны, повторилась — по-своему, отраженно — история разрушения жанра древней сказки, уже давно прекратившего свое „активное” существование в народном творчестве, уступив место иным формам самосознания человечества, осознания им своего места

<sup>14</sup> Н. Ф. Сумцов, *Исследования о поэзии Пушкина*. В кн.: Харьковский университетский сборник в память А. С. Пушкина, Харьков 1900, стр. 277.

<sup>15</sup> Р. В. Иезуитова, *Жених*. В кн.: Стихотворения Пушкина 1820 - 1830-х годов, Ленинград 1974, стр. 56.

<sup>16</sup> Н. Я. Берковский, *Статьи о литературе*, Москва-Ленинград 1962, стр. 244.

в мире. Соответственно этому, с другой стороны, и в пушкинском творчестве 30-х годов возрождение, эволюция и разрушение этого жанра — разрушение внутреннее, ибо внешняя форма его еще оставалась, — открыли новые пути и явили громадного значения „урок”. Именно во взаимодействии развитого пушкинского „метода” с одной из наиболее древних и „младенческих” форм народного творчества родилась наиболее, пожалуй, выразительная, внутренне сжатая — и именно потому способная к бесконечному „развертыванию” в многозначность и универсальность — „модель”, которая в известных отношениях играет, быть может, ключевую роль в творчестве позднего Пушкина”<sup>17</sup>.

Фольклорные опыты болдинской осени, в частности, неудача *Сказки о медведихе*, подтверждают вывод исследователя: эти опыты стали первым, но решительным симптомом непригодности „чистото”, „младенческого” жанра для выражения современного народного сознания и самосознания, хотя черты „сказочности” остались для Пушкина характернейшим поэтическим признаком этого сознания<sup>18</sup>.

Так обнаруживается теснейшая проблемно-поэтическая взаимосвязь между фольклорно-народной тенденцией, выраженной в *Бесах* и двух болдинских сказках, и народно-национальной стихией современной русской действительности, открытой и исследованной в *Повестях Белкина*. Соседство сказок двум повестям и самых смиренных и демократичных представителей „смирненной прозы” русской жизни — о гробовщике и станционном смотрителе — перестает быть случайностью творческого календаря.

В его контексте *Гробовщик* (9 сентября) и *Сказка о Балде* (10 сентября) оказываются явлениями, в значительной мере эквивалентными относительно своих жанровых рядов, а также поисков автором путей эстетической трансформации прозаической стихии современной народной жизни.

Сюжетная основа *Гробовщика* в ироническом переосмыслении романтического мотива — хотя и опосредованно — тяготеет к профессиональному анекдоту, жанру фольклорному, что довольно явственно выделяет повесть из остального цикла и дает отдаленное — в жанровом пра- или первоисточке — соприкосновение со *Сказкой о Балде*, бытовая сатирическая сторона которой также близка анекдоту. Но это — подспудно ощущаемое родство, не кровное, далекое.

Гораздо явственнее объединяет произведения отсутствие в них авторского „лица” и „голоса”. Уже было замечено, что *Сказка о Балде* выделяется своей „сухостью” среди остальных, каждую из которых именно активное авторское лирическое начало заставляет „клониться то к басне, то к притче, то к поэ-

<sup>17</sup> В. Непомнящий, *К творческой эволюции Пушкина в 30-е годы*, „Вопросы литературы” 1973, № 11, стр. 124 - 168.

<sup>18</sup> См., напр.: М. Цветаева, *Пушкин и Пугачев*, „Вопросы литературы” 1965, № 8, стр. 174 - 195.

ме”<sup>19</sup>. Равным образом, заявив себя несколькими декларациями в начале *Гробовщика*, рассказчик затем „исчезает” из повести, стирая грани между явными и не-явными ее происшествиями. „Минус-прием” обращает на себя внимание по яркому контрасту в этом смысле каждого из произведений своему литературному ряду; причем мощной лирической или иронической стихии сказок в завершённом болдинском цикле соответствует система рассказчиков. Отстраненность первых произведений от автора, дававшая полный простор самовыражению народно-национальной жизни и предполагавшая ее эстетическую способность и самодостаточность для такого самовыражения, больше в творчестве писателя не повторилась; напротив, привела к поискам авторского не только изображения, но и исследования русской национальной жизни. Основания для такого утверждения дают этические вопросы, не разрешаемые, а встающие в *Сказке о Балде* и в *Гробовщике*.

В сказке оживший и „оттаявший”, благодаря животворной силе художественного гения поэта, фольклорный канон продиктовал запечатленные им этические нормы, которые оказались неприемлемыми для автора<sup>20</sup>. Диссонанс между моральными оценками, диктуемыми законами сказки (Балда прав как ее положительный и абсолютный герой) и возникающими у читателя (состраданием к побежденным и наказанным), вырастает к финалу в откровенное противоречие: „Противоречие между человеческим взглядом автора на людей — и жестокостью. Между авторским методом и фольклорным каноном. [...] Обнаружилось, что свойство фольклорного канона — безошибочно обеспечивать практическое торжество героя — оплачивается порою такую моральною ценою, которая для Пушкина слишком высока”<sup>21</sup>.

Исследователь справедливо полагает, что своим этическим содержанием („грозными вопросами морали”) и центральной проблемой (проблемой „возмездия”) сказки тесно связаны с „маленькими трагедиями”. С моей точки зрения, теми же вопросами и не менее тесно сказки связаны и с *Повестями Белкина*. Ведь императивность фольклорного канона, не будучи соответственно прокомментирована, заставляет считать его этическое содержание законом и нормой народного сознания. Иными словами, встала проблема, чрезвычайно важная и ответственная не только с эстетической точки зрения. К аналогичной проблеме подвел и *Гробовщик*.

Специфика этой повести, долго остававшейся загадкой для критики, — в содержании и поэтической структуре ее внутреннего конфликта.

Конфликт можно назвать внутренним потому, что он разворачивается во внутреннем мире героя, не выходя за пределы его мироощущения, хотя

---

<sup>19</sup> В. Непомнящий, *Заметки о сказках Пушкина*, „Вопросы литературы” 1972, № 3, стр. 151.

<sup>20</sup> Там же, стр. 124 - 151.

<sup>21</sup> Там же, стр. 149.

и не осознан героем ни в своем содержании, ни в самом факте. Внутренним конфликт является еще и потому, что инспирирован извне, внешним относительно Прохорова миром, но этот мир даже не подозревает, что стал причиной и дал повод к серьезным нравственным коллизиям.

Для реализации такого конфликта вовне нет оснований: чужой для гробовщика круг — незнакомый и инонациональный — принимает его в свой состав сразу, доброжелательно, по-соседски и гостеприимно. Повесть начинается с того, что переехавшего в новый дом Прохорова приглашают на семейный праздник, а заканчивается тем, что его прибежали звать на именины к кому-то из соседей. Но Прохоров выпадает из этого круга: он незнаком с гостями Шульца: он — один русский среди немцев (разговор все время шел по-немецки); он — один среди ремесленников работает не на потребу живых. Такое внутреннее отчуждение привело к внутреннему же конфликту: шутка была воспринята гробовщиком как оскорбление его личности и профессии, как сомнение в их этической равноценности и правомочности по сравнению с остальными. Для внешней реализации такого конфликта оснований нет, сферой его развития может быть только нравственное сознание личности. У личности с неразвитым сознанием (а Адриан Прохоров именно таков) — подсознание, проявленное в сне, но реализованное как явь, чтобы имело для героя нравственную значимость, которой лишен сон.

Внутренний, „неявный” конфликт *Гробовщика* реализуется „скрытым параллелизмом” явных (происшедших наяву) и „сонных” событий<sup>22</sup>, а кроме того, с моей точки зрения, — разностью интерпретации их автором и героем; но разностью, тоже скрытой во внутренних законах поэтической конструкции, „неявленной” вовне. Заканчивая анализ повести, С. Г. Бочаров пишет: „Повесть не разрешается в ничто: что-то неявно произошло в жизни ее 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”. Исследователь тонко заметил слитность происходящего в ощущении героя с „внешней формой” повести, с ее текстом. Иначе говоря, эстетическая реальность *Гробовщика* — его „текст” — представляет собою почти „чистое”, некорректированное нравственное мироощущение героя.

Оговорка „почти” касается специфики повествователя, его места и функций в произведении. В уже цитированной работе С. Г. Бочаров отметил: „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

---

<sup>22</sup> С. Г. Бочаров, *О смысле „Гробовщика” (К проблеме интерпретации произведения)*. В кн.: *Контекст* — 1973, Москва 1974, стр. 196 - 230.

более остроумен рассказ о нем и повествователь, ведущий рассказ”<sup>23</sup>. Однако, живая, часто остроумная субъективность рассказчика присутствует, как уже было сказано, далеко не во всем повествовании. Отчужденность от нее и — в таком смысле — стилистическая оголенность повествования становится приметой не только сонной действительности, как пишет С. Г. Бочаров<sup>24</sup>, но и переключения изображения в план перспективы гробовщика. Одновременно эта стилистическая примета приобретает психологическое содержание и авторски оценочное значение, ибо является отражением качественных признаков мироощущения героя.

Ведь изображенный в перспективе Адриана Прохорова мир предстает лишенным не только стилистической субъективности (отчужденного от гробовщика объективного остроумия темы), но и однозначного этического начала. Скрытый параллелизм явной и сонной действительности заставляет обратить внимание на оголенную событийность последней. А сама структурная формула „оборачиваемости”, на основе которой осуществлен этот параллелизм, обнаруживает двойную художественную функцию.

На сюжетном уровне *Гробовщика* „оборачиваемость” событий реализована как постепенное перерастание многократно обыгранного оксюморона „мертвый живет” в событийный ряд повести.

Уже вывеска на лавке Прохорова весьма необычна и достаточно двусмысленна: гробы „отдаются напрокат и починяются старые”<sup>25</sup>. Она предполагает у товара гробовщика функции, ему вообще-то не свойственные, но вполне естественные у предметов „живого пользования”. Потом Готлиб Шульц произносит: „Живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет” (VI, 122). Эту поэтическую фигуру можно было бы отнести за счет того „русского наречия” сапожника, которое, по словам повествователя, „мы без смеха доньше слышать не можем”, но точно в таком же стиле отвечает немецкому ремесленнику русский: „Нищий мертвец и даром берет себе гроб” (VI, 122). Дело здесь не только в том, что каламбурят вне зависимости от своих личностей и что каламбуры эти — признак ситуации, а не уровня их мышления. Дело в том, что намеченное в вывеске гробовщика и в каламбурах героев затирание грани между живыми и мертвыми с точки зрения профессионального к ним подхода подготавливает „естественность” сюжетной реализации предложенного Адриану на пирушке у Шульца профессионального же госта — пригласить на новоселье „тех, на которых мы работаем” (VI, 124).

<sup>23</sup> Там же, стр. 212.

<sup>24</sup> Там же, стр. 222.

<sup>25</sup> А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в 10-ти томах*, изд. 3, Москва 1962 - 1966, т. VI, стр. 129. Все цитаты из произведений Пушкина приводятся в тексте по данному изданию, римской цифрой обозначен том, арабской — страница издания.

Более того, оксюморон в этой сцене реализуется не просто как сюжетный факт (появление „честной компании” мертвецов), но и как основа поведения „гостей”. Обращаясь к гробовщику от их имени, бригадир говорит: „Все мы поднялись на твое приглашение; остались дома только те, которым уже невмочь, которые совсем развалились...” (VI, 127). Среди потусторонних гостей Прохорова царят те же нормы взаимоотношений, что и в живом мире, вплоть до соблюдения табели рангов: бедняк, похороненный задаром, жметя в углу, стесняясь своего рублища. У них — вполне „живые” реакции: „Между мертвецами поднялся ропот негодования; все вступились за честь своего товарища, пристали к Адриану с бранью и угрозами...” (VI, 127). Столь активное и нормативно-земное поведение мертвецов даже „благопристойности” их одежды придает второй оттенок, связывая ее не со смертью, а с визитом: „... все одеты были благопристойно: покойницы в чепцах и лентах, мертвецы чиновные в мундирах, но с бородами небритыми, купцы в праздничных кафтанах” (VI, 127). Замечу, кстати, что от такого изображения потустороннего бытия Пушкиным — прямой путь к фантастическому рассказу Достоевского *Бобок*.

В пушкинской же повести грань между явными и не-явными ее событиями, между поту- и посюсторонними мирами стирается, становится зыбкой и „переходимой” именно из-за функциональной равнозначности обоих миров в профессиональном мировосприятии гробовщика. Поскольку сонная действительность повести являет мир в перпективе Адриана Прохорова, то и для обитателей этой действительности гроб обретает функции только „дома” и, как всякий дом, перестает быть вечным пристанищем, единственным и неизменным. Ведь Прохоров продает, „починяет старые и отдает напрокат” гробы почти так же, как свою старую лачугу, на воротах которой повесил объявление: „дом продается и отдается внаймы” (VI, 119).

„Оборачиваемость” оксюморона событийным рядом, приводящая к скрытому параллелизму явных и не-явных происшествий, оказывается, таким образом, проявлением мироотношения героя. Причем мироотношение это лишено четко выраженного этического начала, полностью замещенного профессионально-этическим, т.е. функциональным, критерием оценок. Выразительная событийная нагота сонной действительности нарушена только одной эмоцией — радостью гробовщика по поводу смерти купчихи Трюхиной, похоронами которой Прохоров надеялся возместить свои убытки.

Следовательно, внутренний конфликт повести (ее „неявный”, как говорит С. Г. Бочаров, смысл) состоит в столкновении профессионально-этического и гуманистического начал в мироощущении героя. Именно в мироощущении, а не в сознании, потому суть происшедшего ему неясна. Конфронтация Адриана Прохорова со своей совестью (теми, за счет кого он живет и кто у него на совести) может вести только к неосозанным изменениям в его психике, может дать только неявные для него самого результаты. Оказалось, что неразви-

тость самосознания демократического героя ведет если не к своеобразной этической глухоте, то по крайней мере — к гуманистической неоднозначности его мироощущения и поведения<sup>26</sup>. Вывод этот по существу совпадает с результатами реанимации фольклорного канона в *Сказке о Балде*. С другой стороны, неразвитость самосознания демократического героя исключала его художественную самодостаточность для изображения народного мироотношения, в частности, привела к „неявности” „скрытого” смысла повести, как — по-другому — и „чистый” фольклорный жанр.

Таким образом, *Гробовщик* и *Сказка о Балде* на разном тематическом и жанровом материале дали одинаковый результат: показали, что необходимы „мера и отношение” художника к „смиренной прозе” русской действительности, а также эстетическая форма их выражения. Они появились в следующей повести, написанной 14 сентября, после *Сказки о Балде* и, так сказать, заместившей недоконченную *Сказку о медведихе*. Иными словами, новый характер конфликта и рассказчик в *Станционном смотрителе* обусловлены жесткой необходимостью изображения и исследования русской демократической жизни в ее, как говорил Б. Томашевский, „моральной атмосфере”<sup>27</sup>.

Место неявного, как в *Гробовщике*, конфликта в *Станционном смотрителе* занимает откровенный и острый, протекающий не просто в сфере профессионально-бытовых отношений, но впервые открывший систему социально-общественных отношений современной действительности.

Демократический герой и его социальная трагедия были не только открытием новой литературной темы или постановкой новой литературной проблемы. Это было открытием современной России. И оно произошло не в *Гробовщике*, а в *Станционном смотрителе* именно потому, что социальный конфликт заключал в себе суть жизни демократического героя, ее детерминирующие доминанты и одновременно — „угол зрения” на современное общественное состояние страны. О кардинальном значении этого открытия для русской литературы свидетельствует вся история ее последующего развития, начиная с общественно-эстетических манифестов „натуральной школы”.

Однако не менее кардинальным это открытие было и потому, что социальный конфликт в означенном выше качестве дал ключ и параметры к мироощущению и самосознанию демократического героя. Принципиальное отличие второй повести будущего белкинского цикла от первой состоит в том, что нравственно-психологическая трагедия человека и отца Самсона

<sup>26</sup> Этот момент „отражен” в литературоведении предположением, что в *гробовщике* Пушкин изобразил „цепкую, хозяйскую, собственническую натуру” не „вообще низшего слоя, а определенного представителя низшего слоя”. См.: А. Г. Гукасова, указ. раб., стр. 174 - 177; Н. Я. Берковский, указ. раб., стр. 312 - 321. Для Г. П. Макогоненко, например, повесть свидетельствует о том, что „погоня за наживой таит в себе страшное возмездие — превращение в мертвую душу” (см.: Г. П. Макогоненко, указ. раб., стр. 146 - 147).

<sup>27</sup> Б. Томашевский, *Пушкин. Ки. 2. 1824 - 1837*, Москва-Ленинград 1961, стр. 152.

Вырина транспонирована в ней через трагедию чиновника 14 класса и на последней основана.

В самом деле. Нравственно-психологическая трагедия Вырина в повести во многом развернута как трагедия обманутых доверия и любви. Человеческое доверие Вырина обмануто и попрано Минским. Начальная фаза отношений героев не столько демонстрирует наивную доверчивость старика, поверившего болезни молодого гусара, сколько открывает глубокую веру Вырина в доброе начало в другом человеке <sup>28</sup>. Минский за два дня „так полюбился доброму зрителю, что на третье утро жаль было ему расстаться с любезным своим постояльцем” (VI, 137). По законам человечности Вырин, поручая Минскому подвезти дочь до церкви, совершает акт высшего доверия. Нарушая его, Минский наносит сокрушительный удар не по наивности старого зрителя, слишком многое переживавшего на своем веку и посту (напомню не случайное замечание на сей счет во „введении” о зрителях), а по его нравственному мироотношению, по его гуманистической этике. Заметим, что Минский всегда и за все щедро платит: лекарю, Вырину „за постой и угощение” (VI, 137); за свою любовь (из всех аспектов судьбы Дуни постоянно подчеркнут только один — ее обеспеченность); за любовь Вырина к дочери. Иными словами, он предлагает деньги как эквивалент этических ценностей.

В столкновении Вырина и Минского отчетливо выделяются две стороны: социальная и этическая. Конфликт оказался возможным по социальной дозволенности представителю высшей общественно-иерархической категории попираТЬ права того, кто находится на социальном „низу”. Эту сторону конфликта прежде всего выделила „натуральная школа”, последующая литература и литературная критика. С этой стороной конфликта связана выразительная и многообещающая для последующей литературы деталь: перенесение действия в Петербург, столкновение двух Россией, неразвернутый пока что контраст двух ипостасей столицы — окраины, „Измайловского полка” и Литейного проспекта.

Однако, широко обозначенная социальная природа, социальная детерминированность конфликта ушла в его обоснование. В эстетической же реальности повести конфликт Минского с Выриным предстает как столкновение разных нравственных систем, реализованное через проблему „выбора”, перед которым стоит Дуня. Решение Дуни, ее „выбор” — это не только фабульный ход, многообещающий в смысле возможных его интерпретаций <sup>29</sup>, но обострение и усложнение генерального конфликта повести. Выбор героини усугубляет

---

<sup>28</sup> Напомню весьма показательную для данного случая трактовку Пушкиным знаменитого шекспировского героя: „Отелло не ревнив, он доверчив”.

<sup>29</sup> См., напр., концепцию „движения низов”, построенную на его основании Н. Я. Берковским — Н. Я. Берковский, указ. раб., стр. 329 - 339.

трагедию обманутого человеческого доверия Вырина трагедией обманутого отцовского доверия.

В повести подчеркнуто, что девушка плакала, но ехала „по своей воле” (VI, 138). Увидев отца в своей петербургской квартире, она не бросилась к нему, а упала в обморок. От стыда? от жалости? от сознания своей вины? Скорее все-таки от страха, что будет нарушено ее счастье. Для нее вторжение отца так же непрошено и нежеланно, как и для ее возлюбленного. В столкновении Вырин-Дуня нет социальных оснований, только нравственные. В нем с одной стороны — со стороны „блудной дочери” — достижение собственного счастья за счет обманутого доверия и страданий другого человека. Такое разрешение нравственной коллизии прямо противоположно тому, которое чуть позднее предложил Пушкин в финальной ситуации *Евгения Онегина* и нравственный смысл которого так точно прочитал Достоевский<sup>30</sup>. Однако Дуня — не Татьяна. Не случайно тот же Достоевский сказал, что „такой красоты положительный тип русской женщины почти уже и не повторился в нашей художественной литературе — кроме разве образа Лизы в *Дворянском гнезде* Тургенева”<sup>31</sup>. Дуня разрешила свой нравственный долг подобно Минскому: дала попу денег и Ваньке пяточок серебром („такая добрая барыня”, VI, 144); правда, еще на могиле отца поплакала. Дуня уравнивает и углубляет в повести конфликт „Минский-Вырин”, уравнивает этически адекватным действием социальную подоснову генерального конфликта.

Сочетание социальных и этических элементов в конфликте повести сложно, тонко и показательно.

Сложно, ибо собственно социальной трагедии не произошло: Дуня богата и счастлива; Вырин спился и погиб не от позора и несчастья дочери, а от неверия в возможность ее счастья. Однако не верил и не мог поверить именно потому, что Дунин happy and — чудо, невероятное по законам социального норматива. То есть трагедия стационарного зрителя оказывается следствием противоречия между ожидаемой закономерностью и происшедшей случайностью, между социальным нормативом и человеческим отклонением от него, между социальным правилом и гуманистическим исключением.

Но само это трагическое противоречие глубоко и тонко обосновано. Ведь сначала Вырин ведет себя в конфликте повести по законам именно гуманистической этики, игнорируя императивность социального норматива. Двойное поражение, пережитое героем в этой части конфликта (обманутое человеческое и отцовское доверие), ведет к крушению его веры в действенность гуманистической этики и к убеждению в абсолютном всеилии социально-нравственных норм. Поэтому его неверие в благополучный исход приклю-

---

<sup>30</sup> Ф. М. Достоевский, *Собрание сочинений в 10-ти томах*, т. X, Москва 1958, стр. 448 - 450.

<sup>31</sup> Там же, стр. 447.

чения дочери и, следовательно, личная трагедия, оказываются жестко обусловленным результатом собственного нравственного опыта.

Наконец, этот конфликт показателен, ибо дает ключ и параметры к пониманию психологии и поведения демократического героя, психологии и поведения — и в данной повести неоднозначных. „Если отвлечься от противоречий социальных, которые всем героям повести представляются неколебимыми и с которыми, как с конкретной действительностью, считается и автор, — писал В. В. Гиппиус, — остается противоречие личных эгоистических стремлений каждого из героев. Эгоистичны Минский и Дуня, эгоистичен со своей стороны и Вырин”. А потому „коллизия — счастье Дуни с Минским и несчастье Вырина — показана не только неразрешенной, но и неразрешимой”<sup>32</sup>. Какие бы лично-общественные перспективы ни усматривались за поведением Дуни, как бы ни генерализировалась трагедия социального бессилия Вырина, но эгоистичность поведения и стремлений героев остается бесспорной. Иными словами, демократический герой как в *Сказке о Балде* и в *Гробовицике*, так и в *Станционном смотрителе* этически неоднозначен и полностью не укладывается в четкую систему этических „рангов”. Так закладываются в первых повестях белкинского цикла основы отличительного признака болдинских произведений — отсутствие в них однозначного авторского решения конфликтов, что затем особенно ярко выразилось в „маленьких трагедиях”, открытом финале *Евгения Онегина*, или в шутливых моралях, наподобие той, что заканчивает *Домик в Коломне*.

Однако, в *Станционном смотрителе* показаны детерминанты противоречивого, неоднозначного характера и поведения демократического героя, личности внеположенные и уходящие корнями в систему социально-общественных отношений. В этом смысле конфликт повести подготавливает одно из фундаментальных открытий эстетической системы болдинской осени, а именно — социальной детерминированности личности. Оно было сделано, по справедливому убеждению Г. А. Гуковского, в *Скупом рыцаре*, где человек подчинен „уже не закону истории вообще, но и закону социальной истории в частности”<sup>33</sup>. Обнаружение в *Станционном смотрителе* социально-общественных (а не социально-исторических, как в пьесе) детерминант в качестве „факта и фактора нравов” значимее, чем „еще не созревшие” „тенденции к социологизации понимания человека и общества”<sup>34</sup>. Значимее потому, что вплотную подводит и к новому аспекту столь настойчивого в последующие месяцы у Пушкина внимания к истории, и к указанному открытию *Скупого рыцаря*.

<sup>32</sup> В. В. Гиппиус, *От Пушкина до Блока*, Москва-Ленинград 1966, стр. 20, 21.

<sup>33</sup> Г. А. Гуковский, *Пушкин и проблемы реалистического стиля*, Москва 1956, стр. 322.

<sup>34</sup> Там же, стр. 294.

В пределах белкинского цикла конфликт *Станционного смотрителя* дал „угол зрения” („меру и отношение”) на демократический мир и его социально-этическое положение в системе современных общественных связей, т.е. приобрел детерминирующий смысл. Идеино-художественное значение этих детерминант настолько принципиально, что они не могли оставаться скрытыми в законах поэтической конструкции, но должны были быть выявленными, выведенными в „текст”. А поскольку детерминанты лежат вне самосознания демократического героя, — то необходима внеположенная этому сознанию, но близко прикосновенная к нему фигура, отношение которой к происходящему, кроме прочего, выполняет функции означенных выше „меры и отношения”. Так в *Станционном смотрителе* появляется жестко обусловленный рассказчик.

Анализ повести приводит к убеждению, что в ней был использован тот же тип автора-рассказчика, что и в *Евгении Онегине*.

Как и в романе в стихах, повествователь *Станционного смотрителя* не условно персонифицирован. Он — довольно полно нарисованная личность, со своей биографией, некоторые реалии которой Пушкин занял ему из собственного жизненного пути, что не раз отмечалось исследователями<sup>35</sup>. Рассказчика *Станционного смотрителя* приближает к автору-повествователю романа в стихах не только оттенок автобиографизма, но и сходный принцип соотношения автора и героев. Подобно тому, как автор-повествователь *Евгения Онегина* „свято берег” письмо Татьяны, повествователь повести долго и бережно хранил воспоминание о поцелуе Дуни (VI, 133). Соответствием романной дружбы Онегина и автора выглядит в повести дружба повествователя с Выриным: „обстоятельства некогда сблизили нас”, память о станционном смотрителе рассказчику „драгоценна” (VI, 131). Так же, как в *Онегине*, и даже более, чем в нем, рассказчик повести осознает и подчеркивает дистанцию, отделяющую его от героев, и пересоздает ее для читателя в „меру” и принцип отношения к изображенной жизни.

Рассказчик „онегинского” типа давал возможность увидеть мир в перспективе героя, но не слиться ни с этим героем, ни с его перспективой. Отсюда в повести гуманное, сочувственное отношение к трагедии маленького человека, понятой и оцененной по-человечески, без барской снисходительности и без филантропической умиленности. Чрезвычайно показательны в этом смысле иронические ноты повествователя в самых „патетических” или „сентиментальных” сценах. Например: „Таков был рассказ приятеля моего, старого смотрителя, рассказ, неоднократно прерываемый слезами, которые живописно отирал он своею полкой, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева. Слезы сии отчасти возбуждаемы были пуншем, коего вытянул он пять стаканов в продолжение своего повествования; но как бы то ни было они сильно

<sup>35</sup> См., напр.: А. С. Пушкин, *Болдинская осень*, Москва 1974, стр. 51 - 52.

тронули мое сердце” (VI, 142)<sup>36</sup>. Эти ноты, демонстрируя способ мышления и повествовательную манеру рассказчика, подчеркивают объективность и трезвость его отношения к героям и событиям их жизни, а значит — объективность и трезвость данного им комментария. Этот последний момент важен, так как герой *Станционного смотрителя*, как и гробовщик Прохоров, интеллектуально неразвит и не в силах осознать всю глубину и все аспекты происхождения.

Открывающее повесть рассуждение о станционных смотрителях тоже в известной степени аналогично лирическим отступлениям в *Евгении Онегине*. Однако поэтические законы повести и идейно-художественные задачи рассказчика в ней исключили использование такого структурного приема в качестве постоянного, а с другой стороны — потребовали более четкой, чем в романе в стихах, роли рассказчика как организатора сюжета. В романе, по мысли одного из исследователей, отступления, при всей их „несвободе” от сюжета, все-таки „компенсируют недостаток действия, слабость темпов его развития”, компенсируют тем, что „движение сюжета сменяется движением характера (автора или героя), движением мысли героя, автора или читателя”<sup>37</sup>. В повести рассказчик не компенсирует, а организует сюжет, его фабульное и структурное движение.

Но рассказчик такого типа в следующих повестях не повторился. Более того, после завершения *Станционного смотрителя* родился Иван Петрович Белкин в качестве автора уже написанных и будущих повестей. Каким бы временем ни датировались первые пушкинские наброски об этом „авторе”, но предисловие *От издателя* легло на бумагу в виде, близком окончательному, 14 сентября. Окончательная редакция предисловия появилась, естественно, по завершении всего цикла, т.е. около 16 ноября — даты, которой помечено письмо ненарадовского помещика издателю. Тогда же, по всей вероятности, появились в примечаниях издателя — Пушкина — обозначения рассказчиков отдельных повестей. В течение второй половины сентября и следующих полутора месяцев оттачивались детали биографии „автора”: даты его жизненного пути, обстоятельства хозяйствования, даже имя. Но основной корпус фигуры автора повестей был осмыслен после *Гробовщика* и *Станционного смотрителя*, как следствие творческого опыта и как эстетическая необходимость, выявившаяся в процессе их создания.

Так же, как *Гробовщик* показал необходимость „меры и отношения” к стихии русской жизни, т.е. необходимость введения рассказчика, так *Стан-*

<sup>36</sup> Примером такого же порядка может быть замечание о Дуне, которая разговаривала „безо всякой робости, как девушка, видевшая свет” (VI, 133); а примером трезвого корректива к „чувствительной” сцене посещения Дуней могилы отца — замечание о Ваньке, „оборванном мальчишке, рыжем и кривом” (VI, 143).

<sup>37</sup> Е. Е. Соллертинский, *Русский реалистический роман первой половины XIX века. Проблемы жанра*, Вологда 1973, стр. 34.

ционный *смотритель* показал невозможность постоянного использования ранее найденной такой фигуры, т.е. невозможность перенесения в прозу рассказчика типа автора-повествователя *Евгения Онегина*.

Триединость в *Онегине* автора-повествователя-Пушкина распалась в прозаическом цикле на составные; они автономизировались и превратились в реальные фигуры, четко названные. В результате увеличилась дистанция между героем и издателем, усложнились по сравнению с *Онегиным* отношения между ними; наконец, „издатель” потерял роль автора-демиурга, оставшись простым „передатчиком”. *Онегин* был свободным романом еще и в том смысле, что давал полную творческую свободу автору, движению его мысли, подчеркивал его роль творца, создателя эстетической реальности. В повестях Пушкин не „творил” прозу русской жизни, а исследовал ее как объективную данность, аутентизм которой не должен подлежать ни малейшему сомнению.

Просвечивающий автобиографизмом, близкий „онегинскому”, рассказчик *Станционного смотрителя* не мог стать сквозным для всего задуманного цикла именно в силу названных причин: он не давал ощущения „непретворенной” жизни и без сюжетной условности не мог сцепить повести, разноплановые по типам и уровням героев и событий<sup>38</sup>. Следовательно, введение ряда рассказчиков и фигуры автора оказалось необходимостью, выявившейся в процессе создания первых же повестей будущего цикла. Как видим, время и место кристаллизации фигуры Белкина в творческом календаре болдинской осени четко обусловлены динамикой его имманентного развития.

## II

Пожалуй, ни один из пушкинских образов не вызвал столь противоречивой литературы, как образ Белкина. Достаточно назвать новейшие работы, предлагающие не только разные, но прямо противоположные трактовки и „содержания” образа, и его „авторских” функций.

---

<sup>38</sup> Для *Станционного смотрителя* имеет громадное значение не только глубокая приязнь рассказчика к Вырину, но и собственный горький опыт, позволяющий почувствовать глубину и остроту психологической трагедии общественно унижаемой личности. Речь идет о признаниях рассказчика, как в свои молодые годы он „бирал с бою то, что, во мнении моем, принадлежало по праву”, или как „разборчивый холоп обносил блюдом на губернаторском обеде” (VI, 131). (Любопытно сравнить эти признания с хронологически близкой заметкой из *Путешествия в Арзрум*: „Генерал Стрекалов, известный гастроном, позвал однажды меня отобедать; по несчастю, у него разносили кушанья по чинам, а за столом сидели английские офицеры в генеральских эполетах. Слуги так усердно меня обносили, что я встал из-за стола голодный. Черт поberi тифлисского гастронома!” VI, 664). Следовательно, чтобы изобразить мир в перспективе героя, рассказчик должен обладать еще и сходным жизненным опытом. Естественно, что рассказчик *Станционного смотрителя* не мыслим, например, в *Барышне-крестьянке* и *Метели*.

В. И. Кулешов, например, называя проблему Белкина в числе требующих настоящего решения, дает такую характеристику героя-„автора“: „Выдвигая фигуру незадачливого Ивана Петровича Белкина, Пушкин проводит его жизнь мимо самых острых событий истории. Казалось бы, время, в которое жил Белкин, должно было втянуть его в водоворот бурных событий. Но этого не случилось. Родился Белкин в 1798 году, т.е. когда в России были погашены первые отголоски Великой Французской революции, поступил на военную службу в 1815 году, т.е. когда уже отгремели бои Отечественной войны, окончил службу и вышел из окружающей его офицерской среды в 1823 году, т.е. до восстания декабристов”<sup>39</sup>.

Сопоставляя жизненный путь Белкина с теми же историческими ориентирами, Г. П. Макогоненко делает прямо противоположные выводы: „Поворотным моментом жизни Белкина было его решение заняться литературой. Знаменательно, что он принял это решение после 1825 года”. Здесь следует примечание исследователя: „В Горюхино Белкин вернулся в 1823 году. Первые два года занимался хозяйством, а затем весь досуг отдал сочинительству”. И дальше: „Он не захотел быть ни чиновником, ни военным, ни истовым помещиком: в новых и трагических обстоятельствах русской жизни он избрал литературу предметом своей деятельности. Литература оказалась той высокой трибуной, с которой можно и следовало сказать многое. Повести, по замыслу Пушкина, были первым опытом Белкина и подступом к главной книге. Такой главной книгой, в которой с наибольшей полнотой выражались убеждения Белкина и его понимание роли писателя, явилась *История села Горюхина*. Здесь Пушкин заставил Белкина вплотную заняться изучением жизни крепостного крестьянства”. Столь радикальная концепция позволяет исследователю замену Белкиным барщины „весьма умеренным obroком” соотносить не только с онегинской деятельностью, но прямо с Николаем Тургеневым, а „хозяйственную нерадивость” героя расценивать как „совершенно определенную общественную позицию”<sup>40</sup>.

Диапазон интерпретаций, как показывают приведенные примеры, чересчур широк, можно сказать — непозволительно широк. Такого рода широта и связанные с нею допуски возникают, с моей точки зрения, вследствие прочтения Белкина или в узких рамках „его” повестей, или в самом широком контексте пушкинского творчества и идейно-художественной эволюции самого писателя. А между тем контекст творчества болдинского сентября многое дает для понимания этой фигуры.

Во-первых, в контексте сентябрьского творчества обнаруживается внутрен-

<sup>39</sup> В. И. Кулешов, *Вместе с Пушкиным. (Заметки о некоторых проблемах изучения)*, „Вестник Московского государственного университета” 1974, № 3, серия X, филология, стр. 4.

<sup>40</sup> Г. П. Макогоненко, указ. раб., стр. 134, 135.

няя связь между фигурой нового автора — Белкина — и приписанным ему творчеством, с одной стороны, и теми поэтическими декларациями „старого” автора — Пушкина, которые прозвучали в *Путешествии Онегина*, написанном сразу же за предисловием 15 - 18 сентября. Эта связь раскрывается как соответствие между уже „белкинским” миром русской национально-демократической жизни и той картиной России, которая развернута в путешествии героя романа в стихах. Во-вторых, на фоне этого соответствия складывается устойчивое впечатление, что переосмысление Онегина, которое так явно обозначилось в 1830 году, находится в непосредственной зависимости от открытой через Белкина стихии русской прозы.

Рассмотрим названные моменты по порядку.

Анализ *Путешествия Онегина* показывает, что за его строфами возникает два облика, две ипостаси России: та „святая Русь”, которую хотел увидеть и не отыскал Онегин, и та Россия, любовь к которой автор романа страстно декларировал и образ которой воссоздал. Эти лики страны не совпадают, не накладываются один на другой ни по тематическому составу, ни по ценностному характеру (т.е. по отношению к ним героя и автора).

Онегинская, условно говоря, Россия вырастает за маршрутом путешествия героя, декабристская выразительность которого (маршрута) в литературоведении комментировалась неоднократно. Под углом зрения декабристской интерпретации фактов и явлений русской истории, встающих за этим маршрутом, и тоску, которая гонит Онегина с места на место, принято считать чувством, общественно более четким по сравнению с прежней скукой.

Онегинская тоска в самом деле вызвана несоответствием исторического величия, высоты гражданственного (Новгород Великий), патриотического („отчизна Минина”), вольнолюбивого (песни бурлаков) духа минувших дней — дням современным, их повседневной серости, смиренности, меркантилизму. В самом деле каждый этап путешествия заканчивается негативным результатом, толкает героя к другому пункту славного прошлого в надежде там найти отдушину, точку опоры, исходный пункт. Но их нет.

Однако решительным выводам относительно роста сознания героя за период поездки по России мешает откровенная авторская ирония.

#### Новот

Среди степей своих песчаных  
На берегу соленых вод  
Торговый Астрахань открылся.  
Онегин только углубился  
В воспоминанья прошлых дней,  
Как жар полуденных лучей  
И комаров нахальных тучи,  
Пища, жужжа со всех сторон,  
Его встречают, — и, взбешен,  
Каспийских вод берега сыпучи

Он оставляет тот же час.  
Тоска! — он едет на Кавказ.  
(V, 561)

„Бешенство” и „тоска” Онегина в данном случае вызваны причинами, не имеющими отношения к контрасту истории и современности, а потому авторская ирония становится своего рода сигналом внимания, предупреждающим о неоднозначности впечатлений и состояния героя. Ощущение неоднозначности усиливается потому, что иронический контекст строфы захватывает не только следствие (тоску), но и установку путешественника — „Онегин только углубился//В воспоминанья прошлых дней...” В таком случае становятся многозначными и те выразительные детали, которые рисуют состояние героя на предыдущих этапах поездки.

...теперь  
Мелькают мельком, будто тени,  
Пред ним Валдай, Торжок и Тверь.  
Тут у привязчивых крестьянок  
Берет три связки он баранок,  
Здесь покупает туфли, там,  
По гордым волжским берегам  
Он скачет сонный.

## VIII

В палате Английского клоба  
(Народных заседаний проба),  
Безмолвно в думу погружен,  
О кашах пренья слышит он.  
(V, 559 - 560)

„Сонность” и „безмолвная задумчивость” Онегина могут быть расшифрованы в равной мере и как оппозиционное неприятие меркантильной, пошлой современности, и как реализация исходной установки путешествия — „углубления в воспоминанья прошлых дней”. При всей близости, подразумеваемые этими вариантами позиции отличаются друг от друга вектором общественно-исторической ориентации: история→современность и современность→история, предусматривая во втором случае априорное игнорирование современности, изначально негативной и не вызывающей интереса.

Авторская ирония V строфы (по черновому обозначению строф), рассказывающая о мгновенно вспыхнувшем „патриотизме” героя, убеждает в преобладании второго варианта в его позиции.

Проснулся раз он патриотом  
Дождливой, скучною порой.  
Россия, господа, мгновенно  
Ему понравилась отменно  
И решено. Уж он влюблен,  
Уж только Русью бредит он,

Уж он Европу ненавидит  
 С ее политикой сухой,  
 С ее развратной суетой.  
 Онегин едет; он увидит  
 Святую Русь: ее поля,  
 Пустыни, грады и моря.  
 (V, 558)

„Россия” и „Русь” столкнулись в этой строфе у чрезвычайно точного в определениях Пушкина как обозначение двух исторических обликов страны, так что „святая Русь” является здесь не поэтическим оборотом, а точной формулой и выражением содержания России, которую собирался найти в своем путешествии Онегин. Еще несколько деталей приобретает в этой строфе глубокое содержательное значение. „Влюбленность” героя в Русь могла быть только отвлеченной, теоретичной, книжной, а потому влюбленностью именно в „святую Русь”. Отсюда главное — его патриотизм был именно и только влюбленностью, и перерастание ее в истинную любовь зависело от результатов первого свидания с „возлюбленной”. Искать в России „святую Русь”, т.е. в сегодняшнем дне страны живого вчерашнего дня — занятие, изначально обреченное на неудачу, а потому разочарование и тоска Онегина становятся двузначными. Они обозначают не только несоответствие современности „высоким” явлениям истории, но и ложность исходной установки путешественника.

Кроме того, ненавязчивыми деталями, но настойчиво автор показывает, что „погруженный в воспоминанья прошлых дней”, герой не заметил („проспал”) или остался равнодушным и к „живым” компонентам „святой Руси”. Онегин собирался увидеть „ее поля, пустыни, грады и моря”. Но „по гордым волжским берегам он скачет сонный”; старые русские „грады” — Валдай, Торжок и Тверь — перед ним „мелькают мельком, будто тени”; „каспийских вод берега сыпучи он оставляет тот же час”; великолепная панорама Кавказа (XII - XIII строфы черного обозначения) так не рассеивает его тоски, как и Крым, „воображенью край священный” (XV строфа). Получается, что в своем путешествии герой не увидел ни России, ни „святой Руси”. Следовательно, *Путешествие* не дает никаких оснований предполагать „возрождение” героя своей поэтической структурой, а не тем, что автор впоследствии исключил главу из состава романа<sup>41</sup>. Более того, анализ этой главы и „элементарно позволителен”, и обязателен, потому что помогает открыть в творческой системе болдинского сентября те тенденции, которые привели к усложнению

<sup>41</sup> Ср.: „Недопустимость рассмотрения этих глав (т.е. *Путешествия* и X главы. — Р. П.) при анализе *Евгения Онегина* совершенно очевидна: этих глав нет в романе, они не входят в его структуру. [...] Элементарно непозволительно перекраивать произведение в нарушение воли автора и рассматривать его в том виде, в каком оно никогда не существовало в нашей литературе” (*Развитие реализма в русской литературе*, т. 1, Москва 1972, стр. 183 - 184).

авторской оценки героя романа и, в конечном итоге, к изъятию *Путешествия*. Первым сигналом переоценки Онегина становится ирония как стабильный компонент авторского изображения героя *Путешествия*.

Явно ощутимое за нею увеличение дистанции между автором-повествователем и героем закреплено различием их моделей мира.

Исключенная из поля зрения героя, Россия, притом „белкинская”, занимает важное место в авторской модели мира, созданной *Путешествием*. Эта „белкинская” Россия присутствует в ней и как тема, и как эстетическая позиция.

Как тема она декларирована в знаменитых строфах, соотношенность которых с *Повестям* и *Белкина* очевидна.

## XVIII

Иные нужны мне картины:  
 Люблю песчаный косогор,  
 Перед избушкой две рябины,  
 Калитку, сломанный забор,  
 На небе серенькие тучи,  
 Перед гумном соломы кучи  
 Да пруд под сенью ив густых,  
 Раздолье уток молодых;  
 Теперь мила мне балалайка  
 Да пьяный топот трепака  
 Перед порогом кабака.  
 Мой идеал теперь — хозяйка,  
 Мои желанья — покой,  
 Да щей горшок, да сам большой.

## XIX

Порой дождливою намедни  
 Я заглянул на скотный двор...  
 Тьфу! прозаические бредни,  
 Фламандской школы пестрый сор!  
 (V, 203)

О чрезвычайной важности этих строф как декларации нового эстетического кредо Пушкина тоже не раз говорилось в литературе. Однако следует особенно подчеркнуть, что новая тематическая и эстетическая ориентация Пушкина не только декларирована в *Путешествии*, но и художественно реализована в нем. Я имею в виду тот факт, что образно-стилистический строй онегинского и авторского миров в этой главе начинает различаться, более того — образует оппозицию.

Онегинский мир в *Путешествии* по своему образному строю и словам-сигналам полностью соответствует „школе гармонической точности”, развившей, по справедливому убеждению Л. Гинзбург, духовный мир личности 1820-х годов.

Авторский мир *Путешествия* — уже не только в декларациях — открыт для сырого, эстетически необработанного слова, строя из него новую поэтическую систему.

Подтверждением тому — одесские эпизоды главы. В них пушкинская зарисовка Одессы противопоставлена творению „очаровательного пера” Туманского прежде всего как поэзия действительности — поэзии „поэтического” отношения к действительности („Приехав, он прямым поэтом//Пошел бродить с своим лорнетом//Один над морем...”, V, 204). В таком качестве это противопоставление опосредованно возвращает к заявленной ранне новой эстетической программе самого автора романа в стихах („И в поэтический бокал//Воды я много подмешал”, V, 203).

С. Г. Бочаров, под другим углом зрения анализируя фигуру „прямого поэта”, справедливо замечает: „Пушкин рисует „типичную ситуацию” и к одному знаменателю как бы подводит в тексте романа Туманского, Языкова, Кюхельбекера, Баратынского, самого себя недавней поры — и „среднего романтика” Владимира Ленского, и все явления „поэтической” стилизации в жизни и человеческих отношениях, которые занимают так много места в действительности романа в стихах”<sup>42</sup>. Поэтому нагая и грязная — в прямом смысле слова — проза одесской повседневной действительности (XXII строфа), построенная тематически и стилистически на „эстетически необработанном” слове, приобретает характер художественной реализации декларированного кредо. Говоря о поэтико-стилистической „переходности” *Путешествия*, Л. Гинзбург пишет: „В сложном ироническом контексте *Путешествия* „низкая действительность” еще не равноправна, она только борется за равноправие. Это подчеркнуто картиной скотного двора, подчеркнуто полемическими строками: „Тьфу! прозаические бредни!”<sup>43</sup>. Одесские эпизоды, особенно XXII строфа, где прозаическое слово является носителем лирического смысла, словом „непредрешенных заранее ассоциаций”<sup>44</sup>, позволяют утверждать, что „низкая действительность” уже активно и не только декларативно-полемически включена в авторский мир *Путешествия* и становится одним из дифференциальных признаков этого мира.

В новом образно-стилистическом контексте авторского мира и „старый”, на первый взгляд, материал приобретает новое звучание. Замыкающий главу „тригорский этюд” обнаруживает в поэтическом подтексте тот же контраст, что и одесские строфы.

Вдали, один, среди людей  
Вообразать я вечно буду  
Вас, тени прибрежных ив  
Вас, мир и сон тригорских нив.

<sup>42</sup> С. Г. Бочаров, *Поэтика Пушкина. Очерки*, Москва 1974, стр. 57.

<sup>43</sup> Л. Гинзбург, *О лирике*, Москва-Ленинград 1964, стр. 248.

<sup>44</sup> Там же, стр. 237.

## XXXIV

И берег Сороти отлогий,  
 И полосатые холмы,  
 И в роще скрытые дороги,  
 И дом, где пировали мы —  
 Прият, сияньем муз одетый,  
 Младым Языковым воспетый,  
 Когда из капища наук  
 Являлся он в наш сельский круг  
 И нимфу Сороти прославил,  
 И огласил поля кругом  
 Очаровательным стихом;  
 Но там и я свой след оставил,  
 Там ветру в дар, на темну ель  
 Повесил звонкую свирель.

(V, 565)

„Очаровательный стих” Языкова — того же порядка, что и „очаровательное перо” Туманского, а „звонкая свирель” тогдашнего автора под статью же „поэтическому бокалу”. Для нового авторского мира предмет высокой поэзии — эстетически нестилизованная проза Тригорского, вполне адекватная будничной и неприметной красоте среднерусского деревенского пейзажа, декларированного в начале XVII строфы.

Эта „низкая” или „непоэтичная” действительность становится основанием оппозиции, в которую втянуты авторский и онегинский миры, авторский и онегинский облики России.

Проснулся раз он патриотом  
 Дождливой, скучною порой.  
 Россия, господа, мгновенно  
 Ему понравилась отменно...

(V строфа)

Порой дождливою намедни  
 Я заглянул на скотный двор...

(XIX строфа)

Знойный и грязный „торговый Астрахань” и то знойная, то грязная, не лишенная купеческого меркантилизма Одесса — это компоненты той же оппозиции. Она показывает, что реальная действительность, не преобразованная ни „поэтическим лорнетом”, ни призмой „святой Руси”, исполнена для автора высокой поэзии и ценности. Образно-стилистический строй главы становится выражением расхождения концепций современной действительности автора и героя, концепций, в начале романа чрезвычайно сближенных, хотя и там не идентичных. В *Путешествии* начинает складываться глубокое и принципиальное различие скептицизма Онегина и трезвой мудрости его создателя.

„Низкая действительность”, т.е. проза русской демократической жизни,

разделившая авторский и онегинский миры, является вместе с тем причиной трагической „лишности” Онегина. После *Путешествия* он обречен на полную „лишность” и отчужденность. Это в свою очередь значит, что место и перспективы героя в современном мире прояснились при сопоставлении его с новым проблемно-тематическим и эстетическим критерием — „белкинской Россией”.

Внутренняя связь первых *Повестей Белкина* и последних глав романа в стихах оказывается нерасторжимой и двусторонней.

Для характеристики одной ее стороны (повести→роман) воспользуюсь наблюдением Л. Гинзбург, сделанным по другому поводу. Анализируя трудный путь Баратынского к поэзии мысли, она пишет, что поэт, уже нащупав внутри школы гармонической точности основы нового направления, переживает со второй половины 1820-х годов смутный, переходный период: „Он еще не открыл определяющую тему, новую большую тему своей лирики, еще не нашел новый авторский образ взамен „финляндского изгнанника” ранних посланий и элегий. Нужна была сила Пушкина, чтобы сразу решить подобные задачи”<sup>45</sup>. Болдинский сентябрь показывает, что Пушкин тоже не сразу решил „подобные задачи”, притом проделав — но в невероятно короткие сроки — тот же путь: открыл определяющую тему, нашел новый авторский образ, а затем создал новую систему поэзии. Однако открытие новой темы и авторского образа произошло не в лирике, а в прозе *Гробовщика*, *Станционного смотрителя* и предисловия *От издателя*. Поэтому создание первых повестей цикла до окончания *Евгения Онегина* — явление принципиальное не только в проблемно-тематическом, но и в поэтическом планах. Недаром же Б. В. Томашевский писал: „В прозе словесная форма не является в такой степени осязаемой материальной сущностью искусства, как в поэзии. В поэзии же осязатима самая плоть слова, и она-то и служит материалом искусства”<sup>46</sup>.

Как в поисках типа повествования для *Станционного смотрителя* был использован опыт романа, так, в свою очередь, найденный для повестей новый авторский образ повлиял на характер повествования в последних главах *Евгения Онегина*. Тип рассказчика остался в романе неизменным, но увеличилась по сравнению с начальными главами дистанция между автором-повествователем и героем, выраженная четким разграничением их моделей мира. Это разграничение связано с появлением „белкинских” элементов в содержании и эстетических принципах авторского мира, элементов, полностью исключенных из поля зрения и мироощущения героя. Оценочный характер разграничения и, следовательно, увеличившейся дистанции выражен

<sup>45</sup> Там же, стр. 75.

<sup>46</sup> Б. В. Томашевский, *Стих и язык. Филлогические очерки*, Москва-Ленинград 1959, стр. 28.

иронией, которая является в *Путешествии* устойчивым компонентом изображения Онегина.

С другой стороны, соотносённость последних глав романа в стихах с *Повестями Белкина* позволяет уточнить место автора повестей в системе творчества болдинского сентября.

Новый авторский образ, действительно, во многом аналогичен и равнозначен автору-рассказчику *Евгения Онегина*. Этот вывод С. Г. Бочарова мне представляется бесспорным<sup>47</sup>. Но именно органическая взаимосвязь „нового” и „старого” авторских образов Пушкина позволяет увидеть их принципиальные отличия.

„Я” романа в стихах обладает не только художественно, но и мировоззренчески целостным сознанием, позволяющим разнородный материал организовать в единство произведения, открывающего, в свою очередь, сложную, динамичную, иногда противоречивую, но целостную концепцию действительности. Белкин-автор таким целостным сознанием не обладает. В его сознании „услышанные истории” остаются автономными мирами. Единство и взаимосвязь им придает сама фигура Белкина как структурная величина и как „мера и отношение” к действительности. Жанровые отличия являются в данном случае показательными: „старый” автор создал роман, т.е. жанр, предполагающий целостную картину действительности, вырастающую на основе целостной концепции последней (дал, по известному определению Белинского, „энциклопедию русской жизни”); „новый” же автор — цикл повестей, каждая из которых может существовать самостоятельно и представляет фрагмент целостной картины, ее концептуальный элемент, автономный относительно соседних. Правда, за повестями вырастает концептуальное единство, но пушкинской, а не белкинской модели мира. То, что автономно, неясно и не имеет связи для рассказчиков и Белкина, обладает взаимосвязанностью и динамическим единством для Пушкина. Но единством не фабульным и не жанровым, а концептуальным.

Включение в болдинские главы романа в стихах „белкинской России” как одного из ведущих критериев оценки главного героя осложнило ее, но не привело к радикальному изменению. Если бы Белкин был эквивалентом „нового” Пушкина, то Онегин, начиная с *Путешествия*, должен был бы стать предметом сатиры, общественно-нравственных инвектив или героем, „прозревающим” новый мир, как это было, например, у позднего Толстого, хотя бы в *Воскресении*. Но Онегин остается трагическим героем времени, хотя и с новой точки зрения оцененным. Кроме того, при экстраполирующем значении „нового” автора (Белкина) оказалась бы неизбежной редактировка романа на уровне повествования. Но ее не произошло. Кристаллизация новой эстетической платформы заставила Пушкина в *Путешествии* подчеркнуть,

<sup>47</sup> С. Г. Бочаров, указ. соч., стр. 144.

полемически заострить, этот новый этап развития и противопоставить его предшествующему („Таков ли был я расцветая?“, V, 203). Но противопоставление всегда носит оценочный характер. Однако последнюю главу романа, написанную 21 - 25 сентября, Пушкин начинает с обозрения всего своего творческого пути, где уже нет контрастных противопоставлений, а есть единство интенсивно развивающегося авторского художественного мышления — есть муза, многоликая, но единая в своих последовательных ипостасях и ни мало не сниженная ни в одной из них.

Создается устойчивое впечатление, что не только „онегинский” мир соотнесен в системе болдинского творчества с „белкинским”, но и этот последний с романым. Заметим, что после *Путешествия* изменяется, так сказать, персональный состав белкинского мира: на смену гробовщику и чиновнику 14 класса приходит провинциальное дворянство, а в октябрьской творческой перспективе такой чужеродный белкинскому миру герой, как Сильвио. Взаимокорректировка миров привела, на мой взгляд, к тому, что Онегин из современника автора, превратился в героя определенной исторической эпохи, а стихия „смирненной прозы” русской жизни стала рассматриваться под углом зрения ее национально-народных основ и их возможных „носителей”.

Иными словами, в творческой системе болдинского сентября „новый” и „старый” авторы, „белкинский” и „онегинский” миры существуют как коррелятивная пара, без возможности их взаимозамещения, но во внутренней соотнесенности и взаимозависимости.

Большой интерес в данной связи представляет третья повесть белкинского цикла — *Барышня-крестьянка*, написанная 19 - 20 сентября, в промежутке между *Путешествием Онегина* (15 - 18 сентября) и последней „песней” романа (21 - 25 сентября).

#### PUSHKIN'S WORKS OF THE BOLDINOVSKAIA AUTUMN OF 1830 AS A PROBLEM AND ARTISTIC CYCLE. SEPTEMBER (THE FIRST ARTICLE)

RITA PODDUBNAIA

#### Summary

The author of the article, using the assumption, adopted in science on the cyclization as the characteristic phenomenon in Pushkin's later work and analysing the composition and principles of combining problem and subject uniformities indicated by the researches and concerning problems and subjects, introduces the notion of the "cycle of the second order". In differentiation from the uniformity as far as themes and genres are concerned which are conventionally defined as "cycles of the first order" (e.g. fables, Belkin's Talos,

“small tragedies”, epigrams or Imitations of Koran), cycles of the second order are resolved into problem uniformities containing works which differ in respect to themes, genre and kind but which manifest objective, problem-structural mutual relations conditioned by the development of the loosely understood principal problem. Such cycles are characterized by the internal dialectics and dynamics which expresses the logic of development of artistic thinking of the writer at a definite moment of time and that is why may be analysed as the artistic model of creative consciousness.

The dynamic uniformity of the creative system was considered on the example of Pushkin's literary activity during one month of Boldinov autumn of 1830.

In the first article there was made a systems analysis of the folkloristic tendency (Devils, The Tale of Bald, The Tale of She-bear) whose properties — problem and aesthetic — point to its organic relation to the first part of Tales of Belkin (Coffin-maker, Postmaster) — the relation conditioned by the appearance in Pushkin of a democratic hero and search of rules of aesthetic transformation of “humble prose” of Russian reality. This discovery led to the presentation of new aspects of the hero of the times in Onegin's Journey and in a fundamental way influenced the formation of the new artistic programme of the poet. The analysis of the works of Boldinov of the systems uniformity allows also to prove the correlation between “the old” and “the new” author, that is to solve the problem of “Pushkin and Belkin”.