

Д.Л. КАРПОВ

Категория активности и типология персонажа в пушкинской прозе

При анализе образа персонажа в литературном произведении классической и постклассической эпохи исследователь неизбежно сталкивается с трудностью его типологического определения. Понятийный аппарат, принятый западным литературоведением (определение персонажа современной литературы как антигероя), не позволяет отразить с требуемой точностью явление, с которым он сталкивается: понятие «антигерой» традиционно связывалось с антагонистом, что несколько затемняет смысл исследуемого явления. Для того, чтобы более точно определить особенности персонажа литературы нового времени, необходимо обратиться к наиболее раннему этапу его становления (при том условии, что на этом этапе особенности данного типа персонажа оказываются уже вполне чётко прорисованы).

Таким этапом становления нового типа литературного персонажа нам представляется проза А.С. Пушкина, в которой уже наблюдается явная тенденция к разрушению традиционного типа сюжета. Характерно, что именно в творчестве Пушкина-прозаика начинается переход от романтической (незавершенные или утерянные произведения) к реалистической прозе, к классическому роману. Последнее замечание особенно значимо, так как, по предварительным предположениям, именно переход к новому персонажу «пушкинского типа» позволил русской литературе сделать шаг к роману в более короткий срок.

Наиболее важна для анализа нового типа персонажа категория активности, именно она определяла статус: герой, злодей или плут. В литературе нового времени (XIX – XX века) эта система значительно видоизменяется, традиционные типы становятся недостаточными для описания новых литературных персонажей. Именно категория активности способна служить индикатором перехода между персонажами традиционного литературного произведения и произведения нового времени.

Чтобы систематизировать материал, попытаемся распределить персонажей пушкинских произведений по нескольким условным группам, которые будут определяться типом поведения персонажа в произведении.

Первая группа объединяет персонажей, чьи действия, несмотря на все усилия, не приводят к желаемому результату. К этой группе относятся Владимир («Метель»), Вырин («Станционный смотритель»), Белкин (глава в цикле «Повести покойного И.П. Белкина» «От издателя»), Германн («Пиковая дама»).

Всех этих персонажей объединяет одно: полный провал в конце пути, неудача как единственно возможный результат. Но эта неудача отнюдь не является результатом «нелегитимного» действия, как это случается с трикстером, который нарушает первичное состояние равновесия и, становясь носителем хаотического, аномального начала, обрекает себя на провал (космизация как единственно возможное завершение текста имплицитно или эксплицитно является необходимой составляющей традиционного текста, мифологического или художественного).

Владимир («Метель») представлен нам типичным романтическим героем: бедный военный, мечтающий жениться на состоятельной невесте. Она – романтична, «и следственно была влюблена» [1. С. 59], он – от безысходности, подгоняемый любовными романами, решается её выкрасть. Но ему, с одной стороны, бессознательно, как отмечает В. Шмид [7], противостоит его возлюбленная, с другой – разыгравшаяся в день побега стихия.

Также можно отметить, что сами сборы Владимира влекут за собой неудачную для него развязку. Если вспомнить свидетелей, то становится ясно, что финал предreshён: сорокалетний корнет, соскучившийся по «гусарским проказам»; землемер Шмит, «в усах и шпорах», мальчик – капитан-исправник. Корнет Дравин явно ожидает новой проказы, шутки, которые и заключают в себе настоящую жизнь офицера (это приключение, уверял он, напоминало ему «прежнее время и гусарские проказы» [1. С. 61]). Землемер кажется пародией на храбрых вояк, к которым причисляет себя Владимир. Мальчишка, попавший в эту компанию, – явный маркер несерьёзности происходящего. Как сын капитана-исправника он дискредитирует сам факт похищения, являясь косвенно блюстителем порядка. Так, ни один из выбранных свидетелей не

является в конечном итоге помощником, поэтому, как отмечает В. Есипов [3], они и ожидали на месте Владимира любого, воспринимая всю затею как трюк, проказу.

Столь же нелепы действия Самсона Вырина. Житие Дуни в доме отца напоминает жизнь Золушки, которая оберегает Вырина от неприятностей, выполняет его работу. Как отмечает В. Шмид [7], Вырин сам прививает эротизм дочери, как герой де Сада Франваль, как бы продаёт её, отгораживаясь ею от собственных неприятностей. Отец мешает повышению социального статуса дочери, которая ищет (на это указывает её поцелуй, подаренный рассказчику) выход с забытой Богом станции.

Действия отца указывают лишь на эгоистические мотивы, которые им движут. В то же время Вырин сам дискредитирует себя, проявляя алчность, которая затмевает обиду: «Он сжал бумажки в комок, бросил их на землю, притоптал каблуком, и пошел... Отошед несколько шагов, он остановился, *подумал...* и воротился... но ассигнаций уже не было» (курсив мой. – Д.К.) [1. С. 82]. Подтверждает такую «негативную» интерпретацию образа Вырина эпистемологическая установка эпохи, как отмечает В. Тюпа: «...сочувствие несчастью в аристократической русской культуре первых десятилетий XIX века не играло столь существенной роли, какую оно приобретает в разночинной культуре второй половины столетия» [6. С. 199]. Тенденциозным кажется и то, что надгробным камнем Самсону Вырину служит пивоварня.

Столь же безрезультатны оказываются действия Германна, героя «Пиковой дамы». С точки зрения инициации героя, текст «Пиковой дамы» оказывается осложнённым тем, что герой пытается не просто утвердиться, достичь своей цели, но сменяет несколько путей к ней, это явление получило название *полифункциональности* (термин предложен Н.Н. Пайковым).

Первый сюжет – это накопление богатства. Германн даёт зарок не играть, в то же время являясь страстным поклонником игры. С первых же слов повести Германн ставится в центр повести как явление исключительное («отроду не брал он карты в руки» [1. С. 191]), но тут же он как герой «низвергается» графиней, ибо последняя отказывается от игры, имея возможность выигрывать.

Добывание секрета карт – второй сюжет, который не может развиваться, не иницировав ещё один сюжет, – сюжет спасения невесты. Но добывание карт оборачивается фарсом (Германн поражает старуху из незаряженного пистолета), в погоне за наживой он просто-напросто забывает о своём обещании «спасти» Лизу. В конечном итоге, Германн так ничего и не изменил (игра продолжается, графиня остаётся на своём месте - вышедшая замуж Лиза).

Ко *второй группе* относятся персонажи, лишённые какой-либо значимой активности, все их действия оказываются «иллюзорными», сюжет разрешается в «ничто», как называет это явление С. Бочаров, – «пародийное самоуничтожение фабулы» [2. С. 46].

Так в «ничто» превращается месть Сильвио, героя повести покойного И.П. Белкина «Выстрел». Сильвио в первой части повести – это герой (безусловно, романтический), но, по подсчётам В. Шмида [7], восемь раз уклонившийся от «настоящей» дуэли. Повесть называется не «Сильвио», а «Выстрел» – можно предположить, что главный герой повести именно Выстрел, причём *дуэльный* Выстрел, то есть выстрел на поражение, а не по бутылке и не по карте. В повести такого выстрела нет. Сильвио мотивирует такое поведение тем, что готовится к отмщению, которое сделал целью жизни: «я не имею права подвергать себя смерти» [1. С. 52].

Но дуэль с обидчиком проходит крайне странно, при учёте задачи Сильвио: столкнувшись опять со своим врагом, он выжидает, отодвигая момент разрешения: «...он (Сильвио – Д.К.) медлил» [1. С. 58]. Нарушая все правила дуэли, как отмечает В. Шмид, Сильвио сводит её к противозаконному для того времени действию, преступлению, которое, в свою очередь, так и не доводит до конца. Угроза Сильвио растворяется вместе с его жизнью в сюжете повести.

Ни одно из действий персонажа нельзя считать легитимным, все они сводятся, стараниями самого же действующего, к нулю, этим данный пример и отличается от предыдущих, фабула стремится к нулю, сворачиваясь, а не развиваясь. Если и Владимир, и Вырин, и Германн действуют, то Сильвио стремится к бездействию, любое действие за счёт его неправомочности перестаёт быть поступком, «активностью».

Более яркий пример подобного явления повесть «Гробовщик». Адриан Прохоров заканчивает свой сюжет менее трагично, но также безрезультатно. Главная цель гробовщика –

социализация, адаптация в обществе простых ремесленников. Как человек находящийся на границе двух миров, живых и мёртвых, Адриан должен играть роль одновременно медиатора и охранителя границы. Но, нарушая нормальное взаимодействие двух миров – обворовывание мёртвых и неумение шутить, качества, которые традиционно считаются признаками гробовщика, так как смерть и смех оказываются амбивалентно связаны, – Прохоров остаётся один, не принятый ни миром живых, ни миром мёртвых. В то же время вся повесть оказывается лишенной реального событийного ряда, всё оказывается иллюзией, экспозиция как бы затягивается и кульминация оказывается иллюзорной, поэтому она не находит себе развязки (вопрос о развязке «Гробовщика» до сих пор вызывает споры). Повесть становится сюжетом-фикцией. «Гробовщик» симулирует жизнь, поэтому симуляция сюжетного действия оказывается адекватным отражением идеи на внутритекстовом уровне.

Получается, что Адриан Прохоров – герой без места, без сюжета, он не герой центра (как пишет К. Кереньи: «Герой – это тот, кто обладает неподвижным центром» [4. С. 257]).

Особое разрешение конфликта предлагает «Барышня-крестьянка»; в отличие от повести «Гробовщик», где сюжет разрешается в «ничто», последняя повесть имеет счастливый конец, но он достигается не действиями персонажей, а их бездействием. Герои повести определёнno неактивны, все их поступки оказываются карнавальным масочным фарсом. Лиза играет крестьянку, Алексей – романтика, при этом Пушкин даёт множество поводов для того, чтобы счесть его романтизм всего лишь модным поветрием. Играя, герои лишь увеличивают число конфликтов, но все они разрешаются сами собой. Начало повести даёт богатый материал для развития трагедийного сюжета, но все конфликты обращаются в фарс, и сюжет как бы не развивается, а остаётся на месте. Игра масок низводит реальность до иллюзии. Новые Ромео и Джульетта не умирают, а хохочут в конце.

Повесть, рассказанная девицей К.И.Т., насчитывает около десяти конфликтов, и каждый из них оказывается ложным, все они снимаются по чистой случайности, растворяются, не давая героям раскрыть себя, но ведя их к счастливой развязке. Смерть в трагедии – необходимость, но в новой литературе эта необходимость снимается, и персонаж делается бессильным оттого, что любое действие оказывается бессмысленным в сфере художественного беззакония. Пушкин решает эту проблему снятием всякой ответственности за поступок со своего персонажа, чем лишает его активности. На этом и выстраивается новый сюжет.

В связи с предыдущими наблюдениями интересна *третья группа* пушкинских персонажей – победители, добивающиеся положительного разрешения своего сюжета. К ним относятся герои белкинских повестей: Бурмин («Метель»), Граф («Выстрел»), ротмистр Минский («Станционный смотритель»), Томский из «Пиковой дамы», а также Кирджали, герой одноимённой повести.

Можно оспорить мнение, что Бурмин, как и Марья Гавриловна, в отличие от Владимира, не является романтиком. Все действия Бурмина связаны с романтической моделью поведения: это и ночное приключение-шутка (свадьба с незнакомкой), это и последующие ухаживания за Марьей Гавриловной, и тайна, хранимая героем. То же самое можно сказать и о невесте, которая оставалась «верной Артемизой», сохраняя всю романтическую сущность Владимира, собственно, его душу: «книги, им некогда прочитанные, его рисунки, ноты и стихи, им переписанные для нее» (1, 65).

В отличие от Владимира, Бурмин оказывается близок метели-хаосу как трикстерный персонаж, находящийся в союзе с хаотическим пространством повести. Плутовская инициатива Бурмина – это и есть разница между двумя женихами. Оказывается, что Владимир не имеет собственно сюжетной функции, герой оказывается лишним.

Подобный пример мы находим и в «Пиковой даме». Достигает чего-то в ходе повести лишь Томский, чьё счастье, как представляется, отмечено в финале новеллы не случайно. Исследователи не раз говорили о трикстерной сущности Томского, его сравнивали и с шутком, и с площадным актёром. И если более детально разобрать его роль в организации сюжета новеллы, то, оказывается, что она чуть ли не главная: именно он рассказывает Германну о старухе, совершенно по-трикстерски становясь соучастником убийства (шутковского, как уже отмечалось), он разжигает романтические чувства Лизы, толкая её на роман с Германном, и именно этим «заслуживает» себе счастье.

Причина неудачи Германна, как считает В. Шмид, вытекает из несоответствия персонажа конструктам новеллы, но явление полифункциональности, заключающееся в способности персонажа одновременно участвовать в нескольких параллельно развивающихся сюжетах, противоречит этой точке зрения.

Германн входит в любое из жанровых пространств и может в них функционировать согласно установленным в них законам, что подчёркивается автором (он может быть и демоническим героем романтизма и сентиментальным любовником, причём и та, и другая роль свойственны ему), но он терпит неудачу в каждом из них, то есть причина неудачи оказывается как раз в особом типе активности персонажа, который ведёт его лишь к неудаче, как и в «Метели».

Подобным образом происходит и в повести «Выстрел», граф побеждает Сильвио не в настоящем бою, а в поединке черешневыми косточками, которые превращаются для Сильвио в навязчивую идею: «Жалею, сказал он, что пистолет заряжен не черешневыми косточками...» [1. С. 58], – трикстерная выходка графа изначально обрекает Сильвио на неудачу, улыбка графа парит над тщетными стараниями “героя” вернуть былой порядок, порядок Сильвио-демиурга, но временная отсрочка ничего не способна изменить.

В отличие от двух предыдущих героев Минский, в принципе, не является трикстером, хотя увозит Дуню хитростью. Может быть, это единственный случай в повестях Белкина, когда центральному персонажу противостоит житейская мудрость. Мудра Дуня, понимающая безнадёжность её положения, мудр Минский, так как борется за свою любовь. Оба они противостоят сентиментальному Самсону Вырину, который действует согласно сентиментально-трагической концепции жизни. И опять следует отметить то, что счастье достаётся не центральному персонажу, а второстепенному, фоновому, который изначально не является центральным (единственный пример тому Бурмин) или вообще не претендует на место в центре повествования.

Единственное исключение среди героев этой группы – Кирджали. Только в повести о «разбойнике» персонаж с ярко выраженными трикстерскими признаками является центральным персонажем. Основной герой не делает ничего героического и вообще избегает битвы, хотя и представлен удалцом, витязем. Более того, небольшая повесть, рассказывающая о военном времени, оказывается лишённой героической личности, все бои представлены здесь иронически – или как фикция, или как бессмысленность: например, турки прекращают бой, когда некто майор Хорчевский погрозил пальцем. Кирджали наделён всеми признаками трикстера, он жаден, хитёр, иногда жалок, по различным причинам в бою сам никогда не участвует, зато описано, как он убивает невинных людей. Граница между центральным персонажем, каким всегда являлся герой, и антигероем в повести абсолютно стёрта.

Герой последнего пушкинского прозаического произведения, Гринёв, совершенно явно не относится, по нашему мнению, ни к одной из вышеуказанных групп, хотя, если разобрать сюжет «Капитанской дочки» подробнее, будет отмечена та же тенденция в разработке прозаического персонажа, что и в предыдущих повестях. Гринёв считается первым в русской литературе реалистическим персонажем, возможно, Пушкин предполагал нечто подобное в дальнейшем развитии своей прозы (предыдущие опыты указывают на это), и это накладывало определённые ограничения. Как центральный персонаж Гринёв не мог являться ни неудачником, ни трикстером, но он не мог и повторить героический тип, что противоречило бы уже внутреннему развитию пушкинской прозы, его тип существенно сложнее тех, о которых говорилось ранее.

Пушкину было необходимо создать положительный образ, и он в конечном итоге достигает своей цели, но для этого писателю пришлось лишить своего героя активности. Если тщательно прочитать «Капитанскую дочку» именно с этих позиций, то будет заметно, что Гринёв на протяжении всей повести не действует самостоятельно, он лишён инициативности, не может действовать один.

С самого начала он играет роль ученика, хотя учителя его меняются, меняя и содержание учения, при этом важное значение, как и в предыдущих произведениях, играют пародийно-трикстерские мотивы.

Так, Петруша Гринёв, сосланный отцом на границу страны, чтобы стать настоящим солдатом, попадает не на службу, а на пир, который и заменяет ему военный подвиг.

Свобода Гринёва, о которой пишет большинство исследователей «Капитанской дочки», в конечном итоге заключается в том, чтобы умело перенести свои функции на плечи других (это и сюжет освобождения Маши, и сюжет освобождения его самого). Получается, что свободен Гринёв лишь потому, что на самом деле он и не является инициативным персонажем, любая задача вызывает у него трудности, и он обращается за решением к помощнику.

Все подвиги героя либо нарушены сторонним вмешательством (дуэль со Швабриным, спасение Маши – Петруша пленён по дороге к крепости), либо совершаются без активного вмешательства Гринёва. Кроме того, в повести отсутствуют сцены боя, в которых традиционно раскрывается характер героя, приём, уже отработанный Пушкиным в «Кирджали». Последнее противоречит и эпистемологической установке романтизма, и, может быть, в большей степени именно романтизма пушкинского поколения, которое «не успело» доказать свой героизм во время Отечественной войны и пыталось компенсировать этот комплекс посредством литературы.

Пушкин не даёт инициативы своему «герою» даже в непосредственном освобождении сироты: «Выходи, красная девица; дарую тебе волю. Я государь» [1. С. 304]). Пугачёв на деле становится уже не кровопийцей, а защитником и сватом. Таким образом, граница между «добром» и «злом» в «Капитанской дочке» фактически стирается, важным при этом оказывается мотив метели, явно перекочевавшей из повести Белкина. Метель становится поводом для знакомства с основным помощником Гринёва – Пугачёвым. Пушкин добивается того, о чём позже напишет Ю. Манн относительно «натуральной школы» (процесс этот начался ещё у Пушкина): «моральная правота не монополизирована ни одной из сторон. Она поделена между ними почти поровну» [5. С. 249].

Даже сюжет освобождения невесты переходит в сюжет спасения жениха. Из тихой, умирающей сиротки Маша превращается в главного активного героя повести.

Традиционный герой оказывается уже неприемлем для пушкинской прозы. Героя – полубога, получеловека движущаяся по пути позитивизма культура изымает из своей сферы сущность как противоречащую её природе. Пушкин ясно ощутил (сознательно или неосознанно) эту тенденцию, поэтому попытался создать героя другого типа, который бы отвечал «требованиям» времени. Именно в Гринёве воплотился конечный результат его работы. Разделяя героя «надвое» (на его активную и моральную составляющую), Пушкин добивается невозможной до него художественной иллюзии жизненной «правды», реалистичности. Позитивность героя может быть не наигранной только в том случае, если он не является участником действия, которое, так или иначе, сопряжено с его человеческой «неудовлетворительностью», «обыденностью», «мерой человечности» (в том числе и в плане негативных коннотаций). Осознав неразрывную связь между двумя противоположными этическими полюсами, Пушкин предложил новую концепцию литературного персонажа, которая явилась качественно новой ступенью в развитии литературы. Эта работа будет поддержана русской натуральной школой и последующими русскими реалистами, которые станут двигаться дальше по пути создания полисемантического образа, как определяет это явление Ю. Манн [5].

Библиографический список

1. Пушкин А.С. Сочинения: В 3-х т. Т.3. Проза. М., 1987.
2. Бочаров С. О художественных мирах. М, 1985.
3. Есипов В.М. «Необычные, неправдоподобные» ситуации в «Повестях Белкина» // Вопросы литературы. Май-июнь 2002. С. 304-313.
4. Кереньи К. Трикстер и древнегреческая мифология // Радин П. Трикстер. СПб., 1999. С. 241-264.
5. Манн Ю.В. Философия и поэтика «Натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 241-305.
6. Тюпа В.И. Повести покойного И.П. Белкина и А.П. // Дарвин М., Тюпа В. Циклизация в творчестве Пушкина. Новосибирск, 2001. С. 151-224.
7. Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996.