ЗАГАДКИ «ПОВЕСТЕЙ БЕЛКИНА»

...Блажен, кто крепко словом правит

И держит мысль на привязи свою...

Александр Пушкин

Болдинская осень 1830 года – явление уникальное в мировой литературной практике. В три осенних месяца в деревушке, затерявшейся в средней полосе России с избами, все еще топившимися по-черному, произошел невероятной силы творческий взрыв, напоминавший моцартовский порыв вдохновения. Не то удивительно, что написаны такие гениальные вещи, а что так много написано гениальных вещей: не хватило бы, кажется, времени, чтобы только переписать их, между тем мы знаем, что черновики его, которых осталось множество, стоили ему адского труда.

Все это – загадка и тайна. Но самое загадочное и таинственное из всего, что появилось здесь, – это «Повести Белкина». Пять небольших рассказов. Если не в ладонь величиной, как Чехов весело определял для себя идеал краткости, то в несколько страниц, не больше. Общая норма – 9 страниц. Исключение составляют только «Гробовщик» – 5 и «Барышня-крестьянка» – соответственно 14 страниц (все те же 9 + 5).

«Повести Белкина» – какая-то странная система. Она не подчиняется обычным законам творческого труда. В ней выступает как организующее начало какая-то высшая сила, диктующая свою волю, и автору остается только следовать ей и ее установлениям, не думая о том, что, почему и именно так, а не иначе, выходит у него из-под руки помимо его воли.

В этой системе перестают действовать только причинно-следственные связи, где дает себя знать незыблемое правило: каждая причина рождает соответствующий ей результат. А здесь даже причины еще нет, нет идеи цикла, хотя бы как самого беглого наброска, как общего контура будущей его архитектуры. Но авторское сознание – оно уже каким-то чудом выстраивает строгие закономерности и связи в каждом отдельном элементе – новелле и в общей целостности – всего цикла, хотя он еще не существует даже в воображении автора.

Это не вполне обычная, традиционная причинно-следственная, а более сложная связь, та, которую определяют сейчас как квантовую систему мышления, основанную на двух заповедях: относительность и соответствие.

Таинственная высшая сила, создавшая природу, делает и искусство продолжением природы с законами, отказывающимися подчиняться линейным, механистическим представлениям. Причем эта сила находится вне авторского сознания.

Например, если внимательно присмотреться к творческому процессу рождения «Повестей Белкина», то обратит на себя внимание странная закономерность.

Ее можно и заметить-то лишь благодаря совершенной случайности. Дело в том, что Пушкин имел обыкновение всякий раз отмечать завершение того или иного замысла, оставляя в рукописях свои заметки на этот счет, иногда даже часы фиксировались им. Поэтому с уверенностью можно сказать, что в хронологической последовательности новеллы появлялись в таком порядке: «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка», «Выстрел», «Метель».

Но, странное дело, одну от другой их отделяют непременные 5–6 дней, слово он подстегивал себя, чтобы уложиться в заранее намеченный срок. Причем работа была очень напряженной; в одно и то же время сталкивались порой два, три замысла, и каждый требовал больших усилий.

9 сентября закончен «Гробовщик», но перед тем были «Бесы» – первое произведение, написанное на болдинской земле, гениальная стихотворная композиция, высказавшая страшное пророчество для России: бесовщина, как какая-то злобная судьба, неотвратимо преследует ее. Достоевский не случайно эпиграфом к своим романным «Бесам» возьмет фрагмент из этого стихотворения. Но 8-го завершена еще и «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье…»), она подвела итог всей жизни поэта, высказав робкую надежду на возможное будущее счастье.

И только 14 сентября написан «Станционный смотритель». Но за это время одно за другим проявляются беспокойные письма к невесте (холера уже гуляла в Москве, он волновался, пытался прорваться сквозь карантины, но заставы преграждали путь уже вдалеке от Большого Болдино, и ему вновь приходилось возвращаться), в то же время появилась «Сказка о попе и работнике его Балде», начата «Сказка о медведихе»; затем последуют «От издателя» (введение к «Повестям Белкина») и «Путешествие Онегина» (тогда отдельная, 8-я глава).

20 сентября завершена «Барышня-крестьянка».

Затем он прервется почти на месяц: в это время создан ряд стихотворений, последняя глава «Евгения Онегина» (это была первоначальная 9-я глава), поэма «Домик в Коломне».

14 октября последовал «Выстрел», а 20-го, как и положено, – «Метель»!

Словно с хронометром в руках пишет он свои рассказы, подстегивая себя и стараясь угодить в срок, поставленный самому себе. Это, конечно же, подсознательная работа творящего сознания, хотя и необычная, потому что в ней сталкиваются два ритма: лихорадочный, пульсирующий, нервный, стремительный ритм переходов от одного замысла к другому, и спокойный, размеренный ритм труда – точно рассчитанные (хотя здесь как раз не было никакого расчета) промежутки времени между отдельными произведениями по мере того, как они одно за другим появлялись из-под руки у автора, работающего, можно сказать, изо всех своих сил, как никогда, не покладая рук и не давая ни в чем себе спуску. Как у него все это соединялось, уму непостижимо. Но ведь соединялось же!

Другая особенность творческой истории цикла не менее удивительна. Если существуют сложные биологические системы, то эта – сложнейшая, потому что связана с человеком, и с каким человеком – с художественным гением! Да еще в момент творческого напряженного порыва. А гений ко всем прочим странностям всегда соткан из резких парадоксов, так что его порой невольно начинают рассматривать, как разновидность помешательства (как это делал итальянский криминалист Чезаре Ломброзо с его книгой «Гениальность и помешательство», где с забавной настойчивостью фиксировались скорее курьезы труда выдающихся и великих мастеров, чем сам труд). Разумеется, это крайняя точка зрения, хотя Бунин в «Освобождении Толстого» пишет о том же.

Пушкин точно схватил это свойство гениальности, афористически-образно высказав свою мысль: «Гений – парадоксов друг». И это совершенно верное наблюдение: гениев с однонаправленным, «линейным» сознанием не бывает. У них все соткано из противоречий, соединяющихся, однако, в какой-то единый, нерасторжимый сплав, будь то процесс творчества, или черты личности творца, или особенности законченного произведения.

Наука о литературе часто не в состоянии схватить самое существенное в пушкинском тексте: сопряжение в нем не просто двух различных, а прямо противоположных стихий – чувства и мысли; причем с доминированием чувства, что и делает искусство искусством.

Она рассуждает, имея в виду, о чем пишется или что изображается писателем в том или ином произведении, и истолковывает понятие темы, самое распространенное и самое популярное в различных теориях искусств, узко, прямолинейно как предмет изображения или предмет повествования, пускаясь во все тяжкие рассуждений: «Прав герой или виноват, и почему он стал избранником героини, ведь в сравнении с ней он мало чего стоит, и что изменится, если пойдут иначе события рассказа? Как он мыслит о мире, и как о нем мыслят другие персонажи, ближнее и дальнее окружение, как автор, а как читатель? Где он тождествен себе, где нет? Честь ли диктует ему его поступки или честь ремесла, или что-то иное; и что значит предпринятый им вот этот шаг?» Подобные импровизации могут вестись бесконечно в пояснениях или отдельных деталей, или подробностей рассказа, или опор общей «идеологии» замысла (в представлении интерпретаторов, разумеется).

Причем в таких случаях забывается, что эти чаще всего совершенно произвольные рассуждения ведутся не о литературе, а всего лишь по поводу литературы и оставляют в стороне саму литературу, т. е. ту художественную ткань произведения, которая, особенным образом организованная, непосредственно воспринимается читателем.

Крайним проявлением такой точки зрения становится отождествление литературы, «самой волшебной из волшебных сказок», по словам Лермонтова, с действительностью, которая дает толчок воображению автора. И вот уже «Борис Годунов» толкуется, как отражение эпохи Смуты, «Война и мир» – как изображение войны 1812 года, а «Тихий Дон» – контрреволюции на Дону.

Зиновий Паперный, известный исследователь драматургии Чехова, обладатель остроумной и острой манеры наблюдений, когда-то пустил гулять по свету гротесковый образ истолкователя классики, холодного резонера, толкующего о пушкинском шедевре так: «Поэт говорит о том, что он помнит чудное мгновение, когда перед ним явилась она». Все очарование пушкинского слова уничтожено в одно мгновение, как только механический каток примитивно работающей логики прошелся по его художественной образности.

Но ведь это не просто комически заостренный портрет воображаемого лица, а точный «портрет» методик, к которым прибегает литературоведение. Такое, к великому сожалению, встречается везде и на каждом шагу, в высшей ли, средней школе, увлекая страждущих знания на путь вольных импровизаций.

Однако и представители естественнонаучных дисциплин оказываются в том же положении, только схваченные по рукам и ногам условиями, прямо противоположными гуманитаристике, – безупречной точностью эксперимента. Можно фиксировать движение сердечной мышцы во время чтения, но ведь эта кардиограмма не передаст волн эмоциональных, тем более духовно-душевных движений испытуемого. Нужно искать пути объединения разных исследовательских направлений, только тогда, возможно, получится толк.

Но как же семиотика? Учение о знаках демонстрирует как будто бы точность анализов. Но за счет утраты самого искусства, если речь идет о нем, в нашем же случае – о литературном произведении. Эстетика восприятия здесь тоже нередко замещается физиологией восприятия или крайней отвлеченностью от художественного материала.

Учение о двух полушариях в работе головного мозга переносится в область толкования законов искусства: правое полушарие – образно-интуитивное, эмоциональное, чувственное восприятие, левое – область рационального. Но, как говорят философы, «истинное» искусство, т. е. искусство, отвечающее своим объективным законам, возникает не там, где господствует разум, а скорее, согласно пословице, там, где ум за разум заходит, где объединяется то, что всегда кажется разъединенным: мысль и чувство. Абраам Моль утверждал, что существует эстетическая и логическая образность. Но в произведении искусства они, вопреки этому выводу, едины. Герой романа Достоевского «Подросток», анализируя поведение своего собеседника, вдруг видит, что у того рационально работающая мысль временами, под влиянием эмоционального порыва, преображается в чувство, и возникает не просто идея, а нечто совершенно иное – «идея-чувство», а Толстой, наблюдая работу детского сознания, двух крестьянских учеников своей школы в Ясной Поляне, замечает, что один из них, стремясь передать чувство, которым захвачен (дети сочиняют рассказ по предложенной учителем –   
им выступал в тот момент сам Толстой – пословице «Ложкой кормит, а стеблем глаз колет»), начинает вдруг «говорить не как рассказывают, а как пишут, то есть художественно запечатлевать словом образы чувства». (Это была его статья первой волны увлечения педагогической деятельностью в конце 50-х – начале 60-х годов XIX века: «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?»)

«Идеи-чувства» и «образы чувства»! – гениальные писатели более точны в своих дефинициях, определяющих природу искусства, чем их и ее истолкователи. Семиотика оперирует живыми образами так, что их вполне можно без ущерба для дела заменить буквами или цифрами. Очень редко это приводит к удаче, как у В.Я. Проппа, выдающегося русского фольклориста в его замечательных анализах волшебной сказки с повторами ее сюжетных ситуаций, чаще же возникают иссушающие рациональные схемы, подобные структуральной поэтике. Кажется, что такие анализы при успехе могут дать ожидаемые количественные измерения художественной образности, но всякий раз оказывается, что в качество количество, как ни бейся, не переходит.

В виде примера можно вспомнить сравнительно недавнюю работу В.Н. Топорова, известного исследователя проблем семиотики, с символическим заглавием «Число и текст». Тщательно подсчитывается, сколько раз повторяются числа 1, 2, 3 и т. д. (вместе с фразеологическими производными от них), затем делаются статистические выкладки, но на этом дело заканчивается: со своеобразием поэтики текста эти усилия никак не связаны так же, как и с его структурой.

Есть еще одна особенность творческого процесса Пушкина, остающаяся совершенно непонятной с точки зрения логических построений: предчувствие (и осуществление) автором того, о чем он не может даже предполагать, принимаясь за работу. Сначала, как мы помним, в Болдинскую осень появляется «Гробовщик», а затем «Станционный смотритель», и только после того, как возникает «Барышня-крестьянка», отделив на некоторое время начало работы над циклом от его продолжения, – только после нее появятся «Выстрел» и «Метель».

Но это не просто две новеллы, как и в первом случае («Гробовщик», «Станционный смотритель»), которые отмечают начало и завершение хронологической последовательности в работе автора, а два нерасторжимые, повторяющиеся двуединства-блоки. Он так и будет впоследствии ими пользоваться, ни в чем не нарушая их внутренней связи: появится одна новелла, вслед за ней возникнет другая, закончится один блок, вслед за ним непременно будет введен другой. Каким-то чудом структура частей и целого уже сложилась в его сознании и совершает свою созидательную работу.

Как это могло случиться, когда самого цикла не было еще и в замысле. Но ведь случилось же! Не мог представить, что возникнет двуединый блок повестей, притом построенный по матричному принципу, когда вторая часть каждой новеллы строго повторяла в себе – с небольшими вариациями – структуру первой, и с самого начала работы уже структурировался весь цикл, хотя его не было еще и в помине. Но ведь именно так и произошло!

Это какая-то мистика, почти чудо, если бы не наблюдение, сделанное в точных науках. Поведение живой системы таково, что она несет в себе заранее готовый ответ на импульсы, которые могут поступить извне. Идеи цикла еще нет как определенной постройки, а то, что появляется из-под руки художника, уже несет в себе свойства целого и такие качества элементов, которые соответствуют этому не существующему целому.

Первая стадия творческой истории «Повестей Белкина»: хронологическая последовательность появления текстов, – завершилась в Большом Болдине тем, что Пушкин, тщательно перебелив их, сшил в отдельную тетрадь и оставил в покое до поры до времени. Но вот наступила вторая полоса работы – окончательная компоновка цикла; болдинская тетрадь снова разброшюрована – и первоначальный если не хаос, то беспорядок случайностей сменяется у нас на глазах поразительным совершенством художественного единства.

Для того чтобы это произошло, потребовались ничтожно малое усилье: все уже было готово, чтобы совершиться тому, что должно было совершиться. Поэт только второе двуединство («Выстрел» – «Метель») сделал первым, а то, что в хронологическом порядке возникло прежде всего («Гробовщик» – «Станционный смотритель») ввел сразу же после него, усиливая, дублируя первую структуру. Я поделился на одной из научных конференций (это были «Болдинские чтения») своим наблюдением со знатоком истории русского кинематографа и тотчас услышал в ответ: «Пушкин пользуется приемом монтажа!»

Он действительно обладал способностью забегать далеко вперед: еще и кинематографа не было, а прием уже разрабатывался им и нес в себе громадную силу эмоционального воздействия и экспрессии.

В результате незначительного перемещения в центре оказался «Гробовщик», самая загадочная новелла цикла; по обе стороны от него расположились два крыла: «Выстрел» / «Метель» и «Станционный смотритель» / «Барышня-крестьянка». Причем помимо сюжета, совершенно непоэтичного (общение его героя с загробным миром похороненных им мертвецов), он еще и формально оказался выделен среди других новелл: во-первых, объемом (5 страниц – это почти вдвое меньше обычных 9, во-вторых, особенностями своей структуры. «Гробовщик» единственный среди новелл «Повестей Белкина» построен по принципу обратной симметрии, в то время как другие сохраняют последовательную повторяемость элементов структуры.

На «Гробовщике», таким образом, невольно фиксируется внимание. Центр оказывается центром, хотя в первый момент ничто, кажется, не говорило в его пользу, но он словно сразу же создавался так, чтобы занять это место.

Необычной в цикле оказалась и «Барышни-крестьянки». Ничто не говорило о том, что она уже в момент ее появления несла в себе функции объединения. Скорее, возникнув, она разъединила два однородных структурных единства: «Гробовщик» – «Станционный смотритель» и «Выстрел» – «Метель». Но в момент, когда произошла компоновка цикла, ее связующая функция оказалась подчеркнутой, причем дважды подчеркнутой. Новелла взяла весь цикл в композиционное кольцо-обрамление по принципу контраста. Центральное лицо «Выстрела» (Сильвио) рисуется в трагической ситуации; сюжет «Барышни-крестьянки» тоже романтический, но решен в духе веселого водевиля, да еще с переодеваниями – классическое водевильное действо!

Но, кроме всего прочего, «Барышня-крестьянка» еще и объединила в себе два мира, представленных в двух подхватывающих одна другую структурах: «Выстрел» и «Метель» – привилегированное сословие, дворянство, помещичья среда, люди порой незаурядные (Сильвио, Бурмин); «Гробовщик» и «Станционный смотритель»: мещане, пестрая толпа ремесленников, «народ». Но в «Барышне-крестьянке» все эти люди, так несхожие между собой, разведенные в разные стороны жизнью и своим социальным положением, вдруг пускаются в общий пляс, крепко взявшись за руки, и не разглядишь сразу, где господин, а где его слуга, где барышня-помещица, а где крепостная дворовая крестьянка. Представители двух миров объединились в одном общем хороводе,   
и делает это все та же «Барышня-крестьянка», появившаяся в Большом Болдине, когда не было ни «Выстрела», ни «Метели»!

И еще одна, тоже необычная, особенность «Повестей Белкина»: соразмерность, гармоничность, уравновешенность всей постройки цикла. Еще с доисторических времен сюжетов «1000 и одной ночи» соразмерность считалась признаком высшей красоты.

Но какая это соразмерность, как она реализована в цикле? На чем основана? В чем идея этой гармоничной, совершенной постройки?

И оказывается, что никакой гармоничности и соразмерности, какими они бытуют в обыденном сознании, здесь нет. Или, чтобы быть точным, надо сказать так: они есть, но существуют в виде еще одного парадокса. Его мог открыть и использовать так, как использовал, только гений, совместив несовместимое и приведя в единство то, что способно разрушить любое единство.

Четкость постройки возникает у него из нечеткости, зыбкости, изменчивости составляющих ее элементов! Он использовал в прозе, а «Повести Белкина» единственный завершенный прозаический цикл (вся остальная проза, за исключением «Капитанской дочки» и «Пиковой дамы», осталась либо в набросках, либо в незаконченных замыслах), –   
принципы не просто литературного, а музыкального формообразования! И центрального среди них – повторяемости (или репризности, как сказали бы музыканты). В прозе достичь этого было невозможно: в ней доминирует сюжет, событие произошло, и его не повернуть вспять. Вот почему все попытки писать прозу как музыку ни к чему не приводили, кроме как к неудачам, и даже сильные таланты, словно предназначенные для того, чтобы совершить это, не могли благополучно переступить рокового порога и всякий раз терпели фиаско. В XVIII веке это случилось с Гофманом, писателем и композитором, то же испытали экспериментаторы ХХ века, Андрей Белый с его «Сонатами» в прозе и Олдос Хаксли с романом «Контрапункт».

Самым роковым образом размывался сюжет, исчезала фабула, условность, искусственность вместо искусства резали глаз. И только почти полвека спустя после ухода Пушкина из жизни еще один русский гений из гениев, тогда совсем молодой человек, автор веселых юморесок и пародий, которые приводили на память далекий «Арзамас» (литературное общество, где Пушкин получил имя «Сверчок»), юморист и весельчак, начинавший свой писательский путь под градом упреков суровых менторов, видевших в нем добровольного шута, выбрасывающего забавные коленца на потеху публике, – только он сумел повторить опыт Пушкина. Это был Антоша Чехонте, выступавший под множеством других псевдонимов, уже тогда – дерзкий по молодости и силе таланта первооткрыватель новых литературных форм.

Значительно позднее он скажет: «Краткость – сестра таланта». Причем очень точно скажет, дав миру новую пословицу. Сестра таланта, говорит он, но не сам же талант! Графоман может писать предельно коротко, шедевра он не создаст; заметки натуралиста в пейзаж не сложатся, так и станутся беглыми заметками.

И все-таки Чехов не договаривает, верный своему правилу никогда не комментировать самого себя. Он должен был бы сказать (не забудьте: ведь аналитик был прекрасный, окончил в момент своего писательского становления самый трудный факультет Московского университета – медицинский, а медики не просто оперируют фактами, они всегда ищут скрытый смысл фактов, иначе сама их деятельность будет лишена смысла), – так вот, суть его знаменитой фразы, если ее отнести к его собственному творчеству, заключается в следующем. Он говорит о краткости, достигаемой за счет... повторений! Вот этот великий парадокс Чехонте – Чехова. Но первооткрывателем этого приема был все-таки не он, а Пушкин – в бессмертных «Повестях Белкина». Именно он стал оперировать темой не как предметом изображения, а как гибкой, подвижной эмоционально-образной системой, обладающей способностью к постоянным преображениям, трансформациям, изменениям, всегда при этом оставаясь собой.

Тогда, читатель, вам ничего не остается, как открыть томик этих гениальных (и загадочных) его рассказов. Эффект будет совершенно неожиданным; если давно не перечитывали – тем более ярким. У русских писателей музыкальность, видимо, в крови, и они пишут так, как европейцам не удается писать. Пушкин – первый создатель в истории мировой классики «прозы настроений» или «музыкальной прозы» (по самим особенностям композиционной постройки «Повестей Белкина»).