

О.Б. Заславский

## МАГИЧЕСКИЙ ШАБЛОН. О „СТАНЦИОННОМ СМОТРИТЕЛЕ“ А.С. ПУШКИНА

### Три типа претекстов повести

Ключевая роль евангельской притчи о блудном сыне (Лука 15: 11-32) в структуре „Станционного смотрителя“ обсуждалась, начиная с известной работы Гершензона,<sup>1</sup> целым рядом исследователей. При этом, однако, не была в должной мере учтена принципиальная разница как между притчей и художественным текстом самими по себе, так и между собственно притчей и притчей, входящей в художественный текст как его составная часть.<sup>2</sup> В соответствии с законами жанра внутреннее содержание притчи предполагает возможность однозначной непротиворечивой интерпретации и следующей из этого моральной оценки. Смысловое богатство притчи создается не характерными для художественного текста множественностью и многозначностью, а возможностью ее заранее не предсказуемого применения к самым разным жизненным ситуациям. Такое применение предполагает, в частности, взаимно-однозначное соотношение между персонажами притчи и лицами, действующими в соответствующей ситуации. Исследования структурной роли притчи в „Станционном смотрителе“ шли в основном именно по этому пути: речь шла об установлении максимально адекватного соответствия (неявно предполагаемого единственно возможным) между содержанием притчи, „немецких картинок“ с ее изображением в доме смотрителя и сюжета самой повести. Здесь новый импульс после статьи Гершензона был задан интересной работой Шоу,<sup>3</sup> критически осмыслившего предшествующие изыскания и предложившего целый ряд ценных наблюдений. В частности, Шоу обратил внимание на ключевую роль в „Станционном смотрителе“ еще одной евангельской притчи – о добром пастыре (Матф. 18: 12 – 13, Лука 15: 4 – 6; тема доброго пастыря упоминается

<sup>1</sup> М.О. Гершензон, „Станционный смотритель“, *Мудрость Пушкина*, М. 1919, 122-127.

<sup>2</sup> Притча в составе художественного текста представляет собой пример конструкции „текст в тексте“, для которой характерна существенная семиотическая неоднородность, сама по себе служащая генератором новых смыслов. См. Ю.М. Лотман, „Текст в тексте“, *Труды по знаковым системам*, вып. 14, Тарту 1981, 3-18.

<sup>3</sup> J.T. Shaw, „Puškin's 'The Stationmaster' and the New Testament Parable“, *Slavic and East European Journal*, 2, 1977, 3-29.

также в Иоанн 10: 11 – 12.) Однако текст повести был соотнесен Шоу (как в свое время Гершензоном) с притчами вполне однозначным образом. Наглядным выражением такой методикой является Приложение в конце его статьи, в котором отрывки из „Станционного зрителя“ непосредственно сопоставляются с соответствующими сценами притчи о блудном сыне и „немецкими картинками“.<sup>4</sup> При этом по отношению к обеим притчам роли оказываются жестко закрепленными: Вырин – отец, Дуня – „блудная дочь“ в первом случае, и Вырин – добрый пастырь, Дуня – „заблудшая овечка“, Минский – волк во втором.

Между тем, подробный анализ общих принципов интертекстуальных связей повести, выполненный Шмидом,<sup>5</sup> убедительно показал, что отношение повести к ее претекстам весьма многообразно и неоднозначно. Повесть подвергает сомнению применимость к героям целого ряда мнимо очевидных соответствий с персонажами претекстов и вместе с тем устанавливает новые эквивалентности, в неожиданном свете выявляющие смысл поступков героев и их глубинную психологию, включая скрытые мотивы поведения – в том числе и те, в которых герой не хочет признаться самому себе. Уже поэтому принципиальная возможность однозначного соответствия между притчей и сюжетом повести, а также картинками в доме зрителя представляется неадекватным упрощением.

Вместе с тем, выявленная Шмидом сложная динамическая структура связей повести с ее претекстами не учитывает в должной мере того обстоятельства, что претексты повести образуют несколько различных групп. В одну из них входят литературные произведения предшественников, обыгранные в повести. При этом существенную роль играет полемика Пушкина с традицией сентиментализма, не способного адекватно передать богатство человеческой психики на неадекватно упрощенном языке условных моделей, прозаизация стандартных сюжетов и введение в них элементов комического (сопоставление „Станционного зрителя“ с одноименной повестью Карлгофа, „Бедной Лизой“ Карамзина, стихотворением И. Дмитриева „Карикатура“ и т.д.).

В другую группу входят „застывшие“ тексты сакрального характера, полемика с которыми заведомо невозможна и соотнесение с которым служит языком, на котором характеризуются действия и побуждения персонажей. Прежде всего, это касается евангельских притч, и в первую очередь ключевой для произведения притчи о блудном сыне. Правда, здесь вполне воз-

<sup>4</sup> Беглое сопоставление сюжета четырех картин в доме зрителя с сюжетом повести было сделано также Селезевым: Ю. Селезев, „Проза Пушкина и развитие русской литературы: К поэтике сюжета“, *В мире Пушкина: Сб. статей*, Под ред. С. Машинского, М. 1974, 437.

<sup>5</sup> В. Шмид, *Проза Пушкина в поэтическом прочтении. „Повести Белкина“*, Санкт-Петербург 1996.

можно полемика по отношению к стандартизованным и напрямую дидактичным толкованиям, которые подсказываются самой природой притчи. Такие толкования на поверку оказываются ложными, скрывая гораздо более тонкие и информативные эквивалентности. Целый ряд важных примеров данного рода (Вырин как библейский грешник, добрый пастырь как вор и разбойник и т.д.) указан и убедительно проанализирован Шмидом.

Обсуждаемые Шмидом различные эквивалентности обладают разной степенью истинности, в пределе сводясь к двузначной классификации по принципу „истинно – ложно“. Вместе с тем, по нашему мнению, такой тип интертекстуальных связей между повестью и притчами не является единственным. Как мы постараемся показать в данной статье, наряду с ним в „Станционном смотрителе“ не менее существенную роль играет также другой тип интертекстуальных связей с притчами, когда различные отождествления героев с персонажами претекстов не вытесняют полностью или частично друг друга, а сосуществуют на равных, создавая характерно пушкинскую диалогичность и стереоскопичность разных точек зрения.

Кроме того, мы выявляем третий тип претекстов повести – фольклорный. Мы постараемся показать, что ключевую функцию в смысловой структуре произведения как целого выполняет столь хорошо известная каждому сказка о Красной шапочке. Важные аспекты выявляются также при проекции сюжета повести на немецкую средневековую легенду о крысолове, которая актуализуется в заключительной части повести.<sup>6</sup> Как и в первых двух случаях, интертекстуальные связи с обоими претекстами оказываются, как будет видно, многообразными: одному и тому же герою повести могут соответствовать не просто разные персонажи, но даже антагонисты. При этом фольклорная природа обоих источников по самому своему характеру исключает любую полемику повести с претекстами, их предвзятым толкованием или неадекватным применением (как это обстоит с первыми двумя группами претекстов). Это позволяет как нельзя лучше выявить роль такого межтекстового взаимодействия, при котором одни толкования не отменяют другие и не соотносятся иерархически как истина и ложь.

<sup>6</sup> Единственное известное нам упоминание о „Красной шапочке“ в связи со „Станционным смотрителем“ содержится в книге Шмида: В. Шмид, *Проза Пушкина...*, 320. При сопоставлении повести с „Лафертовской маковницей“ А. Погорельского Шмид бегло указывает на замену Пушкиным бабушки из „Лафертовской маковницы“ сказочным волком из „Красной шапочки“. Мы увидим, однако, что роль этой сказки отнюдь не ограничивается функцией посредника в интертекстуальном взаимодействии, поскольку она непосредственно кодирует отношения между персонажами. Что же касается легенды о крысолове, в связи с пушкинской повестью она, по-видимому, ранее вообще не упоминалась.

### Притча о блудном сыне

Шмид обнаружил целый ряд „сдвигов“ в повести по сравнению с традиционным сюжетом притчи. Так, в первый приход Вырина к Минскому тот встречает его „в том самом платье, в котором первая и четвертая картины изображают отца: в шлафроке и скуфье“. Во второй же приход находящаяся „под защитой Минского навсегда ушедшая из дома блудная дочь выступает как эквивалент вернувшегося блудного сына“ и получает „от соблазнительа все те почести, которыми в притче отец награждает сына после его возвращения“.<sup>7</sup> Отсюда делается вывод, что в обоих сценах Минский в определенном смысле выполняет функцию отца притчи.

Наблюдения Шмида следует продолжить. Когда Минский торопливо сует Вырину сверток ассигнаций, это соответствует деньгам, которые „почтенный старик вручает беспокойному юноше“, так что сыну соответствует Вырин. Получается, что пара отец – блудный сын реализуется сразу двумя способами: Минский – Дуня и Минский – Вырин. Кроме того, „покупая“ у Вырина дочь, Минский отчасти обнаруживает черты поведения „блудного сына“, который истратил свою часть отцовского состояния на „бесстыдных женщин“. Любопытно, что первый визит Вырина не только обнаруживает соответствие с первой и четвертой картинками, о чем писал Шмид, но и как бы заполняет лауну между первой и второй (блудный сын уже получил деньги, но еще только обзаводится продажными „бесстыдными“ женщинами). Наконец, Дуня как объект торга соответствует как раз „бесстыдным женщинам“.

Минский „оказывается“ отцом и блудным сыном, Вырин – сыном и отцом, Дуня – блудной дочерью и „бесстыдной женщиной“. Причем даже одна и та же роль может в разных ситуациях иметь разный смысл – скажем, в сцене первого визита Минский играет роль отца по отношению к Вырину, а в сцене второго – по отношению к Дуне. Получается, что один и тот же персонаж может менять свою „роль“ в разных ситуациях, выполнять одну и ту же роль по отношению к разным партнерам или даже „играть“ две *сразу* по отношению к разным аспектам действительности.<sup>8</sup>

Содержательный смысл этого обстоятельства состоит в том, что многозначная кодировка повести на языке притчи позволяет выразить неисчерпаемо сложную и многозначную человеческую природу персонажей, разнообразие (и даже противоречивость) их психологических мотивов и поведения, в котором эти мотивы реализуются, а также противоречивость их по-

<sup>7</sup> В. Шмид. *Проза Пушкина...*, 123.

<sup>8</sup> Шоу (С.10, 26) отмечает, что в современных толкованиях Библии термин „prodigai“ (соответствующий русскому „блудный“) применяется не только к младшему, но и к старшему брату и даже к отцу. Эта расширительная интерпретация не предполагает, однако, в отличие от пушкинской повести, никакого взаимного обмена ролями.

ступков с точки зрения морали, которая делает невозможной их однозначное осуждение или оправдание. Минский в качестве „блудного сына“ подводит своего „отца“, но затем как „отец“ защищает свою „дочь“ от „вора и разбойника“, у которого он же в свое время ее украл. Вырин как отец утрачивает „блудную дочь“, а затем как контрастный антипод „блудного сына“ является в дом, где его не ждут и фактически пытается разрушить чужое счастье и благополучие этого дома, и т.д.

Ситуация в Петербурге порождает дальнейшие структурные соответствия с притчей о блудном сыне. Первый приход Вырина к Минскому, точнее – самый момент его ухода, когда Вырин принимает от Минского ассигнации, соответствует, как мы сказали выше, сцене, когда отец вручает сыну деньги. Но тогда уход Вырина с последующим возвращением к Минскому (хотя и в другую квартиру) – это уход, блуждания и возвращение блудного сына. В промежутке „сын“ успевает „расточить“ „отцовские“ деньги не без помощи одного из „ложных друзей“ второй картинки, функцию которого выполнил „хорошо одетый молодой человек“, укативший с ассигнациями Вырина на извозчике.

Ретроспективно сцена вручения денег в Петербурге заставляет увидеть многозначное соотнесение с притчей и в самих обстоятельствах отъезда Дуни в дополнение к лежащему на поверхности отождествлению Дуни с блудным сыном. Своим неосторожным советом прокатиться до церкви Вырин фактически вручает Дуню Минскому – как впоследствии Минский вручает Вырину деньги за Дуню, то есть ее денежный эквивалент. Поэтому напрашивается сравнение Дуни с неодушевленным предметом – деньгами, а весь треугольник выглядит следующим образом: Вырин – отец, Дуня – деньги, Минский – блудный сын. Соотношение между Выриным и Минским как между отцом и сыном подкрепляется следующими соображениями. Минский на станции становится помощником своему „отцу“, который делает его своим преемником в профессиональном отношении и доверяет вписывать подорожные в почтовую книгу, а затем как бы уступает в наследство собственную кровать и дочь. Минский же, как и положено блудному сыну, приносит своему отцу одни огорчения и отправляется проводить свое время с „бесстыдной женщиной“, каковой в воображении Вырина является Дуня.

Таким образом, отношения между Выриным и Минским оказываются структурно удвоенными. На станции Вырин – отец, Минский – сын; в Петербурге – наоборот. Соответственно, зеркально удваивается сцена вручения Дуни (ее денежного эквивалента).

Коль скоро Дуня может быть отождествлена с деньгами, то ее увод прямо „из-под носа“ зрителя может быть сопоставлен со сценой в Петербурге, когда „хорошо одетый молодой человек“ увозит на извозчике (мно-

гозначительное совпадение) его дочь. Соответственно, сам этот молодой человек оказывается „ослабленным вариантом“ Минского – блудного сына по отношению к „отцу“ – Вырину. Кроме того, между Выриным и этим молодым человеком намечается некоторое „фамильное“ сходство в обращении с деньгами – оба берут их недолжным образом.

### Не слишком сребролюбивый смотритель

Уравнение „Дуня = деньги“ в контексте повести позволяет предложить интерпретацию фамилии смотрителя „Вырин“ как связанную с „вирой“. Напомним, что „вира“ (древнерусск.) означает штраф за убийство. Буквально об убийстве речи в повести, конечно, нет, однако Вырин утверждает, что Дуня, погубленная Минским, „пропадает“ в Петербурге.<sup>9</sup> Мотив „виры“ имеет важное следствие, связанное с психологией главного героя. То обстоятельство, что Вырин был готов взять „виру“ за дочь, является свидетельством, что спился он в конце концов не из-за разлуки с дочерью, а потому, что считал её возвращение невозможным: субъективно для него она действительно погибла, а потому могла быть объектом „виры“.

Обратим теперь внимание на следующую любопытную особенность поведения смотрителя: многократно сообщается, что он ходит пешком, и ни разу – об использовании им лошадей. Причем в основном это касается критических моментов: Вырин отпускает Дуню прокатиться до церкви на тройке, однако сам отправляется туда позднее пешком; в сцене с выброшенными ассигнациями их увозит из-под носа Вырина молодой человек на извозчике; в Петербург Вырин также отправляется пешком. То судьба как бы насмехается над „почтовой станцией диктатором“, который по самой своей должности является распорядителем лошадьми; то Вырин сам отказывается от своей функции. Поскольку станционный смотритель, очевидно, не является бедняком, то настойчивое упоминание ходьбы там, где из общих соображений следовало бы ожидать использования лошадей (прежде всего это относится к путешествию в Петербург), явственно указывает, помимо прочего, на черту психологии смотрителя, а именно – его скупость. В этом смысле его грех прямо противоположен „расточительству“ блудного сына из библейской притчи. Нежелание смотрителя расставаться с

<sup>9</sup> Идея связи фамилии смотрителя с „вирой“ принадлежит Б.Г. Заславскому. Традиционное понимание фамилии героя производит ее от названия станции Выра на дороге между Петербургом и Псковом. Шоу (р.14) сопоставил ее с пословицей „Пошел в мир, попал в вир“ (см. также Шмид, *Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе*, Санкт-Петербург 1994, 27). Обе эти интерпретации трактуют данную фамилию как единственный объект (причем первая из них явно выходит за рамки художественного текста). В то же время сопоставление с „вирой“, актуализуя отношение отец – дочь и тему расплаты, позволяет соотнести фамилию героя с ключевыми моментами сюжета и мотивной структуры.

деньгами является своего рода сильной страстью, как и его нежелание расставаться с дочерью – в полном соответствии с частичной эквивалентностью того и другого в рассматриваемом контексте. В сцене с ассигнациями обе страсти сталкиваются: смотритель уже был близок к тому, чтобы (см. выше) взять „виру“ за дочь. Все это показывает иронию в авторской реплике о смотрителях, что они – люди „не слишком сребролюбивые“, а сам образ смотрителя неожиданно обнаруживает родственные черты с известным героем другого произведения Пушкина, созданного в ту же Болдинскую осень, – скупым рыцарем.

То обстоятельство, что тема денег переплетается с судьбой героев – вплоть до попыток установить ее денежный эквивалент – способствует художественной активности числовой символики в повести. О роли числа „3“ (связанной с другими причинами) мы уже говорили выше. Обратим теперь внимание также и на другое ключевое число – „5“ – и их взаимодействие друг с другом. В момент встречи с рассказчиком Вырину лет 50, а Дуне – 14; значит, в момент ее рождения Вырину было примерно 35 лет; через 3 года во время второй встречи с рассказчиком ему примерно 53 года. (Во всех этих числах неизбежно присутствует элемент неопределенности, однако тем более показательны получающиеся закономерности.) Минский заплатил доктору  $25 = 5 \times 5$  рублей; Вырину он сунул за рукав сверток из 10- и 5-рублевых ассигнаций:  $10 + 5 = 15$ , т.е. примерный возраст Дуни в момент похищения. В свой второй приезд рассказчик „разрешает“ язык смотрителя с помощью пунша, которого тот выпивает 5 стаканов. В свой последний приезд в село Н. „рыжий и кривой“ мальчик сообщает, причем дважды, что барыня дала ему пятак серебром. Рассказчик делает то же самое, так что всего речь идет об уплате  $5 \times 3 = 15$  копеек – получается, опять-таки, возраст Дуни в момент похищения. (Значимость числа „5“ выступает особенно ярко с учетом его „нетрадиционности“ в создании числовой символики в отличие от „троичности“.) Рассказчик потратил на поездку в Н. 7 рублей, однако упоминает об этом дважды: получается  $7 + 7 = 14$ , т.е. возраст Дуни в момент, когда он ее впервые увидел.

В конце повести связь мотива денег с судьбой героев проступает особенно ярко. „Кривой мальчик“ является, с одной стороны, олицетворением возможной судьбы Дуни – если бы она осталась в Н. и завела там семью. На это указывают как мотив потери зрения, перешедший из скрытого плана в явный, так и звукословесная перекличка, другие примеры которой мы приводили выше: *кривой* отсылает к *Вырину*, а тем самым – к фамильной и семейной теме. С другой стороны – появление „кривого“ мальчика в доме спившегося смотрителя намекает на роль самой Дуни в деградации и гибели её отца. Поэтому, давая мальчику деньги, Дуня как бы платит выкуп за судьбу – состоявшуюся свою и невольно погубленную ею судьбу

смотрителя. То есть, опять-таки, она платит „виру“ (которую однажды чуть не принял за нее отец) – тем самым на глубинном уровне семейная связь, воплощенная в фамилии „Вырин“, формально восстанавливается. Однако эта лежащая в языковом подтексте словесная игра носит оксюморонный характер: общность между отцом и дочерью обнаруживается как раз в том, что каждый из них платой „виры“ или готовностью ее взять подтверждает факт смерти (реальной или воображаемой) другого и необратимость разъединения.

„Исчисление судьбы“ путем перевода ее на язык чисел – язык денежных отношений намекает на то, что за сделанный или, наоборот, пропущенный выбор может последовать (и следует) *расплата*: зритель спивается и умирает, а его дочери суждены муки совести.

### Сюжет повести на языке сказки о Красной шапочке

Сопоставим два обстоятельства. Когда Минский решает задержаться на станции возле Дуни, он симулирует болезнь и ложится в постель зрителя. В сцене отъезда Вырин сравнивает Минского с волком: „[...] его высокоблагородие не волк и тебя не съест [...]“ (отрицание здесь так или иначе предполагает мысль о возможном сходстве). Но ведь волк-притворщик, забирающийся в постель хозяев дома, – это не что иное, как персонаж сказки о Красной шапочке. В пользу такого сопоставления говорит также акцент в описании на многослойной одежде, скрывающей подлинный облик персонажа: „Сняв мокрую, косматую шапку, отпугав шаль и сдернув шинель, проезжий явился молодым, стройным гусаром с черными усиками“. Когда мнимо больной лежал в постели хозяина дома, „Дуня обвязала ему голову платком, намоченным уксусом“ – здесь платок на голове Минского соответствует бабушкиному чепцу на голове волка, лежащего в бабушкиной же постели. Связь повести с этой сказкой подкрепляется также тем, что Вырин, как и мать из сказки, сам невольно посылает дочь „в пасть к волку“. Особенно же важен общий для обоих произведений мотив кривого, ложного пути (о котором мы говорили выше): когда волк встречается с Красной шапочкой в лесу, он ложным указанием уводит ее с верной дороги, чтобы самому успеть к бабушке заблаговременно. Соотнесение со сказкой о Красной шапочке затрагивает также другой значимый для повести мотив – мотив зрения в его негативном варианте: образ переодетого волка в кровати акцентирует неумение распознать, разглядеть сущность за кажимостью.

Коль скоро Минский – волк из „Красной шапочки“, то в качестве самой Красной шапочки должна, казалось бы, выступать Дуня. Однако в доме в Петербурге именно Минский встречает Вырина в *красной скуфье* (т.е. в



красной шапочке). Узнав Вырина, Минский „вспыхнул“, т.е. покраснел. Чин Минского – *ромтистр* – каламбурно указывает на красный цвет по-немецки („rot“). Адекватность такого прочтения следует из значимости в произведении немецкого языка. Под каждой из картинок, изображающих ключевую для повести историю блудного сына, приведены „приличные немецкие стихи“. (Тем самым в каламбуре проступает скрытая ирония, уже на чисто словесном уровне опровергающая двуязычной словесной игрой однозначность, присущую „немецким картинкам“.) Кроме того, врач и Минский перед постановкой фальшивого диагноза говорят по-немецки.

Мы видим, что текст повести дает достаточные основания для трех вариантов соотнесения Минского с персонажами сказки: 1) Минский – волк; 2) Минский – Красная шапочка; 3) Минский – волк в образе Красной шапочки. Уже одно лишь противоречие между 1-м и 2-м вариантами значимым образом отрицает возможность однозначного соответствия между персонажем повести и отвечающей ему ролью в сказке. На третьем варианте стоит остановиться особо. Принимая в сказке облик бабушки, волк по сути берет себе чужую роль. Получается, что повесть таким образом соотносится со сказкой, что усиливает указанное свойство, доходя до совмещения полярных персонажей – волка и Красной шапочки вместо волка и бабушки. Если в 1-м и 2-м вариантах отрицалось приписывание персонажу однозначной роли, то в 3-м уже отрицается слишком „слабое“ (характерное для сказки) отрицание этой однозначности. Тем самым рассматриваемое свойство перешло на следующий структурный уровень: от соотношения между элементами (разными персонажами сказки) к отношению между отношениями (трансформация связи персонажа и его облика в повести по сравнению со сказкой). В 3-м варианте фальшивое отождествление хищника со своей жертвой дублирует мотив фальши в ложном диагнозе, благодаря которому „волку“ удалось реализовать свой коварный план и „съесть“ (вопреки прогнозу смотрителя) „Красную шапочку“. Сопоставление всех трех вариантов показывает: однозначно расставить все по местам обращением к столь, казалось бы, простому и ясному языку детской сказки оказывается принципиально невозможным.

Таким образом, одному и тому же персонажу повести соответствуют разные персонажи сказки. Сейчас мы увидим, что справедливо и обратное: одному и тому же персонажу сказки соответствуют разные персонажи повести. В кульминационной сцене Минский бросает Вырину: „что ты за мною крадешься, как разбойник? Или хочешь меня зарезать?“. Разбойник – опасный житель леса – является функциональным эквивалентом волка. Слово же „зарезать“ применимо в равной степени к действиям как разбойника, так и волка по отношению к жертве. Заметим еще, что „разбойник“ как „человек дороги“ вновь отсылает к теме пути, а также должности и

судьбе Вырина. Во вступлении зрители сравнивались, в том числе, с „муромскими разбойниками“. Все эти соответствия указывают, что Вырин разделяет функцию „волка“ вместе с Минским.

Образ волка появляется в повести, как мы видели, не изолированно, а в контрастном сочетании с его жертвой (в том числе волк и жертва могут совмещаться в одном и том же персонаже). Одним из примеров служит Красная шапочка. В качестве другого волчьего „антагониста“ можно указать на образ овцы, актуализованный, в частности, благодаря притче о добром пастыре, значимость которой была выявлена Шоу в цитированной выше работе. В связи с важностью для повести „овечьей-волчьей“ темы остановимся на ней подробнее. Приехавший на станцию Минский был в „косматой шапке“. Придя к Дуне, зритель видит, что она сидит рядом с Минским, „наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы“. И „косматая шапка“ и колечки „кудрей“ вызывают ассоциации с овечьей шерстью. Если сопоставить это с высказыванием Вырина „его высокоблагородие не волк“, а также учесть как последовавшие события, так и ассоциации со сказочным волком, отмеченные выше, напрашивается речевое клише „волк в овечьей шкуре“.<sup>10</sup> Однако такое отождествление, отражающее скорее точку зрения Вырина, было бы существенно неполным. Выше мы видели, что с точки зрения Минского волком скорее можно было бы назвать Вырина. Минский же здесь как бы оказывается овцой по отношению к Дуне.

Согласно Евангелию, добрый пастырь находит пропавшую овцу и возвращает ее в дом (или, как в Иоан. 10: 11-12, обеспечивает ей защиту от волка). Однако в сцене, когда Вырин приходит к дочери, чтобы вернуть домой „заблудшую овечку“, она падает в обморок, а „вступившийся“ за нее Минский обвиняет Вырина в поведении разбойника, которое, как мы видели, означает в данном контексте поведение волка. Таким образом, в „волке“ Минском проступают черты как „овечки“, так и Красной шапочки и даже доброго пастыря (!), защищающего овечку от волка, а в „добром пастыре“ Вырине, пришедшем спасать „овечку“, – черты волка. При этом то обстоятельство, что один и тот же персонаж текста-источника (волк) относится здесь сразу к двум разным произведениям (сказке о Красной шапочке и притче о добром пастыре), только усиливает эффект многозначности. Рассмотренные явления как выражают собой субъективную точку зрения героев (так сказать, кто кому волк), так и отражают этическую неоднозначность, объективно присущую их взаимным поступкам, которые разрушают (или угрожают разрушить) их счастье.

<sup>10</sup> О роли речевых клише в прозе Пушкина см. цит. выше книгу В. Шмида *Проза как поэзия...*

Таким образом, в повести постоянно то сталкиваются разные (и даже полярные) образы в одном персонаже, то один и тот же образ просвечивает в разных персонажах.

### Легенда о крысолове

Характер отношений между персонажами и, в частности, роль самого Вырина в судьбе дочери высвечивается также намеком в конце повести на еще один фольклорно-литературный источник. Присмотримся к рассказу о последних годах жизни Вырина. „Рыжий и кривой“ мальчик сообщает: „Он выучил меня дудочки вырезать. Бывало (царство ему небесное!) идет из кабака, а мы-то за ним: „Дедушка, дедушка! орешков!“ – а он нас орешками и наделяет“. В сочетании дудочки и детей, шествующих за ее создателем, просматривается сюжет средневековой немецкой легенды (так что немецкая тема влетает в повесть еще раз) о крысолове, который игрой на дудочке уводил крыс из города и заманивал их в реку. Когда же жители города Гаммельна ему не заплатили, он поступил подобным образом с их детьми. И в легенде, и в повести актуальным является мотив увода детей из отчего дома. Напомним, что Дуне было 14-15 лет, когда ее увез Минский.

Неожиданное сопоставление с крысоловом, просвечивающим сквозь благостный образ „дедушки“ – учителя детей, намекает на роль Вырина в воспитании собственной дочери. Поощряя дочь в таком обращении с „господами проезжими“, которое слишком связано с эксплуатацией красоты, Вырин фактически сам создал потенциальную ситуацию соблазнения („Господа проезжие нарочно останавливались, будто бы пообедать, а на самом деле только чтоб на нее подолее поглядеть. Бывало барин, какой бы сердитый ни был, при ней утихает и милостиво со мною разговаривает“).<sup>11</sup> Однако в повести характер этого действия становится неоднозначным: если в легенде „соблазнение“ губит детей, то в повести оно губит зрителя, но устраивает судьбу его дочери. К тому же, судя по тому, что рассказано о поведении „маленькой кокетки“ на станции, а также сцены, которую невольно подсмотрел зритель в Петербурге, дочь зрителя является субъектом соблазнения в той же мере, как и его объектом.

В пользу отмеченной выше связи с легендой говорят также дополнительные детали, влетающие в соответствующую мотивную структуру. Уничтожая крыс, крысолов фактически выполнял работу кошки. Между тем, „рыжий и кривой мальчик“, поведавший подробности о дудочке и детях, следовавших за Выриным, возникает в повести как раз в „кошачьем“ контексте: „Эй, Ванька! полно тебе с кошкою возиться“. Далее мальчик совершает типично кошачий жест, „вспрыгнув на грудку песку“, причем здесь

<sup>11</sup> См. об этом подробнее Шмид, *Проза Пушкина...*, 121-127.

кошачьей теме соответствует даже материал – песок. Эта груда находится на могиле зрителя: происходит метонимическое сближение двух условных крысоловов – живого и мертвого.

Из сказанного следует, что в мальчике просматриваются черты, роднящие его как с Выриным-„крысоловом“, так и, в качестве детей из легенды, с Дуней. Параллелизм между мальчиком и Дуней проявляется, в частности, на уровне слова. Мальчик выполняет просьбу рассказчика „доставить до могилы“, что намекает на роль Дуни в судьбе зрителя. Дети – по легенде жертвы, аналогичные крысам, – превращаются в хищных кошек. Можно также заметить следующую преобщенность между зрителем и кривым мальчиком, которого он научил вырезать дудочки: мальчик получает деньги от „барыни“ и рассказчика за информацию о его могиле и последнем периоде жизни. То есть мальчик в определенном смысле берет „виру“ за своего учителя, извлекая таким образом пользу из его смерти.<sup>12</sup> Недаром *зрителю Вырину* соответствует *кривой мальчик*.<sup>13</sup>

Кроме того, повесть таким образом соотносится с легендой, что актуализует в ней мотив эквивалентности денег и детей. Действительно, крысолов, уводя детей от не заплативших ему родителей, в определенном смысле заменяет так и не полученные деньги детьми. Перед тем, как везти Дуню, Минский „простился с зрителем, щедро наградив его за постой и угощение“, то есть как бы заплатил выкуп за похищение. С другой стороны, когда Вырин одобряет поездку дочери с гусаром „до церкви“, он фактически совершает ответный дар. Об уплате „выры“ в Петербурге и на станции уже говорилось выше. „Не слишком сребролюбивый“ зритель, сделавший дочь предметом косвенной платы „проезжим господам“, от брани которых его избавляла красивая дочь (или предметом благодарности, как в случае с Минским), и проявивший готовность взять за нее „виру“, посмертно наказан тем, из его смерти трижды извлек денежную пользу его „ученик“ и, так сказать, несостоявшийся сын его дочери.

Вырин как хозяин и изготовитель дудочек – аналог крысолова. Но, как жертва, он же – и аналог ребенка. Тем более, что, как и дети, Вырин тонет – только не в воде, а в спиртных напитках: он спился; контакты с детьми происходят, когда он „идет из кабака“ (мальчик же, заметим, – сын пивовара). Крысолову соответствует не только Вырин, но и Минский, который увез Дуню, причем при перечислении занятий „выздоравливающего“ гусара говорилось, что он „написывал песни“ – в данном контексте это может

<sup>12</sup> Мотив выгоды чужого несчастья проявляет себя в конце повести еще одним образом. Как замечает Шмидт (*Проза Пушкина...*, 142), „пивовар извлекает из несчастья зрителя двойную выгоду – как торговец, продающий свой товар, а позднее – как владелец дома, принадлежавшего умершему зрителю“.

<sup>13</sup> Это соответствие было вероятно впервые отмечено в книге Турбина, где оно обсуждается в другом контексте. См. В.Н. Турбин, *Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров*, М. 1978, 69-76.

быть понято как намек на дудочку соблазнителя – крысолова. Более того, Минский оказывается „крысоловом“ по отношению не только к Дуне, но и Вырину: он вошел в доверие зрителя, впоследствии его обманул, „соблазнил“ и фактически вынудил пойти вслед за ним в Петербург, так что Вырин попал в положение обманутого ребенка из легенды.

Таким образом, пара „крысолов – дети“ кодирует отношения сразу нескольких пар персонажей: Минский – Дуня, Минский – Вырин, Вырин – Дуня, Вырин – кривой мальчик. Здесь, как и вообще в произведении, оказывается невозможным однозначное распределение заранее заданных ролей по отношению к персонажам повести. Столь же невозможным оказывается однозначное разделение на соблазнителя и жертву.

### Внутренние ролевые замещения: квазилюбовный треугольник

То обстоятельство, что отец и любовник героини постоянно „обмениваются ролями“, намекает на спутанность и неблагополучие семейных отношений. В этой связи уместно напомнить замечание ван дер Энга, что Вырин ведет себя по отношению к Дуне как влюбленный – соперник ее любовника или брошенный муж.<sup>14</sup> Эту интерпретацию исследователь основывает на целом ряде наблюдений: описании сцены с Дуней и Минским, невольно подсмотренной Выриным („Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался.“); отказе зрителя от попыток „спасти“ Дуню после того, как он убедился в ее чувстве к Минскому, сопоставлении Вырина с Терентьичем из баллады Дмитриева, в которой герой лишается жены; на том, что Вырин сравнивает Дуню со своей женой („вся в покойницу в мать“) и т.д. В этом ряду ван дер Энг не приводит, пожалуй, наиболее существенную деталь: Вырин уступил мнимому больному Минскому свою кровать, а, узнав о побеге Дуни, „тут же слег в ту самую постель, где накануне лежал молодой обманщик“.<sup>15</sup>

Кроме того, на квазилюбовный треугольник указывает числовая символика, в которой число „три“ связано тем или иным образом с историей, происшедшей между всеми тремя главными персонажами. Между историей и рассказом о ней проходит три года, на „промотавшемся юноше“ с „немецкой картинки“ треугольная шляпа, у Вырина – три медали, у его дочери – трое детей (то есть у отца и дочери по три „знака отличия“), Минский расстается со зрителем „на третье утро“ и увозит Дуню на тройке, дом, который Минский снял в Петербурге для Дуни, – трехэтажный, в его

<sup>14</sup> J. van der Eng. „Les récits de Belkin/ Analogie de procédés de construction“, van der Eng J., van Holk A.G.F., Meijer J.M., *The Tales of Belkin by A.S. Puškin*, The Hague 1968, 32-34.

<sup>15</sup> О переносном смысле выражения „уступил ему свою кровать“ пишет также В. Шмид (*Проза как поэзия...*, 93) по другому поводу (судьба как реализация речевых клише, зависящая от собственного поведения героев).

третьей комнате происходит кульминационная сцена между всеми тремя действующими лицами истории.

Ван дер Энг объяснял свои наблюдения ссылкой исключительно на индивидуальную психологию зрителя, упоминая при этом (Указ. соч., стр. 32) о движущих силах, скрытых за действиями и эмоциональными реакциями зрителя („les mobiles cachés derrière toutes ses actions et réactions émotives“), и приводящих к раздвоению персонажа на отца и мужа (там же, стр. 34). Замечания ван дер Энга были получили дальнейшее развитие в работах Шмида. В частности, обсуждая рассказ Вырина о дочери, Шмид пишет: „Возникает вопрос, хочет ли вообще он как рассказчик, восхваляющий прелестное дитя, а себя самого обзывающий „дураком“, отдавать себе отчет в том, в какой степени он превратил дочь в объект наслаждения мужчины, своего собственного и проезжих господ“.<sup>16</sup> Конкретные наблюдения обоих исследователей вполне убедительны, однако они не доведены до логического конца. Возникает вопрос, как же объяснить столь странное отношение Вырина к дочери, и из построений обоих исследователей сам собой напрашивается вывод об инцестуозных устремлениях Вырина. Вместе с тем, уже обычная читательская интуиция решительно противится такому заключению как явно неестественному как по отношению к поэтике *Повестей Белкина*, так и пушкинскому миру вообще. Тем более, что в первый приезд рассказчика Дуне лет четырнадцать, а обсуждаемое отношение Вырина к дочери, очевидно, не могло возникнуть мгновенно, что еще понижает актуальный возраст и превращает Вырина едва ли не в Гумберта Гумберта по отношению к собственной дочери, что у Пушкина совершенно невероятно. Видимо, неслучайно оба исследователя избегают употреблять термин „инцест“. Поскольку, однако, ван дер Энг и Шмид указывают на (квази)эротическое отношение Вырина к дочери как на первичную движущую силу его поведения, вся конструкция остается недостроенной и повисает в воздухе, а вопрос об истинных мотивах Вырина остается открытым. Можно указать еще на одно частное соображение, внушающее сомнения в чисто эротической версии. Если Дуня была для Вырина эротическим объектом, то почему же он столь охотно разделял свои эмоции, совершенно чуждые ревности, с „господами проезжими“, к которым она выходила с его ведома? Ссылка Шмида на „слепоту“ зрителя<sup>17</sup> справедлива в том, что касается собственной роли Вырина в перспективе последующих событий, однако она не объясняет отсутствия мотивов ревности, которые столь сильно проявили себя после похищения.

По нашему мнению, ссылка на скрытые мотивы поведения Вырина и его эмоциональные реакции („les mobiles cachés derrière toutes ses actions et

<sup>16</sup> В. Шмид, *Проза Пушкина в поэтическом прочтении*. „Повести Белкина“, Санкт-Петербург 1996, 104.

<sup>17</sup> В. Шмид, *Проза Пушкина...*, 102.

réactions émotionnelles“),<sup>18</sup> сводящая все дело к его пристрастному отношению к дочери, принципиально недостаточна, а само это отношение отнюдь не является универсальным ключом и неразложимым мотивом, а, в свою очередь, нуждается в объяснении. Такое объяснение является весьма простым. Для Вырина дочь, оказавшаяся „вся в покойницу мать“, служит постоянным живым напоминанием об умершей жене. В этом (отнюдь не эротическом) смысле она заменяет ему жену. Другими словами, Вырин невольно совершает ту самую перекombинацию ролей, которая (как мы уже не раз указывали на это выше) является основополагающим структурным принципом повести. Таким образом, ключевой в психологическом отношении момент опирается на ключевое же конструктивное свойство повести, а не добавляется извне как экстравагантная особенность.

„Раздвоение“ Вырина на отца и мужа, подмеченное ван дер Энгом, действительно происходит на протяжении всей повести, но эти ипостаси, тесно соседствуя и даже зачастую выступая в единой связке, никогда не смешиваются друг с другом. Когда Вырин любит Дуней и хвалится ею перед проезжими, он испытывает по отношению к Дуне не эротические чувства, а эмоции отца (что, конечно, не отменяет мотивов „ослепления“ смотрителя в невольном пособничестве „маленькой кокетке“). Когда Вырин выступает в „роли“ мужа, следует учитывать смысловую роль еще одного персонажа, отсутствующего в повести фактически – умершей жены смотрителя, образ которой постоянно просвечивает для Вырина сквозь облик его дочери. Особенно ярко это проявляется в сцене разглядывания в Петербурге, где Вырин становится невольным свидетелем счастья своей дочери с похитителем. И ван дер Энг и Шмидт обсуждали эту сцену как свидетельство для смотрителя, убедившегося в победе соперника, краха надежд на возможность вернуть дочь. Мы же хотим обратить внимание на совсем другой аспект. Вырин, по существу, видит сцену между любящими супругами. Причем мотив брака подчеркнут от автора аллюзией на „Физиологию брака“ Бальзака.<sup>19</sup> Но тогда, глядя на девушку, которая „вся в покойницу мать“, кого должен был вспомнить отец? Свою жену. Именно поэтому, надо полагать, „Никогда еще дочь не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался“.

Подчеркнем, что если бы речь шла просто о соперничестве мужчин, как это представлено в работах ван дер Энга и Шмидта, то было бы естественно ожидать хотя бы упоминания о мотивах ревности. Но такие упоминания или намеки отсутствуют вовсе. Чем же можно объяснить их отсутствие как раз в самый, казалось бы, болезненный для смотрителя момент, когда он видит знаки любви по отношению к своему сопернику? Тем, что Вырин

<sup>18</sup> J. van der Eng, 34.

<sup>19</sup> А.А. Ахматова. „„Адольф“ Бенжамсена Констан в творчестве Пушкина“, *О Пушкине: Статьи и заметки*, Л. 1977, 114.

видит не только и не столько сцену в настоящем, но и то, что она ему напоминает в прошлом – собственное счастливое супружество. И тогда мы приходим к парадоксальному выводу: на место сидящего рядом с дочерью Минского зритель мысленно подставляет самого себя – но не как мужчину-соперника по отношению к Дуне, а как бывшего мужа своей жены, которую ему так напоминает дочь. Тем самым тема зрения получает тем самым еще один поворот в произведении – как зрение внутреннее, относящееся к воображению.

В пользу такой неожиданной идентификации следует указать на параллель с библейской историей о Самсоне и Далиле, которая не раз по другим поводам обсуждалась исследователями. Сидя с Минским, Дуня наматывает „черные его кудри на свои сверкающие пальцы“. Учитывая общую мотивику повести, это означает, что Дуня играет с волосами *Самсона*: в соответствии с универсальной мифопоэтической традицией имя указывает на его носителя.

Замещение персонажей (Минский „в роли“ Вырина) покажется не столь парадоксальным, если мы вспомним, что Минский в доме Вырина уже осуществлял именно эту операцию замещения по отношению к зрителю. Сначала Минский шутя заступает место Вырина, выполняя часть его обязанностей („разговаривал с проезжими, вписывал их подорожные в почтовую книгу“). Затем он же заступает место Вырина уже не в профессиональном, а семейно-домашнем отношении: сначала символически (лег в постель хозяина дома), а затем и реально – увезя его Дуню. Структурная операция замещения оказывается зеркально симметричной: в доме зрителя Минский занимает место Вырина, а в доме Минского Вырин занимает (мысленно) его место. В обоих случаях гость (намеренно в первом случае, бессознательно во втором) заступает место хозяина, что приводит к человеческой трагедии или такой трагедией угрожает.

В том, что связано с историей Самсоны и Далилы, эпизод с наматыванием волос имеет и другой смысл. Здесь содержится намек на то, что в положении обманутого может оказаться не только отец героини – тезка библейского героя, но и ее любовник,<sup>20</sup> который тем самым в еще одном отношении (в дополнение к указанным выше функциям) является потенциальным „преемником“ Вырина. Таким образом, зеркальная симметричность замещения (Вырин на месте Минского – Минский на месте Вырина) проявляет себя не только при сопоставлении сцены в Петербурге с поведением Минского на станции, но и в самой этой сцене, взятой в отдельности.

Дочь на месте жены, любовник на месте отца, а отец на месте любовника – все это разные варианты перекомбинации ролей, которая не только затра-

<sup>20</sup> Как отмечает Шмид (*Проза...*, 33), „думается, можно увидеть спрятанную здесь поговорку ‚обвести‘ (или ‚обвернуть‘) ‚вокруг пальца‘“.



гивает интертекстуальные связи, но и происходит непосредственно в жизни персонажей. Это имеет не только структурный, но и экзистенциальный смысл: главная вина Вырина, за которую он невольно наказывает сам себя собственной разбитой жизнью, связана с тем, что для него дочь является не самостоятельной неповторимой индивидуальностью, а только заместительницей жены.

### Вытеснение

На протяжении сюжета Вырин неоднократно подвергается операции вытеснения со своего места. Если на станции Минский занял, как указано выше, его профессиональное и семейное место в условном смысле, то в Петербурге сцена между Выриным и Минским заканчивается тем, что вытеснение из абстрактного плана переходит в буквальный: Минский, „сильною рукою схватив старика за ворот, вытолкнул его на лестницу“. В конце повести даже смерть смотрителя оказывается вытеснением – на этот раз из собственного дома, где вместо Вырина поселился пивовар. В этих эпизодах и деталях сюжета продемонстрировано в явном виде свойство, присущее и мироощущению главных персонажей, которое в значительной мере определяет их поведение и в конечном счете влияет на их судьбу. Дело в том, что каждый из персонажей мыслит свое и чужое место в жизни как однозначное и единственно возможное: смотритель не допускает и мысли, что его дочь может быть счастлива с Минским, а Минский – что его любовница еще является чьей-то дочерью, Дуня фактически совершает однозначный выбор между двумя возможностями – быть дочерью Вырина или любовницей (женой) Минского; совмещения не допускается, и создание Дуней собственной семьи происходит как полное уничтожение старой с окончательным обрывом связей между ней и отцом. Такая жесткость, отмечающая присущую жизни (в том числе и семейным отношениям между разными людьми) естественную многозначность, и приводит к тому, что изменение статуса совершается в виде катастрофической ломки старых чрезмерно жестких связей и вытеснения персонажа с жестко закрепленного за ним места. Уместно привести цитату из „Пиковой дамы“: „Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место“ – ограничение действует именно для неподвижных идей, но не препятствует сосуществованию идей динамических. В „Станционном смотрителе“ система семейно-родственных отношений оказывается абсолютно жесткой.

Проблематика, рассмотренная выше, проявляется в повести в еще одной сфере. Рассказчик указывает на „низость и малодушие смотрителя“, который отдавал уже приготовленную ему тройку „под коляску чиновного

барина“, а также вспоминает, как „разборчивый холоп“ обносил его блюдом на губернаторском обеде. Речь идет о жестком и однозначном прикреплении человека к его месту в служебной иерархии („чин чина почитай“) в противоположность отношениям, учитывающим вариативность индивидуальных качеств („ум ума почитай“). В случаях, когда смотритель отдавал экипаж рассказчика „чиновному барину“, рассказчик, как и Вырин, подвергался операции вытеснения с места, которое он считал своим. Служебный этикет неожиданно высвечивает аналогию с семейно-брачными отношениями между основными героями произведения: в обоих случаях человеку соответствует только одно место в жесткой системе связей. Однако если первая система имеет область своей применимости в связи с ее практической целесообразностью, то для второй такие структурные принципы прямо вступают в конфликт с естественным человеческим многообразием и являются аномалией.

### Попытка обращения

Существенно, что по самой своей должности Вырин, будучи „почтовой станции диктатором“, в определенном смысле заведует дорогой – является, так сказать, хозяином пути. В вечер приезда Минского, столь круто изменивший жизнь смотрителя и его дочери, Вырин „разлиневывал новую книгу“. Здесь линии книги – зримые образы дороги – выглядят знаками судьбы, а сама книга – чем-то вроде книги судеб (как раз перед этим упоминается фраза смотрителя „что суждено, тому не миновать“; в самом же начале повести, где говорится о жалобах на станционных смотрителей, называется „роковая книга“). Однако в дальнейшем смотритель в определенном смысле с пути сбивается – как в том, что неосторожно советует Дуне прокатиться с Минским (т.е. неудачно выступает в своей функции распорядителя лошаадьми), так и в неверной оценке ее жизненного пути; прямые же линии отзываются уклонением от истины, этической кривизной – как в отношении отца к дочери, так и дочери – к отцу.<sup>21</sup> В универсальном для повести мотиве кривизны переплетаются дефект зрения<sup>22</sup> – как физического (кривой мальчик, аллюзия на ослепление Самсона филистимлянами), так и этического – как невозможность, или, того хуже, нежелание адекватно разглядеть происходящее, а также реакция на героя на произошедшее.

<sup>21</sup> Судьба у Пушкина не носит характер предопределенности, а сама зависит от личных качеств человека и его активности. См. об этом В. Шмид, „О мотивировке в прозе Пушкина“, *Russian Literature*, Vol. XXVI, 1989, 495-508; В. Шмид *Проза как поэзия...*, 90-99.

<sup>22</sup> В.Н. Турбин, *Пушкин. Гоголь. Лермонтов...*; В. Шмид, *Проза как поэзия...*, 26-27.

Поскольку в своих усилиях вернуть дочь Вырин „заблудился“, сбился с верного пути, этот же мотив кривизны переплетается с темой притчи о *блудном сыне*. В представлении Вырина Дуня стала *заблудшей* овечкой, т.е. сбилась с истинного пути. Одновременно в его высказывании о судьбе „молоденьких дур“, которых „подержал да и бросил“ „проезжий повеса“, Дуне фактически приписывается грех *блуда*. С другой стороны, поскольку смотритель ошибается в оценке ее судьбы, он *заблуждается*.

Поскольку, как оказалось, Дуня нашла свое счастье и, попытки смотрителя *вернуть* дочь домой выглядят как попытка *обращения необратимого*. При этом в его действиях начинает просматриваться мотив кривизны, в норме чуждый „человеку пути“, каковым является хозяин почтовой станции. Когда речь заходит о критическом моменте – увозе Дуни, – соответствующие слова, связанные с темой возвращения, следуют два раза подряд: „В мучительном волнении ожидал он *возвращения* тройки, на которой он отпустил ее. Ямщик *не возвращался*“. Мотив возвращения выражен здесь недвусмысленно негативно – произошли необратимые изменения.

Тем не менее Вырин пытается обратить ход вещей и отправляется в Петербург. Суть его попыток проглядывает во фразах „Смотритель ушел и *возвратился* в назначенное время“, „слезы *навернулись* на глаза“. Случайно повстречав дрожки Минского, смотритель „*воротился*“ (причем это слово встречается три раза на протяжении всего лишь двух соседних абзацев). В разговоре с Минским достаточно ясно выражена невозможность возвращения: „Что сделано, того не *воротишь*, – сказал молодой человек в крайнем замешательстве“. Далее, „сунув ему что-то за рукав, он *отворил* дверь“. Здесь глагол „отворить“, указывая на дорогу, ведущую от обиталища Минского, куда смотрителю путь в дальнейшем заказан, только подчеркивает по контрасту необратимость происшедшего и невозможность „*возврата*“. Вторая встреча с Минским заканчивается тем, что тот, „схватив старика за *ворот*, вытолкнул его на лестницу“, что окончательно сделало возвращение невозможным. Тщетность попыток Вырина совершить экзистенциальное *обращение*, т.е., на языке пространственных отношений, реализовать кривую линию, особенно ярко ощущается из-за того, что действия разворачиваются в Петербурге с его характерными прямыми линиями.

Вернемся к сцене первого посещения. Минский сует Вырину ассигнации, которые должны стать подменой объекта *возвращения*. Когда Вырин *развернул* этот *сверток* и обнаружил там деньги, на его глазах *навернулись* слезы. Однако эти слезы как раз оказались вполне обратимыми, поскольку Вырин, поначалу бросив деньги, вскоре за ними *воротился*. В момент поворота геометрическая *кривизна* траектории достигает максимума – как и „кривизна“ нравственная: когда смотритель вернулся за деньгами, он был наиболее близок к тому, чтобы взять *виру* за дочь (см. об этом выше) и тем

самым „оправдать“ фамилию *Вырин*. В рассматриваемом эпизоде *поворот* и последующее *возвращение* за деньгами вступают в противоречие с главной целью *Вырина*, уже было готового взять „виру“, – *возвращением* *Дуни*, а в дополнение к слезам, которые застилают зрение буквально, на зрителя находит и нравственное ослепление. Другими словами, герой в этой поворотной точке максимально соответствует своей фамилии (*Вырин*) и минимально – своему назначению (*зритель*).<sup>23</sup> Таким образом, фамилия зрителя попадает в целый звуко-смысловой ряд, созданный контекстом произведения и связанный с мотивами кривизны (во всех смыслах), поворота и расплаты.

Вместе с тем, в словах *Минского* „Что сделано, того не *воротишь*“, а также обозначения его действия (*отворил* дверь) проглядывает мотив *воровства*, намекая на способ, которым *Дуня* досталась *Минскому*. Поскольку, однако, в дальнейшем именно *Минский* называет *Вырина* разбойником („что ты за мною всюду крадешься, как разбойник?“), а не наоборот, то здесь в очередной раз происходит столь характерный для произведения обмен ролями.

Мотив *возвращения*, поворота лейтмотивным образом пронизывает все произведение. Приведем еще ряд примеров его воплощения на звуко-смысловом уровне. Рассказчик предваряет начало истории о зрителе словами „Но *обращаюсь* к моей повести“ (курсив в цитатах всюду мой – О.З.). На одной из немецких картинок, изображающих историю блудного сына, было представлено „*возвращение* его к отцу“. Упоминается, как в первый приезд рассказчика к *Вырину* „*Дуня возвратилась* с самоваром“. Во второй приезд рассказчик „не мог удивиться, как три или четыре года могли *превратить* бодрого мужчину в хилого старика“. *Вырин* сообщает, что „*возвратясь*, нашел он молодого человека почти без памяти лежащего на лавке“. Далее в описании „болезни“ *Минского* говорится, что тот *пожил* руку *Дуни*, „*возвращая* кружку“.

Можно заметить, что концентрация соответствующих слов резко возрастает в кульминационные моменты, то есть в момент выбора, судьбоносного *поворота* (*Дуня* покидает отца; *Вырин* колеблется, брать ли деньги). Когда же все уже совершилось, эта концентрация сходит на нет: после того, как *Минский* прогнал *Вырина*, только один раз в тексте упоминается

<sup>23</sup> На роль в прозе Пушкина звуковых приемов организации текста обратил внимание С. Давыдов в работе S. Davydov, „The sound and theme in the prose of A.S. Puškin. A logosemantic study of paranomasia“, *Slavic and East European Journal*, Vol. 27, 1, 1983, 1-18. О звуко-смысловой организации в прозаических произведениях Пушкина см. также В. Шмид, *Проза...*, 45, 46; S. Davydov, „The Shot“ by Aleksander Pushkin and its Trajectories“, *Issues in Russian Literature Before 1917: Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and East European Studies*, 62-74; О.Б. Заславский, „Структурный дуализм „Повести из римской жизни А.С. Пушкина“, *Russian Literature*, Vol. XXXIV, III, 1993, 411-423.

слово, указывающее на мотив поворота: „разве заседатель *завернет*“ в село Н., где раньше была почтовая станция. Однако это единственное упоминание несет существенную смысловую нагрузку: оно указывает на то, что дорога к станции после смерти смотрителя и уничтожения тракта стала *кривой*. За искривление своей жизненной линии смотритель – человек прямых дорог – смотритель заплатил делом всей своей жизни.

Давыдов указал на лейтмотивный характер звука „с“ в „Станционном смотрителе“, который, в частности, является первым в названии повести, имени главного героя и наименовании его должности.<sup>24</sup> С учетом сказанного выше мы можем предложить объяснение этого феномена: в начертании столь значимой в данном контексте буквы проступает геометрический образ возвращения, причем возвращения неполного, неудавшегося (не вполне замкнутая окружность). А сама правомерность апелляции к зримому облику буквы следует из темы зрения и названия должности персонажа – „смотритель“.

На экзистенциальную несостоятельность действий смотрителя намекает не только геометрия пути, но и упоминание средства перемещения по нему. Можно заметить, что эксцессы, вторгающиеся в жизнь смотрителя, так или иначе связаны в повести с лошадьми. Дуня уезжает с Минским на тройке, „молодой человек“ увозит деньги из-под носа Вырина на извозчике, Вырин получает возможность увидеть дочь, после того, как встречает на улице дрожки Минского – посещение заканчивается тем, что Вырин окончательно убеждается в счастье дочери с Минским и теряет последнюю надежду на ее возвращение (см. цитированные работы ван дер Энга и Шмида). Таким образом, Вырин терпит поражение как раз в той сфере, где он является номинальным хозяином – ведь Вырин по самой своей должности „диктатора“ почтовой станции как раз лошадьми распоряжается.

Получается, что Вырин не просто теряет дочь и умирает, но еще и терпит полное и сокрушительное поражение как *станционный смотритель* во всех своих ипостасях: в качестве смотрителя он обнаруживает внутреннюю слепоту и/или кривизну внутреннего зрения, с прямого пути он „сбивается“, лошади его подводят, станция его уничтожается.

Тщетность попыток Вырина „обратить“ судьбу подкрепляется еще одним рядом анаграмм. Сквозь слова Вырина о неминуемой беде „что суждено, тому не *миновать*“ просвечивает анаграмма фамилии возлюбленного Дуни: *Минский*, – того, кто стал ее судьбой. Тем самым как бы вопреки намерениям смотрителя сквозь его слова проступают знаки судьбы – но совсем не той, в которой он пытается уверить рассказчика и самого себя. Тот же звуко-смысловой лейтмотив присутствует в еще одной немаловажной детали. В комнате смотрителя на окне стояли горшки с *бальзаминном*.

<sup>24</sup> S. Davydov, „The sound and theme...“, 4-6.

Отличительное свойство этого растения состоит в том, что при малейшем прикосновении его семена разлетаются из коробочки – в данном контексте это метафора того, как Дуня покинула отчий дом, откуда ее увез *Минский*. Характерно, что название рода, к которому принадлежит бальзамин, – недотрога – создает ироническую переключку с тем, что говорится о „маленькой кокетке“ и ее поцелуях. Когда Вырин в Петербурге встречает дрожки Минского, он задает кучеру вопрос: „Чья, брат, лошадь? – спросил он, – не Минского ли?“ Только один раз в повести Вырин сам называет фамилию своего обидчика, и как раз с частицей „не“: для Вырина он действительно – напасть, а для его дочери – судьба, которую обоим героям не миновать.<sup>25</sup>

### Общий механизм интертекстуальных связей

Главное нетривиальное свойство интертекстуальных взаимодействий между повестью и ее претекстами состоит в том, что связи устанавливаются неоднозначным образом, что порождает сразу несколько наборов различных или даже взаимно исключающих эквивалентностей. В этом смысле наше исследование находится в полном согласии с результатами, полученными в книге Шмида *Проза Пушкина в поэтическом прочтении*. Однако существенной, чисто пушкинской особенностью является не только неоднозначность эквивалентностей, но и то, что они *могут быть актуальными все сразу, не отменяя и не вытесняя друг друга*.

Для того, чтобы полнее выявить специфику таких отношений, уместно сравнить их с другими типами неоднозначностей, присущими различным типам претекстов повести. Анализируя соотношение повести Пушкина с „Бедной Лизой Карамзина“, Шмид отмечает, что помимо „первичных эквивалентностей“ (Дуня – Лиза, Минский – Эраст, Вырин – мать Лизы), устанавливается „вторичная эквивалентность“: Дуня – Эраст, Минский – богатая вдова, Вырин – Лиза. При этом, согласно Шмиду, „новая, вторичная эквивалентность между Выринным и Лизой, этими двумя несчастными покинутыми, влечет за собой отмену и других *первичных* (т.е. внушаемых началом истории) соотношенностей между персонажами и их прототипами“<sup>26</sup> (курсив Шмида). Мы считаем сделанный вывод о характере соотношения между двумя типами эквивалентностей (вытеснение кажущихся первичных вторичными, которые и раскрывают суть дела) совершенно правильным, пока речь идет о чисто литературном взаимодействии.

Однако уже в применении к притчам такой подход имеет существенно ограниченную область применимости. Хотя опровержение целого ряда

<sup>25</sup> Любопытно, что тот же звуко-смысловой лейтмотив „мин“ является существенным в другой повести Белкина – „Метели“ (S. Davudov, 6-9).

<sup>26</sup> В. Шмид, *Проза Пушкина ...*, 114.

предвзятых толкований здесь и происходит (как это было подробно проанализировано Шмидом), все же главным эффектом в интертекстуальном взаимодействии между повестью и притчами является такое перераспределение ролей, которое не отменяет старые стандартные соответствия и не упорядочивает разные эквивалентности иерархически, а учитывает разные аспекты как вполне равноправные. Даже в тех случаях, когда одно толкование доминирует над другим, альтернативная версия сохраняет в себе какую-то правду, которой нельзя пренебречь. Характерным примером является разбор Шмидом связи между повестью и притчей о добром пастыре. „Как поменялись роли! Какое разоблачение! „Добрый пастырь“ оказывается „разбойником““.<sup>27</sup> По нашему мнению, никакого разоблачения не происходит. Скорее, здесь накладываются друг на друга различные конфликтующие версии, по-разному выявляющие смысл действий персонажа и их последствия. Для Минского Вырин действительно выступает здесь как „вор и разбойник“, угрожающий отнять любимую женщину, а не как „добрый пастырь“. Однако по отношению к Дуне ситуация уже не столь однозначна. С одной стороны, приход Вырина вполне мог разрушить ее личное счастье. С другой – он служил напоминанием, что по отношению к своему отцу она действительно „заблудилась“, и давал Дуне шанс на искупление – „возвращение овечки“ не в буквальном смысле (как понимал это выражение Вырин), а в переносном. Многозначное соотнесение с притчами на протяжении всей повести выявляет то обстоятельство, что моральные нормы так или иначе нарушаются всеми персонажами.

Особенно же ярко чисто пушкинский эффект одновременных взаимоисключающих интертекстуальных соответствий проявляет себя в эквивалентностях, порождаемых ориентацией на фольклорные источники – сказку о Красной шапочке и легенду о крысолове. Здесь вообще не приходится говорить о полемическом отрицании кажущихся эквивалентностей – как потому, что оба произведения отнюдь не сформировали вокруг себя стереотипы, подлежащие опровержению, так и потому, что они находятся глубоко в „подтексте“. Каждый из источников накладывается на историю персонажей таким образом, что в зависимости от угла зрения или выбираемого аспекта результат сопоставления оказывается весьма разнообразным, – приклеить ярлык „кто есть кто“ в повести на языке претекста оказывается принципиально невозможным, и все эквивалентности сосуществуют на равных.

Такой эффект многозначности присущ не только фольклорным источникам, но и притчам и проявляет себя особенно ярко на фоне того обстоятельства, что как притча, так и сказка сами по себе имеют весьма жесткую структуру – тем не менее, вместо ожидаемой, казалось бы, одно-

<sup>27</sup> В. Шмид, *Проза Пушкина...*, 130.

значности в повести получается стереоскопический эффект. По существу, рассмотренные притча и сказка оказываются структурным инвариантом, который вновь и вновь разворачивается по мере движения сюжета – и каждый раз в нескольких вариантах сразу.

Уместно еще раз привести цитату из „Ликовой дамы“: „Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место“. В этом смысле вытеснение одних эквивалентностей другими означает замену одной статической (мнимо правильной) конфигурации соответствий на другую (адекватную), тогда как одновременное сосуществование различных эквивалентностей – эффект чисто динамический.

*Произведение нисколько не подвергает сомнению объяснительную силу евангельских притч* – наоборот, оно утверждает неотменяемость вечных схем, в рамках которых и происходит перераспределение ролей, порождающее новые смыслы.<sup>28</sup> Попытка же ограничить функцию притчи в повести разоблачением „ходячей морали“ (что по отношению к Пушкину является недопустимым упрощением) по существу сама воспроизводит ошибку слишком буквального понимания, которую Гершензон приписывал Вырину в отношении „немецких картинок“.<sup>29</sup>

По существу, глубинной темой повести оказывается соотношение реальной жизни с текстом-шаблоном (притча, сказка, библейская история и т.д.), предлагающим язык для ее интерпретации. Существенно нетривиальным моментом пушкинской повести является то обстоятельство, что текст-шаблон или их совокупность способны передать подлинную многозначность и противоречивость реальной жизни – если приложить их к действительности адекватным образом. При этом правило прочтения не является ни однозначным, ни заранее заданным – критерий адекватности сам выясняется (и меняется!) по ходу взаимодействия текста и действительности. Если в применении к притчам и фольклорным источникам и можно говорить о полемичности повести, то ее объектом становится не та или иная стандартная поверхностная интерпретация, а мнимо очевидное допущение о единственности адекватной интерпретации.

Сделав соотношение между притчей (как и вообще текстами-источниками) и жизнью (представленной в основном тексте) объектом художествен-

<sup>28</sup> Ср. об историко-литературных аспектах: „[...] как раз отсутствие „вымысла“, узнаваемость, привычность общей сюжетной схемы [...] входит в литературный замысел Пушкина.“ В.Э. Вацура, „Повести Белкина“, *Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.*, М. 1981, 21.

<sup>29</sup> Интерпретация Гершензона (недавно она нашла поддержку в работе А.К. Жолковского, „Семиотика „Тамани““, *Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана*, Тарту 1992, 250) представляет собой с семиотической точки зрения попытку прочтения художественного текста с характерной для него множественностью кодов и семиотической неоднородностью (см. многочисленные работы Лотмана) с помощью одного-единственного языка, на котором предложен окончательный и однозначный ответ.



ного исследования, *Пушкин создал притчу второго уровня, метапритчу, конструктивный принцип которой (многозначность и непредсказуемость отношений) находится в значимом противоречии с притчей обычно.*<sup>30</sup> Поэтому повесть исключает обычную для притч дидактику, однако в качестве метапритчи сама учит читателя адекватному обращению с притчами при попытке перевести реальную жизнь на их язык (можно назвать это метадидактикой).

В том, что касается соотнесения истории персонажей с текстом-первоисточником, обнаруживается аналогия с еще одной повестью Белкина – „Выстрелом“, где в роли такого интерпретирующего текста выступает легенда о Вильгельме Телле и ее литературная обработка Шиллером.<sup>31</sup> В обоих случаях принципиально важным моментом, ставшим объектом художественного исследования, является неустраняемая многозначность соответствия и структурная перекомбинация ролей, которая совершается не единожды, а многократно по ходу развертывания сюжета. При этом извлечение все новых и новых не отменяющих друг друга смыслов при соотнесении системы отношений между персонажами с различными аспектами одной и той же жесткой структуры делает последнюю своего рода „магическим кристаллом“, повороты которого меняют вид рассматриваемого сквозь него объекта.

Таким образом, в том, что касается интertextуального взаимодействия, глубоко нетривиальная особенность (а, возможно, и литературное новаторство) как „Станционного смотрителя“, так и „Выстрела“ заключается в *принципиальной неоднозначности соотнесения жизни и текста (или двух текстов между собой), которое происходит несколькими способами сразу.* По существу, речь идет о характерном свойстве поэтики Пушкина, которое (как по отношению к *Повестям Белкина*, так и его творчеству в целом) требует дальнейшего изучения.

\* \* \*

Автор выражает благодарность А.М. Железняку за полезное обсуждение работы.

<sup>30</sup> Этот вывод полностью пропадает в концепции Гершензона, игнорирующей или отвергающей связь между жизненной историей и притчей как предрассудок „ходячей морали“.

<sup>31</sup> О.Б. Заславский, „Двойная структура „Выстрела““, *Новое литературное обозрение*, 23, 1997, 122-131.