

*В.П.Скобелев*

## **А.А.БЕСТУЖЕВ-МАРЛИНСКИЙ И А.С.ПУШКИН ("Вечер на бивуаке" и "Выстрел": к вопросу о смене эстетических ориентиров)**

Пушкинский "Выстрел" неоднократно сопоставлялся с "Вечером на бивуаке" Бестужева-Марлинского<sup>1</sup>. На эти сопоставления Пушкин лукаво провоцирует нас прежде всего эпиграфом, куда вошла фраза из "Вечера на бивуаке". Настраивает на сопоставление и тематический срез, и исходная – центральная – фабульная мотивировка (офицерская среда, выстрел на дуэли, оставленный, что называется, про запас, – в порядке резервированного мщения).

Но провоцирует на сопоставительный анализ не только это. "Вечер на бивуаке" и "Выстрел" предстают некоей метонимией – частью, позволяющей судить о целом: и о творческой – художественной – индивидуальности каждого из этих авторов, и о литературных направлениях, которые Бестужев-Марлинский и Пушкин в качестве прозаиков представляют. Оба противостояли классицизму, однако если Бестужев-Марлинский остаётся убежденным романтиком, то Пушкин в прозе начала 1830-х годов вышел на рубежи реализма. Нужно, однако, напомнить, что в пушкинскую эпоху вражда между романтиками и реалистами ещё не была такой острой, как это обнаружилось в пятидесятые годы (именно в это время печатаются пародийно-poleмические тексты Козьмы

Пругкова). При жизни Пушкина такой вражды ещё не было. Скорее наоборот: имела место взаимоподдержка.

И дело тут не только (и не столько!) во враждебном отношении к классицизму, сколько в стремлении выработать новый язык художественной прозы. Как прозаик Бестужев-Марлинский начал раньше Пушкина и оказывался неким ориентиром в качестве создателя языка новой русской художественной прозы. 13 июня 1823 года Пушкин пишет Бестужеву-Марлинскому: “Позволь мне первому перешагнуть через приличия и сердечно поблагодарить тебя за Полярную звезду, за твои письма, за статью о литературе, за Олыгу и особенно за Вечер на биваке. Всё это ознаменовано твоей печатью, т. е. умом и чудесной живостью. *О Взгляде* можно бы нам поспорить на досуге...”<sup>2</sup>. Показательно, что из художественных произведений Пушкин выделяет “Вечер на бивуаке” (через семь лет с прямой оглядкой именно на это произведение будет написан “Выстрел”). Важно и другое: Пушкин обращает внимание на статью “Взгляд на старую и новую словесность в России”, где содержится принципиальное для русской литературы того времени положение: “...слог прозы требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума...”<sup>3</sup>. Художественную прозу как “грамматику разума” активно разрабатывает в это время – в 1820-е годы – именно Бестужев-Марлинский, и Пушкин как бы впрок берет это на заметку.

И дело тут не только в личной эстетической позиции Пушкина, читателя и литератора, пробующего себя в прозе, но и в мощных побудительных импульсах художественного сознания, в логике развития художественного языка русской литературы. Именно в 1820-е годы Пушкин пристально интересуется работой П.А.Вяземского над русским переводом романа Бенжамена Констан “Адольф”, советуя ему “образовать русский метафизический язык”: “Известно, что “метафизическим” Пушкин называл язык, способный выражать отвлеченные мысли. Однако когда Пушкин говорит о метафизическом характере Нины Баратынского или о метафизическом языке “Адольфа”, то, очевидно, имеет в виду психологизм этих произведений”<sup>4</sup>.

Таким образом, “грамматика разума”, которую начинала создавать новая русская проза, содержала в себе не только собственно стилисти-

ческий, но и родо-жанровый аспект: “Центральной проблемой перехода от романтизма к реализму – в отнесении к целостному литературному процессу – можно считать переход от лирического к эпическому...”<sup>5</sup>.

Но прежде чем мы приступим к анализу родо-жанровых особенностей эпического мышления обоих прозаиков, рассмотрим сначала художественный язык обоих, как он реализуется в речевом стиле. Споры нет: “...отгалкивание – форма учета традиции”<sup>6</sup>. Важно, однако, с самого начала указать на то, что “учет традиции” Пушкин осуществляет с точностью до наоборот. Спор, разноречие обоих прозаиков начинается с подхода к выработке речевого стиля. Существует мнение, что романтическая проза 1820-1830-х годов сформировалась “...из двух конкретных языковых стихий”: “Метафорический” стиль авторского повествования и речей романтических героев (в отличие от тривиальных бытовых) близок по образам, фразеологии и синтаксису к стилям романтической лирики. Напротив, в стиле бытовых сцен, в стиле реалистически-жизненного изображения и описания отражалось всё многообразие социальных различий повседневной устной речи”<sup>7</sup>.

Здесь, однако, требуются уточнения. В “Вечере на бивуаке”, конечно, бытовые зарисовки есть, но они вступают в активное взаимодействие с теми фрагментами собственно повествовательного текста, которые, говоря только что процитированными словами В.В.Виноградова, близки “...по образам, фразеологии и синтаксису к стилям романтической лирики”. Обратимся к первому абзацу: “Вдали изредка слышались выстрелы артиллерии, преследовавшей на левом фланге опрокинутого неприятеля, и вечернее небо вспыхивало от них зарницей. Необозримые огни, как звезды, зажглись по полю, и крики солдат, фуражиров, скрип колес одушевляли дымную картину военного стана” (I, 46).

Первая фраза только что процитированного абзаца стилизуется под протокольную точность, под фиксацию реального положения дел. “Опрокинутый неприятель” – это официальное клише, нейтрализованный эквивалент существительных “противник”, “враг”. Первая фраза из только что процитированного абзаца могла бы смотреться как своя в контексте, скажем, “Рубки леса”, или “Севастопольских рассказов”.

Между тем вторая фраза нарушает заданную интонацию протокольной сдержанности и уж никак не создает “повседневной устной речи”. Скорее наоборот! Костры, разведенные солдатами, — это, конечно же, “необозримые огни”. Неудивительно, что они уподоблены небесным светилам. Более того: описание бивуачного шума (“...крики солдат, фуражиров, скрип колес, ржание коней”) приводится, так сказать, к общему знаменателю метафорически окрашенным глаголом “одушевляли”. Знаменательно здесь и то, что слышно именно “ржание коней”, а не лошадиное ржание (хотя, по идее, там должны были быть и обозные лошади, перевозящие боеприпасы, амуницию, продовольствие и фураж). Следует обратить внимание и на то, что вместо допустимых по жизненной ситуации существительных “бивуак”, “лагерь”, “привал” употреблено существительное “стан”, более возвышенное по сравнению с только что упомянутыми и полностью соответствующее лирической стилистике (вспомним хотя бы “Певец во стане русских воинов” В.Жуковского). “Необозримые огни” “Вечера на бивуаке” оказываются в близком родстве с метафорически подсвеченным описанием поля в “Сорочинской ярмарке”: “Серые скирды сена и золотые снопы хлеба станом располагаются в поле и кочуют его неизмеримости”<sup>8</sup>. Словом, если говорить о “Вечере на бивуаке”, то следует признать, что “...всё многообразие социальных различий повседневной устной речи” (В.В.Виноградов) здесь никак не просматривается.

Именно лирическая интенсифицированность речевого стиля прозы Бестужева-Марлинского в тогдашней языковой и эстетической ситуации точно соответствовала романтическому мироотношению, которое представало и как собственно эстетическое движение, и как новое понимание, новое проявление осознающей себя личности. Нельзя не согласиться с А.Блоком: “Подлинный романтизм вовсе не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни. Литературное новаторство есть лишь следствие глубокого перелома, совершившегося в душе, которая помолодела, взглянула на мир по-новому, потряслась связью с ним, прониклась трепетом, тревогой, тайным

жаром, чувством неизведанной дали, захлестнулась восторгом от близости к Душе Мира”<sup>9</sup>.

По тому состоянию, в каком пребывал на рубеже XVIII-XIX столетия русский литературный язык, наиболее подходящим оказался для Бестужева-Марлинского стихотворный язык, которым пользовались как лирика, так и лиро-эпика. Этот язык и пошел на потребу прозы Бестужева-Марлинского (и, разумеется, не одного его). Складывавшийся на основе стихотворной “лирической и лиро-эпической” речи стиль прозы Бестужева-Марлинского приводил к стиранию различий между речью персонажей и близкого к “концепированному автору” повествователя. В “Вечере на бивуаке” обращает на себя внимание строгая соблюдение книжно-литературной традиции и в речи повествователя, близкого к “концепированному автору”.

Вот перед нами фраза этого повествователя: “После авангардного дела, за круговой чашею, радостно потолковать нераненому о том, о сём, похвалить отважных, посмеяться учтивости некоторых перед ядрами” (I, 46). А вот как кирасирский поручик князь Ольский отвечает на вопрос гусарских офицеров, где он был во время сражения: “Обыкновенно, перед своим взводом, рубил, колол, побеждал, — однако и вы, гусары, сегодня доказали, что не на правом плече ментик носите; объявляю вам мою благодарность” (I, 47).

В только что приведенных фразах нет сколько-нибудь существенных различий между речью повествователя и речью персонажа. Нарощиванию употребленных в инфинитивной форме однородных глаголов (“потолковать” — “похвалить” — “посмеяться”) в первом из только что приведенных примеров строго соответствует аналогичное наращивание во втором примере однородных глаголов, но на этот уже в прошедшем времени (“рубил” — “колол” — “побеждал”). Соответственно, в обоих случаях перед нами распространенные сложные синтаксические конструкции, и в данном случае вряд ли существенно то, что в первом примере перед нами сложно-сочиненная конструкция, а во втором — сочинение с подчинением. Важна общая установка обоих процитированных фрагментов на книжно-письменную строгость в использовании

развернутой синтаксической конструкции, на законченность фразы, на её приуроченность, и здесь не имеет значения тот факт, что в первом случае речь мотивирована как книжно-письменная, а во втором случае — как устная речь персонажа.

Чтобы читатель не подумал, что перед нами случайное совпадение, приведем ещё один отрывок — теперь уж из монолога Мечина, составляющего основной корпус повествования: “...княжна София З. привлекала к себе все сердца и лорнетты Петербурга: Невский бульвар кипел воздыхателями, когда она прогуливалась, бенефисы были удачны, если она приезжала в театр, и на балах надо было тесниться, чтобы на неё взглянуть, не говоря уже танцевать с нею. (...) Вы знаете, друзья, что природа влила в меня знойные страсти, которыми увлекаюсь в радости — до восторга, в досадах — до исступления или отчаяния” (I, 49). Этот отрывок, стилистическая окраска его определяется последовательным использованием придаточных предложений. Первое из них выражает обстоятельства времени, второе — условия, третье — цели. Повтору в использовании придаточных предложений симметрично соответствует повтор, основанный на использовании пропуска глагола-связки: “... в радости — до восторга, в досадах — до исступленья или отчаяния”.

Строгая упорядоченность синтаксических фигур соединяется с использованием тропов: тут и метафоричность (“...бульвар кипел воздыхателями...”, “...природа влила в меня знойные страсти...”), и метонимия (“...княжна София З. привлекала к себе все сердца и лорнетты Петербурга...”). Перед нами, конечно, очередное проявление риторической традиции в речевом стиле в “Вечере на бивуаке” (и вообще в прозе Бестужева-Марлинского) объясняется двумя причинами. Во-первых, риторическая традиция позволяла выделить художественную речь и по отношению к казенному речеведению, и по отношению к бытовой разговорной речи (для России конца XVIII — первой четверти XIX столетия это было актуально). Во-вторых, романтизм вообще тяготел к широкому использованию и развитию риторической традиции<sup>10</sup>.

В 1840 году, откликаясь уже после смерти Бестужева-Марлинского на издание полного собрания его сочинений, В.Г.Белинский решитель-

но отвергает риторическую традицию: "...читаю речи, составленные по правилам старинных риторик"<sup>11</sup>. Понятно: эстетика русского реализма XIX века диктовала новые правила игры. Но реальная сила риторической традиции, со своей стороны, тоже предъявляла свои требования. Применительно к опыту русской литературы риторическая традиция оказалась весьма живучей и плодотворной благодаря тому, что она была на вооружении как у классицизма, так и у барокко и потому двигалась, так сказать, двойной тягой. Высмеянная и спародированная И.С.Барковым, она продолжала жить у сентименталистов, романтиков и далее: пройдя через пушкинскую оду "Вольность", через "Пророка" и "Клеветникам России", она органично вписалась в контекст некрасовской поэтики (достаточно вспомнить "Поэта и гражданина", "Размышления у парадного подъезда").

Таким образом, есть все основания утверждать, что "...риторическая система растянута во времени и неоднородна"<sup>12</sup>. Если же говорить о риторической традиции у романтиков (и тут Бестужев-Марлинский исключения не составляет), то риторическая традиция создавала благоприятные условия для метафорического мышления: "Поскольку романтики чаяли восстановить через поэзию утопическое единство мира, спроецированное ими в первобытные времена, в метафоре они видели основание бытия, залог всеобщей связанности и родства"<sup>13</sup>. В свою очередь, эта "всеобщая связанность и родство" вели к тому, что романтизм оказывался "...преисполнен жадным стремлением к жизни, которая открылась ему в свете нового и глубокого чувства, столь же ясного, как и остальные пять чувств, но не нашедшего для себя выражения в словах..."<sup>14</sup>.

Тем самым риторическая устремленность речевого стиля, вбирая в себя метафоричность видения, открывает благоприятные условия для самовыражения, для самореализации авторского "я", независимо от того, сосредоточивается это "я" на соотношении – на равных – индивидуума-одиночки и целого мира, взятом в конфронтации, или субъективное авторское "я" растворяется в коллективном-надличностном "мы". В обоих случаях авторское "я" сохраняет за собой право и возможность

выражать прежде всего через себя субстанциальные основы бытия. К этому авторскому “я”, как к общему знаменателю, приводится мировосприятие и повествователя, максимально приближенного к “концептированному автору”, и персонажей. Именно верность риторической традиции вкупе с метафоричностью мышления и речевым стилем создает и поддерживает стремление приобщиться к “Душе Мира” как романтическому абсолюту. Н.Н.Маслин писал о “пышной метафоричности слога” прозы Бестужева-Марлинского 1830-х годов<sup>15</sup>. Эта метафоричность, как мы уже видели, лежит в основе и “Вечера на бивуаке”.

Разумеется, именно тут обнаруживается принципиальное отличие русского романтизма от русского реализма. Их дороги должны неминуемо разойтись. Это расхождение заявляет о себе прежде всего на уровне субъектной организации: “Для дореалистической литературы (имеется в виду русская литература, предшествующая русскому реализму XIX века, в том числе и романтическая – В.С.) характерна тенденция к преобладанию формально-субъектной организации над содержательно-субъектной: количество субъектов речи, то есть тех, кому приписан текст, либо превосходит количество субъектов сознания, то есть тех, чьё сознание выражено в тексте (типичный случай), либо равно ему. Для реалистической литературы (имеется в виду русский реализм XIX века – В.С.) характерна тенденция к преобладанию содержательно-субъектной организации над формально-субъектной: количество субъектов сознания либо равно количеству субъектов речи, либо (типичный случай) превосходит его”<sup>16</sup>.

Принципиально новая субъектная организация реалистического повествования связана с тем, что именно в XIX столетии русский реализм вышел на новый уровень, который позволяет говорить “...о качественно новом отношении автора к миру по сравнению с отношением изображенных в его произведении героев...”<sup>17</sup>. Это означало, что начинает складываться принципиально новый вариант диалогизации. Конечно, диалогизация присуща искусству с давних времен (пародия – один из древнейших её видов, как и ирония, и роман, взявший на вооружение как пародию, так и шире – иронию). Однако именно в XIX-XX столетиях



отношения автора и персонажа приобрели небывалую дотоле подвижность. Если обратиться к соотношению реализма XIX века с романтизмом, то следует признать, что реализм того времени преуспел "...в создании целой системы отдаления предмета изображения от автора..."<sup>18</sup>.

Эта принципиальная новизна оказалась связанной именно с творчеством Пушкина. На решение этой проблемы Пушкин вышел до "Выстрела", до "Повестей Белкина"<sup>19</sup>. Разумеется, "литературная ситуация" времени, когда создавались "Повести Белкина", "...подсказывала Пушкину избранный путь". Следует, однако, обратить внимание на то, что одна и та же "литературная ситуация" подсказывала Бестужеву-Марлинскому и Пушкину разные маршруты.

У Бестужева-Марлинского, как мы уже видели, число субъектов сознания равно числу субъектов речи — это по исходной мотивировке сюжета повествования. Однако по мере движения сюжета повествования к финалу все субъекты сознания постепенно выравниваются, нивелируются и, в конечном счете, сводятся к одному-единственному сознанию — к сознанию повествователя, которое, в свою очередь, сливается с сознанием "концептированного автора"<sup>20</sup>.

Иное дело у Пушкина. Если Бестужев-Марлинский ведет дело к конечному взаимоуподоблению субъектов речи и тем самым к полному преобладанию монологизма, то Пушкин открывает дорогу многоголосию. Одним из проявлений многоголосия становится сказовая форма, предстающая в "Выстреле" как фрагмент монолога одного из героев-повествователей: "...пистолет требует ежедневного упражнения. Это я знаю по опыту. У нас в полку я считался одним из лучших стрелков. Однажды случилось мне целый месяц не брать пистолета: мои были в починке; что же бы вы думали, ваше сиятельство? В первый раз, как стал потом стрелять, я дал сряду четыре промаха по бутылке в двадцати шагах. У нас был ротмистр, остряк, забавник; он тут случился и сказал мне: знать у тебя рука не подымается на бутылку. Нет, ваше сиятельство, не должно пренебрегать этим упражнением, не то отвыкнешь как раз. Лучший стрелок, которого удалось мне встречать, стрелял каж-

дый день, по крайней мере три раза перед обедом. Это у него было заведено, как рюмка водки”. Граф и графиня рады были, что я разговорился. “А какво стрелял он?” – спросил граф. – “Да вот как, ваше сиятельство: бывало, увидит муху и кричит: “Кузька, пистолет! Кузька и несет ему заряженный пистолет. Он хлоп, и вдавит муху в стену!” (VI, 97-98).

Перед нами – сказовая вставка. Сказ, как известно, “двухголосое слово”: здесь совмещаются голос рассказчика, носителя устной речи, и голос повествователя, близкого к “концепированному автору” и естественным образом придерживающегося норм книжно-письменной речи. Повествователь (в данном случае – это издатель “А.П.”, за которым прячется сам Пушкин) предоставляет слово какому-то другому человеку, который с книжно-письменной речи переходит на устную, воспроизводя свою беседу с графом и графиней. Эта речь ориентирована на слушателя и прямыми обращениями (“ваше сиятельство”, “графиня”), и театрализованностью – она проявляется в жесте, который не описан с эпической наглядностью, а спрятан в слове, просвечивает в этом слове, сквозь это слово (“...знать у тебя, брат, рука не подымается на бутылку”; “Он хлоп, и вдавит муху в стену!”). Эта аудитория, конечно, настроена сочувственно (“Граф и графиня рады были, что я разговорился”). Следует обратить внимание и на то, что стилизация под устную речь проявляется также в том, что синтаксическая структура процитированного фрагмента опирается на преимущественное использование сложносочиненных конструкций, которые совмещаются по принципу присоединения.

На первый взгляд, в “Вечере на бивуаке” есть аналогичное сказовое вкрапление: внутрь мечинского монолога вмещен монолог его друга отставного майора Владова (он тоже мотивирован как устная речь). Этот вставной монолог внутри монолога представляет собой увещевание старого друга, тоже с позиций жизненного опыта и здравого смысла: “Ты дурачишься, – не раз говорил он мне в ответ на мои восторги, избирая невесту из блестящего круга. У отца княгини более долгов и прихотей, чем денег, а твоего имени ненадолго хватит для женщины, привыкшей к роскоши. Ты скажешь: её можно перевоспитать

на свой образец, ей только семнадцать лет от роду; но зато сколько в ней предрассудков от воспитания! Всё возможно с любовью! – твердишь ты, но кто ж уверит тебя, что княжна вздыхает от любви, а не от узкого корсета, что она глядит в глаза для тебя, а не для того, чтобы взглядеться в них самой? Поверь мне, что в ту минуту, когда она так нежно рассуждает об умеренности, о счастии домашней жизни, мысли её стремятся уже к дамскому току или к карете с белыми колесами, в которой блеснет она в Екатерингофе, или к новой шали, для показа которой тебя затаскают по скучным визитам” (I, 50).

Как и в сказовом фрагменте “Выстрела”, здесь есть благожелательно настроенная аудитория в лице Мечина, есть прямые к нему обращения, словно бы воспроизводящие устные обращения к слушателю-собеседнику (“Ты дурачишься...”, “Ты скажешь...”, “...твердишь ты...”). Между тем, обращения такого рода – лишь следование той риторической традиции, о которой у нас уже шла речь. Здесь отсутствует установка на стилизацию под разговорность, под “изустность”, которую мы отмечали применительно к “Выстрелу”. Вопросы, которые адресует Владов Мечину (“...кто ж уверит тебя?..”) – это не обращения к слушателю, а риторические вопросы. На риторическую традицию работает и синтаксис, основанный на широком использовании сложно-подчиненных конструкций. От риторической традиции здесь и последовательно выдержанная система противопоставлений по принципу: “ты” – “она”. Всё это ориентирует не на диалогичность, представляющую в облике стилизации под имировизированную устную речь, а жестко заданное и соблюденное монологическое повествование. Поэтому вставной монолог Владова ничем не отличается стилистически от монологов, приписанных другим субъектам повествования в “Вечере на бивуаке”.

Но вот что показательное: сказ у Пушкина встречается крайне редко<sup>21</sup>. При этом “Повести Белкина” мотивированы как многоступенчатая система субъектов повествования<sup>22</sup>. В результате перед нами, говоря словами С.Г.Бочарова, открывается некий “повествовательный мир”<sup>23</sup>. Этот “повествовательный мир” социально однороден. Точнее говоря, субъекты повествования “Выстрела” принадлежат к одному

кругу. Сильвио и граф, исповедующиеся перед “подполковником И.Л.П.” – однополчане. Иван Петрович Белкин тоже служил в армии. Что же касается “подполковника И.Л.П.”, то здесь, помимо переставленных инициалов кишиневского пушкинского знакомого П.И.Липранди, угадывается анаграмма от глагола “пли!”, образованная по тому же принципу, что и пушкинский псевдоним, которым подписана публикация стихотворения “К другу-стихотворцу” (“Александр Н.к.ш.п.” – I, 464). Если “Александр Н.к.ш.п.” – это Александр Пушкин, эмблема стихотворца, который обращается к товарищу по профессии, то “И.Л.П.” – это эмблема офицерской – командной – должности.

Наличие “повествовательного мира” предполагает участие не одного, а многих субъектов повествования. Этим и определяется до известной степени специфика “повествовательного мира” и – соответственно – специфика сюжета повествования в “Выстреле”. Перед нами – словно бы судебное разбирательство, и мы, читатели, знакомимся с разными свидетельскими показаниями, вслушиваемся в их разногласицу, стараемся не упустить ни одну мелочь.

Казалось бы, с учетом сказанного всё должно говорить за то, что в сюжете повествования “Вечера на бивуаке”, в отличие от “Выстрела”, нет места для “двухголосого слова”. Между тем Бестужев-Марлинский и Пушкин сближаются на почве иронии, которая не может обойтись без “двухголосия”, поскольку исходит из понимания “двойственности сущего” (если воспользоваться словами из романа Роберта Пена Уоррена “Потоп”). Давно уж замечено, что “русской литературе романтическую иронию привил Пушкин”<sup>24</sup>. И хотя он остался чужд философско-эстетическим теориям немецких романтиков, к русскому поэту и прозаику применимо то, что современная исследовательница говорит о шлегелевском понимании иронии как “прекрасном в форме логического”, как “форме парадоксального”: “Красота иронии означает, что она вносит противоречивость в логическую сферу. (...) В этом смысле ироническое, по замыслу Фр. Шлегеля, противоположно рассудочному как непротиворечивому”<sup>25</sup>. Романтическая ирония была органична и для Бестужева-Марлинского. Тут обоим русским прозаикам оказалось

по пути. Хотя адрес иронического мироотношения у каждого из них оказывался свой.

Непринужденный тон, располагающий к иронии, провоцирующий её появление, активно напоминает о себе в “Вечере на бивуаке”. Возникает там вставной – новеллистического типа – эпизод, излагаемый Ольским, – о том, как он отобедал у офицеров неприятельской – в данном случае французской – армии. Слушатели в большинстве своем приняли на веру эту байку, и лишь штаб-ротмистр Ничтович, “...который слыл в полку за великого критика” (I, 48), сомневается.

Ирония здесь направлена по двум адресам сразу – и в адрес Ольского, и в адрес его оппонента – “великого критика” в масштабе гусарского полка. Автор иронизирует и над носителем здравого смысла, аналитической трезвости, не позволяющей погрузиться в атмосферу безоглядной веселой выдумки, и над сочинителем (а может, просто исполнителем) одной из анекдотических историй в духе всякого рода охотничьих рассказов, которые были в ходу в 1820-1830-е годы<sup>26</sup>. Бестужев-Марлинский на уровне фабулы задаёт исключительную, сугубо экзотическую ситуацию, с тем, чтобы на уровне сюжета героя и повествования подвергнуть эту ситуацию ироническому сомнению.

Однако этим применение иронии в “Вечере на бивуаке” не ограничивается. Весь монолог Лидина строится как пародия и на рассыпанные по всему тексту “Выстрела” риторические пассажи, и на сказку с непременно счастливым концом, где герой совершает подвиги и в награду получает и славу, и богатство, и красавицу в жены: “Мне мечталось, что я за отличие уже произведен в штаб-офицеры, что я сорвал “георгия” с вражеской пушки, что я возвращаюсь в Москву, украшенный ранами и славою; что троюродный мой дядя, который старше Дендерского Зодиака, умирает от радости, и я, богач, бросаюсь к ногам несравненной Александрины” (I, 49).

Фабульная скороговорка, стремительное пробалтывание фабулы вместо её обстоятельного развертывания, скоропостижная смерть дальнего родственника (и чтобы не очень было жалко, и чтобы герой как можно быстрее стал богатым, и синтаксис, рассчитанный на то, чтобы

создать ощущение риторического красноречия, — всё это, вместе взятое, бросает ироническую тень и на воображаемые подвиги героя, и на стилистику. Синтаксические повторы, строго выдержанные как дополнительные придаточные предложения (“Мне мечталось, что я...; что я...; “что троюродный мой дядя...””) ведут не к возвышению, а снижению, поскольку с самого начала, на подходе к процитированному монологу, Лидин делает шутливое самоироническое признание: “Мой роман занимателен для меня одного, потому что обилён только чувствами, а не приключениями” (I, 49). Риторическая приподнятость ориентирована на то, чтобы прославить подвиги героя и подтвердить его законное благополучие, выстраданное счастье, однако с самого начала ясно, что никаких подвигов не было. И вообще ничего не было: ни подвигов, ни боевого ордена, ни наследства. И к тому же неясно, была ли в жизни Лидина “несравненная Александрина”. Тем самым сюжет повествования движется не вверх, как следовало бы ожидать в условиях риторического построения речи, а вниз.

Правда, по логике контраста сюжет повествования выводит к истории, излагаемой Меченым. Если в монологе Лидина всё идет по логике сказки, в которой успехи сыплются на героя, как из мифического рога изобилия, то в истории Мечина жизнь предстает как цепь разочарований, утрат, незаслуженных обид и преодолений. Движение по восходящей, как видим, восстанавливается, однако при этом необходимо обратить внимание на реакцию слушателей: сначала автор-повествователь сообщает про ожидаемое, естественное: “Тронутые офицеры молчали...”, однако автор-повествователь считает нужным завершить фразу неожиданной концовкой: “...и даже с ресницы ротмистра скатилась слеза на ус и с него канула в серебряный стакан с глинтвейном” (I, 54). Ирония здесь приобретает оттенок пародийности: горячая слеза пролилась не на мать сыру землю, чтобы прожечь её, как в фольклоре, не омыла очи Прелесты или Миловзора, как это бывало в литературе сентиментализма, а смешалась с горячительным напитком во время выпивки на привале.

В данном случае ирония (в том числе и пародия) никоим образом не помеха состраданию. Ирония и пародия помогают “концепирован-

ному автору” вместить страдание персонажей и сострадание читателей в бескрайнюю жизнь, где всему находится место. Иронически двойственное изложение монологов Ольского и Лидина сменяется драматически-серьезным монологом Мечина с тем, чтобы в финале вновь напомнить о себе слезой, упавшей в стакан слегка подвыпившего офицера.

Романтическая ирония, как видим, обслуживает “Вечер на бивуаке”. Но она при этом работает и на будущее (в том числе и на реализм), поскольку исходит из понимания неоднозначности жизни, её противоречивости: “Тем самым взрывался романтический субъективизм и открывались возможности для объективного постижения многозначных и развивающихся форм жизни”<sup>27</sup>. Пушкинский “Выстрел” складывался как реализация этих возможностей, и романтическая ирония тут оказывалась как нельзя кстати. И если Бестужев-Марлинский, как уже говорилось, травестийно использует, пародирует, по сути дела, риторическую традицию классицизма и барокко, не минуя при этом ни фольклорную, ни сентименталистскую традицию, то Пушкин направляет иронию в адрес романтической эстетики и поэтики.

Всё начинается ещё с эпиграфов. Бестужев-Марлинский выносит в эпиграф отрывок из стихотворения Д.Давыдова “Песня старого гусара” (1817). Стихотворение Д.Давыдова иронично – и если рассматривать его в целом, и если сосредоточиться на фрагменте, который пошел на эпиграф. Установка на возвышение и на ироническое снижение идут бок о бок, то и дело сменяя друг друга: гусар “по полю порхает” (этакая птичка-невеличка!), но при этом “ментик с вихрями играет”; в бою “враг валится”, но на привале “ковшик шевелится”. Тем самым ирония и патетика эпиграфа соответствуют иронии и патетике всего дальнейшего повествования.

У Пушкина – иное. Эпиграфы из “Вечера на бивуаке” и поэмы Евг. Баратынского “Бал” противостоят всему остальному тексту “Выстрела”, позволяют понять, от какого наследства отказывается Пушкин. Проявляется это уже на уровне фабулы. “Стрелялись мы” (Баратынский) – хорошо, что никого не застрелили; “Я поклялся застрелить его по праву дуэли” (Бестужев-Марлинский) – читатель может порадоваться тому,

что клятва так и осталась невыполненной: только что вышедшая замуж женщина избежала ранней вдовьей участи. Читательские ожидания оказываются обманутыми уже на уровне фабулы – возникает ироническая игра с читательскими ожиданиями. При переходе к сюжету, в процессе становления сюжетно-композиционной целостности противостояние между эпиграфами, с одной стороны, и остальным текстом, с другой, активизируется. Здесь ирония усиливается вплоть до пародии. В “повествовательной среде” “Выстрела” (как и “Повестей Белкина”) господствуют романтические вкусы. Неудивительно, что “подполковник И.Л.П.” вкупе с Белкиным признается: “Имея от природы романтическое воображение, я (фактически мы. – В.С.) всех сильнее прежде всего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкой и который казался мне (фактически нам. – В.С.) героем таинственной какой-то повести” (VI, 88).

Именно этот представитель романтизма, пустивший корни в массовом сознании (впоследствии Л.Я.Гинзбург назовет это “низовым романтизмом”), продиктует соответствующую стилистику субъектам речи, представленным в “Выстреле”. Имя главного героя – “...Сильвио (так назовем его)...” (VI, 86). “Назовем его” – явная, подчеркнутая условность – в духе Ольского, Мечина, Владова, Ничтовича в “Вечере на бивуаке”. Это традиция, предшествующая романтизму – от таких имен и фамилий, как Милон, Правдин, Добролюбов и т.д.

Да и портретные характеристики Сильвио (их часто цитируют в подтверждение того, насколько сильна романтическая традиция в “Выстреле”) – тоже вроде бы из романтизма. Спору нет – влияние было, но романтическая ирония, взятая, как уже говорилось, на вооружение Пушкиным, служила средством для преодоления романтической традиции. Ещё Н.Я.Берковский заметил: “Дьявол курит обыкновенную офицерскую трубку, дым преисподней – табачный дым. Тигр носит офицерскую фуражку, а о клетке тигра известно, что она, собственно, была бедной мазанкой...”<sup>28</sup>. Эпиграфы надлежит рассматривать в том же ряду – в ряду травестирования. Именно постольку, поскольку эпиграфы принадлежат не только (и даже не столько) издателю “А.П.”,



сколько всей “повествовательной среде”, эпиграфы и в “Выстреле”, и вообще в “Повестях Белкина” “...пародически или иронически освещают и осмысливают повествование”<sup>29</sup>. Издатель нас словно бы предупреждает: те, чьи свидетельства я публикую, варьируют нечто заданное, знакомое, освещенное эстетической традицией, а Иван Петрович Белкин – так тот вообще литератор (он даже роман написал!). Сильвио, конечно, подражает Мечину – про него и впрямь можно сказать, что он следовал “...персонажам Байрона и Марлинского...”<sup>30</sup>.

Мотив мщения, объединяя фабульно “Вечер на бивуаке” и “Выстрел”, уже на уровне фабулы начинает разводить их в разные плоскости, не говоря уже о сюжете. Герой Бестужева-Марлинского мечтает отомстить не только счастливому сопернику (он же – бездушный обольститель), но и его жертве, однако жажда мести уступает вновь вспыхнувшим любовным чувствам и готовности простить – в соответствии с заветами христианства: “Я думал, что ненавижу Софью; уверял себя, что если судьба приведет мне с нею встретиться, я заплачу ей за измену холодным презрением; но я узнал, как много любил её, когда, вместо гордой красавицы, увидел несчастную жертву света... На краю гроба исчезают все приличия, и когда София пришла в себя, рука её была омочена моими слезами и поцелуями” (I, 53-54).

Романтизм, как известно, тяготеет к двум полярным противоположностям. С одной стороны, утверждение права гордого одиночки бросить вызов обществу, вплоть до саморазрушения и разрушения связей с окружающим миром, с другой стороны, готовность героя-индивидуалиста подчинить свое “я” сверхличному “мы”. Судьба Мечина складывается по тем же параметрам, что и судьбы Карла Моора в шиллеровских “Разбойниках” или Ермака в одноименной трагедии А.Хомякова. И тут, и там оба главных героя начинают как одиночки-индивидуалисты, а завершают тем, что склоняются перед сверхличными ценностями. Мечин при начале действия предстает в кругу однополчан – как носитель признаков воинского братства. Таковым же он остается и в конце, но это – отнюдь не простое повторение пройденного: главный герой “Вечера на бивуаке” открывается в финале ещё и как человек, способный прощать и любить по-христиански.

У Сильвио иной путь и иные сюжетные результаты. Он вынуждает графа вторично тянуть жребий на право первого выстрела, видит растерянность графа, валяющуюся в обмороке графиню, испуг прислуги. Вроде бы мщение состоялось, победа Сильвио несомненна. С графом у Сильвио были свои счеты, но молодая женщина тут уж совершенно не при чем. Более того. Появление Сильвио в доме графа и графини в качестве демона-мстителя ровным счетом ничего не меняет в жизни обоих, они любят друг друга, и всё идет по заведенному порядку. Демонизм Сильвио получает бытовую оболочку и тем самым травестируется — по знаменитой щедринской формуле из сказки “Медведь на воеводстве”: “...добрые люди кровопролитиев от него ждали, а он чижику съел!”<sup>31</sup>.

Даже фабульная структура “Выстрела”, не говоря уж о сюжетном наполнении, позволяет это видеть. Находясь на военной кафедре, граф оттесняет привыкшего первенствовать Сильвио. В мирной жизни, после всех пережитых страхов и унижений, граф и графиня остаются победителями: поле сражения — за ними. В десятой главе “Евгения Онегина” Пушкин говорил о “силе вещей” (V,209) как проявлению неотменяемых закономерностей наличного бытия. В “Выстреле” за графом и графиней угадываются основы именно этого бытия. В итоге “сила вещей” выгалькивает Сильвио из круга неотменяемых житейских связей и ценностей.

В двадцатые годы двадцатого столетия в романе “Чевенгур” Саша Дванов “...испугался погибнуть в больших теплых руках деревни, задохнуться в овчинном воздухе смирных людей, побеждающих врага не яростью, а навалом”<sup>32</sup>. Белкинская среда побеждает тоже “...не яростью, а навалом”. По сути дела, так же берет верх Среда в пушкинских “Цыганах”: “Оставь нас, гордый человек” (IV, 231). Алеко уходит в неизвестность. В неизвестность уходит и Сильвио, с тем, однако, отличием, что касательно его дальнейшей судьбы предлагается недостоверная версия: “Сказывают, что Сильвио во время возмущения Александра Ипсиланти предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами” (VI, 101). Показательна эта неопределенность и “подполковника И.Л.П.”, и Белкина: “Сказывают...”.

Для белкинской “повествовательной Среды” и Скуляны, и Ипсилян-ти, и дальнейшая судьба Сильвио – это нечто далекое, даже запредель-ное, а потому – чужое. И хотя Пушкин упоминает Александра Ипсилян-ти в десятой главе “Евгения Онегина”, повествует о движении этерис-тов в очерке “Кирджали”, в “Повестях Белкина” центр пушкинского внимания явно не здесь, а в том мире, где Иван Петрович Белкин, его ключница, бестолковая в хозяйственно-денежных вопросах, но зато умеющая рассказывать разные истории, роман Белкина, пошедший на обклейку стен под обои, “подполковник И.Л.П.” – словом вся белкин-ская “повествовательная Среда”, за которой узнается русская будничная жизнь, предстающая как “вся” действительность”, содержащая в себе возможности романа, истоки его. Так начинался русский реалистичес-кий роман<sup>33</sup>.

Здесь надо выделить в первую очередь два фактора. Первый: “пов-ествовательная среда” совместила “приватные” интересы этой среды и “приватный” тон повествования. Второй (не менее важный): структу-ра “Повестей Белкина” как прозаического цикла, где совместились ин-тенсивный и экстенсивный варианты эпического повествования<sup>34</sup>. В “Повестях Белкина” побеждал экстенсивный принцип: открывалась уже здесь “даль свободного романа”, о которой Пушкин сказал в “Евге-нии Онегине”.

В 1825 году Пушкин пишет Бестужеву-Марлинскому: “...да полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами – это хорошо для поэмы байронической. Роман требует болтовни; высказывай всё начисто” (X, 147). По времени процитированное письмо совпадает с работой над “Евгением Онегиным”. Впереди – “Повести Белкина” и “Капитанская дочка”. “Преданья русского семейства” (V, 61), обеща-ные в “Евгении Онегине”, прежде чем стать основой “Капитанской доч-ки”, прошли через “повествовательную среду” “Повестей Белкина”.

Пушкин “заболел” романом, причем не романом вообще, а романом, где на передний план выдвигается сюжет повествования (именно этот роман прежде всего и требует “болтовни”). Именно такой роман выво-дил к реализму. Переход от романтизма к реализму на уровне жанро-

вого мышления внутри эпического рода означал "...переход к прозаическому упорядочению и внутри эпического мышления – переход к нравоописательному, к романическому мышлению"<sup>35</sup>. Та "грамматика разума", о которой, как мы помним, писал Бестужев-Марлинский, имея в виду необходимость выработки художественного языка новой русской прозы, уже создавалась Пушкиным. Туда же, в свою компанию, Пушкин звал и Бестужева-Марлинского.

И для этого были некоторые основания. Проза Бестужева-Марлинского тоже тяготела к романному сознанию, к "романному мышлению", в том числе и к циклизации как одному из проявлений "романного мышления". Пушкин требует от Бестужева-Марлинского романной "болтовни" именно тогда, когда написаны и опубликованы и "Вечер на бивуаке", и "Второй вечер на бивуаке", причем в обоих случаях сюжет повествования строится на том, что автор-повествователь предоставляет слово различным субъектам речи.

Между тем возник рубеж, который был преодолен Пушкиным и не преодолевался Бестужевым-Марлинским. Помимо новой субъектной организации дело было ещё и в том, как относиться к быту в искусстве. Давно замечено: "Он (Бестужев-Марлинский – В.С.) не смог выскочить из привычных представлений о том, что бытовой материал должен фигурировать в литературе непременно с признаками резкой оценки, непременно как аномалия, как "ненастоящее" бытие. А у Пушкина всё дело было в том, что быт давался в качестве самого основного, типического, нормального объекта поэзии"<sup>36</sup>.

Это и позволяет понять, почему в "Выстреле", "столкнувшись с Марлинским и на таком частном мотиве, как прерванная дуэль, и на таком общем, как страстный характер центрального героя, Пушкин создает повесть, не только преодолевающую, но и отменяющую Марлинского..."<sup>37</sup>. Следует, однако, добавить, что это преодоление, эта отмена не были абсолютными. В 1830-е годы романтизм активно развивался.

Но дело не только в этом. Пушкинский реализм постоянно оглядывался на романтизм, учитывал его фактическое присутствие. И поскольку "Пушкин – наше всё", по выражению Ап.Григорьева, закономерно,

что в русской литературе последующих поколений неоднократно напоминала и напоминает о себе традиция романтической поэтики – традиция, в создании которой участвовала и проза Бестужева-Марлинского, иронически оспоренная и вместе с тем сохраненная творчеством Пушкина.

### *Примечания*

1 См.: Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. С.535; Степанов Н.Л. Проза Пушкина. М., 1962. С.65; Гиппиус В.В. Повести Белкина // Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С.29; Белькин В.С. Традиции и новаторство в сюжетосложении “Повестей Белкина” А.С.Пушкина // Русская литература. Алма-Ата, 1976. Вып.6; Хализев В.Е., Шешунова С.В. Литературные реминисценции в “Повестях Белкина” // Болдинские чтения. Горький, 1985; Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С.Пушкина “Повести Белкина”. М., 1989. См. также: Лейтон Лорен Дж. Эзотерическая традиция в русской романтической литературе. Декабризм и масонство. – СПб, МСМХV. С.119.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10-ти томах. Том X. Письма. М.; Л., 1949. С.61. Все дальнейшие ссылки на это издание см. в тексте: римская цифра обозначает том, арабская – страницу.

<sup>3</sup> Бестужев-Марлинский А.А. Взгляд на старую и новую словесность в России // Бестужев-Марлинский А.А. Соч.: В 2-х т. Т.2. Повести. Рассказы. Очерки. Стихотворения. Статьи. Письма. М., 1958. С.536. Все дальнейшие ссылки на это издание см. в тексте: римская цифра обозначает том, арабская – страницу.

<sup>4</sup> Ахматова А. “Адольф” Бенжамена Констан в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. 1. М.; Л., 1936. С.97.

<sup>5</sup> Край Д. К типологии романтического мышления в русской литературе XIX века // Studia Navia Hung., 1973, XIX. – С.89. “Романтическая проза Марлинского сохранила систему отношения к образу, характерную для лирической стихии, из которой она возникла” / Маслин Н. А.А. Бестужев-Марлинский // Бестужев-Марлинский А.А. Соч.: В 2-х томах. Т.1. – М., 1958. С.ХХV.

<sup>6</sup> Гусев Вл. Судьба Александра Бестужева // Бестужев-Марлинский А.А. Повести и рассказы. М., 1976. С.11.

<sup>7</sup> Виноградов Виктор. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. № 43-44. М.Ю.Лермонтов. М., 1941. С.519.

<sup>8</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6-ти томах. – Т.1. Вечера на хуторе близ Диканьки. М., 1950. С.10.

<sup>9</sup> Блок А.А. О романтизме // Блок Александр. Собр. соч.: В 8-ми т. Т.6. Проза 1918-1921. М.; Л., 1962. С.363.

<sup>10</sup> См. об этом подробнее: Вайнштейн Ольга. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994.

<sup>11</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. – Том IV. Статьи и рецензии 1840-1841. М., 1954. С.41. Дальнейшие ссылки на это издание см. в тексте: римская цифра обозначает том, арабская – страницу.

<sup>12</sup> Вайнштейн Ольга. Цитир. соч. С.9.

<sup>13</sup> Вайнштейн Ольга. Цитир. соч. С.25.

<sup>14</sup> Блок А.А. Собр. соч.: В 8-ми т. Т.6. С.363-364.

<sup>15</sup> Маслин М. А.А.Бестужев-Марлинский // Бестужев-Марлинский. Соч.: В 2-х т. Т.1. – М., 1958. С.XXXVIII.

<sup>16</sup> Корман Б.О. Творческий метод и субъектная организация произведения // Корман Б.О. Избр. труды по теории и истории литературы. Изд-во Удмуртского университета, 1992. С.142. Разница определяется эстетической и – шире – философско-исторической поляризацией опорных установок романтизма и реализма. Современная исследовательница предлагает говорить об “абсолютизации” (романтизм) и “конкретизации” (реализм) как “рабочих терминах” (см.: Тоньшева И. Роман Бальзака “Эжени Гранде”. (К вопросу о романтизме и реализме в творческом методе писателя). // Проблемы поэтики. – Ташкент, 1968. С.80.

<sup>17</sup> Кирай Д. Цитир. соч. – С.89.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> “Построение сложного реалистического образа художественного я, образа автора и поиски новых соотношений этого образа с образами героев – стали центральной проблемой пушкинского стиля ещё с романа в стихах – с “Евгения Онегина” (Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – с.535).

<sup>20</sup> “...у Марлинского всё разнообразие бытовых говоров суживается до рядной светской *sausage* или до патетического затейливого красноречия” (Лежнев А. Проза Пушкина.: Опыт стиливого исследования. Издание второе. – М., 1966. С. 115).

<sup>21</sup> “Сказ встречается у Пушкина лишь эпизодически...” (Лежнев А. Проза Пушкина: Опыт стиливого исследования. С.88).

<sup>22</sup> “На “двойном” и даже “тройном” восприятии мира построены “Повести Белкина” (рассказчики, автор, издатель). (Гукасова А.Г. Болдинский период в творчестве Пушкина: Книга для учителя / Под ред. Г.Н.Поспелова. М., 1973. С.36). В.В.Виноградов говорил об образе Белкина как о “промежуточной призме” (см.: Виноградов В.В. Стиль Пушкина. С.538).

<sup>23</sup> Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. – М., 1974. С.156.

<sup>24</sup> Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. – Л., 1940. С.133.

<sup>25</sup> Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. М., 1978. С.77. “Она (ирония. – В.С.) есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой, и в то же время ей присуща всякая закономерность, так как она безусловна и необходима”; “В ней всё должно быть шуткой и всё должно быть всерьёз, всё простодушно откровенным и всё глубоко плодотворным. (...) В ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости исчерпывающей полноты высказывания” (Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. – Т.1. М., 1983. С.287).

<sup>26</sup> В.В.Стасов свидетельствует о том, как в 1836 году в Училище правоведения был педагог-воспитатель, склонный рассказывать учащимся самые невероятные истории, якобы с ним происшедшие: “Он очень хорошо видел, что никто ему в ту минуту не верит, но удовольствие “благировать” было в нем очень сильно, он ему предавался с каким-то увлечением...” (Стасов В.В. Училище правоведения сорок лет тому назад. 1836-1842 гг. // Стасов В.В. Избр. соч.: В 3-х томах. Т.2. М., 1952. С.307).

<sup>27</sup> Ботникова А.Б. Поэзия и правда Э.Т.А.Гофмана // Hoffmann G.A. Auswahl. – Moskau. – Verlag “Raduga”, 1984. С.494.

<sup>28</sup> Берковский Н. О “Повестях Белкина” (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // О русском реализме и вопросах народности литературы: Сборник статей. М.; Л., 1960. С.126.

<sup>29</sup> Виноградов В.В. Стиль Пушкина. С.540.

<sup>30</sup> Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. – Тарту, 1973. С.50.

<sup>31</sup> Салтыков-Щедрин М.Е. Избр. сочинения. М.; Л., 1946. С.492.

<sup>32</sup> Платонов Андрей. Чевенгур. М., 1991. С.161.

<sup>33</sup> “...там, где Белкин видит пять творений, Пушкин – одно (включающее в себя и творческие усилия самого Белкина как частный конфликт); там, где

Белкин усматривает разрешение конфликта, исчерпанность темы, Пушкин видит незавершенность, а потому и обращается к очередной "повести", освещающей предыдущую по законам художественного "монтажа". (...) ... "Повести Белкина" есть явление переходное от новеллистического цикла к реалистическому роману, это редчайший случай романа, "застигнутого" в момент своего становления, формообразования. Определим это произведение пушкинского гения как художественное целое реалистически-романного типа" (Тюпа В.И. Пригча о блудном сыне в контексте "Повестей Белкина" как художественного целого // Болдинские чтения. Горький. С.70-71, 72). О цикле "Повести Белкина" как подготовке русского реалистического романа см. также Одинокое В. Г. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX века. Новосибирск, 1971. С.36-37, 47).

<sup>34</sup> В 1960-е годы немецкий исследователь применительно к бабелевской "Конармии" следующим образом определил соотношение экстенсивного и интенсивного в новеллистическом цикле и конечную победу в нем романной незавершенности: "Цикл домогался свободы, новелла требовала дисциплины. Завершенный в отдельном, цикл мог оставаться незаконченным и выигрывал от этого напряжения" (Mierau Fritz. Die fünf Minuten des Isaak Babel. – In: Babel Isaak. Die Reiterarmee. – Mit und Aufsätzen in Anhang. – Leipzig, 1975. – С.316).

<sup>35</sup> Кирай Д. Цитир. соч. – С.89.

<sup>36</sup> Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М., 1957. С.152.

<sup>37</sup> Гиппиус В.В. Повести Белкина. // Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С.29.