**“С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт”**

Ирина Вершинина

**Есть нечто общее в эмоциональной окраске читательского восприятия “Повестей Белкина”. В нём (восприятии) всегда присутствует подспудное желание продлить чтение в тот момент, когда наступает финал.**

Почему концовка любой из маленьких повестей, но, пожалуй, более всего “Барышни-крестьянки” застаёт нас врасплох? Только ли из-за неожиданно наступившей развязки (о чём принято говорить)? Но так ли уж она неожиданна? Ведь счастливый финал обещан читателю всем строем интонаций повести: изящной непринуждённостью слога, без усилия смешивающего иронические и лирические обертоны, всей атмосферой чуть пародийной буколики в чисто русском вкусе. В то же время эффект финала, настигающего читателя в момент его мнимой неготовности, несомненно присутствует. И Пушкин, по-видимому, дорожит им. Иначе он не стал бы обращаться к читателю с учтивой просьбой “избавить” его “от излишней обязанности описывать развязку”, когда тот уже держит её в руках.

На самом деле, завязка и развязка повести, в соответствии с её оксюморонным названием, образуют зеркальную композицию, накрепко замыкающую движение сюжета: в начале повести герой влюбляется в крестьянку, **не признав** в ней **барышни**, в конце — оказывается у ног барышни, **признав** в ней **крестьянку**. Этой анекдотической ситуацией сюжет, по существу, исчерпывается, пушкинское “больше ничего не выжмешь из рассказа моего” (сказанное, правда, по поводу другого произведения) в данном случае как нельзя к месту. Читатель, однако, невольно противится такому итогу. Ему чудится здесь скрытый подвох. Он закрывает книгу со смутным убеждением, что нечто, приобретённое им в процессе чтения, подобным итогом не исчерпывается и испытывает от этого некое “эмоциональное замешательство”.

Замкнутость сюжетной композиции, гениально найденной (чтобы не сказать — вычисленной) Пушкиным, оставляет итоговую “результирующую” эмоцию читателя **за** порогом повествования. Пушкин захлопывает дверь перед носом читателя, и тот с изумлением и даже некоторой растерянностью перечитывает последний абзац, надеясь в нём-то и обнаружить разгадку странного “эстетического томления”, жадного “Ещё!” (точнее всего передаваемого немецким Sehnsucht), которое поселяется в душе по прочтении повести. Откуда эта неутолённость разбуженного воображения, разбуженного лирического чувства, которым не предложено, на первый взгляд, никакого иного обоснования, кроме предельно ясно и предельно коротко изложенного анекдота! Того самого анекдота, который настолько смутил великого русского критика, что он отказался признать за маленькими повестями художественные достоинства. Парадокс между тем заключался в том, что общепризнанные художественные достоинства “Повестей Белкина” до известной степени связаны (если не стимулированы!) именно с анекдотом, образующим сюжетный каркас всех повестей.

Значение и место анекдота в организации сюжетов “Повестей Белкина” заслуживает самостоятельного разговора. Обращение к анекдоту, по-видимому, имело прямое отношение к пушкинскому пониманию прозы как рода словесного творчества. “Точность и краткость — вот главное достоинство прозы”, — утверждал он. Анекдот — пробный камень прозы, её устная разновидность, короткий рассказ в собственном смысле слова. Ему, по определению, должны быть присущи названные Пушкиным свойства. Но, может быть, ещё важнее (применительно к пушкинским запросам) закрытая форма анекдота. Единственное событие-происшествие, составляющее его сюжет, заведомо имеет начало и конец. Отсюда чётко выявленная завершённость и даже замкнутость композиции всякого анекдота.

В “Истории села Горюхина” Пушкин ненароком касается причин своего обращения к анекдоту, травестируя свои мысли простосердечными признаниями “автора” повестей Ивана Петровича Белкина. “Я хотел низойти к прозе, — сообщает этот последний читателю. <...> Принялся я за повести, но, не умея с непривычки расположить вымышленное происшествие, я избрал замечательные анекдоты, некогда мною слышанные от разных особ, и старался украсить истину живостию рассказа, а иногда и цветами собственного воображения”.

Стоит отметить мысль о затруднениях с “расположением” материала (то есть с выстраиванием композиции повести), а также обращение к анекдоту, эти затруднения разрешающему. Видимо, заведомая композиционная завершённость анекдота нужна Пушкину для правильного “расположения вымышленного происшествия”. И он подчёркивает и закрепляет её приёмами сюжетной симметрии.

О зеркальности сюжетного построения “Барышни-крестьянки” речь уже шла. В pendant к главной любовной линии повести симметричное “расположение” приобретает и подчинённая ей сюжетная линия: непримиримая вражда семейств Берестовых и Муромских в результате нечаянного, почти анекдотического обстоятельства (“пугливость куцей кобылки”) перерождается в неудержимое стремление породниться. Подобная “закольцованность” так или иначе просматривается и в других повестях.

В “Выстреле”, например, “рассказы” Сильвио и Графа не просто соединяют начало и конец одной и той же истории, но отражают друг друга как в зеркалах: Граф “рассказан” Сильвио, Сильвио “рассказан” Графом.

В “Метели” сюжетная симметрия зиждется на оппозиции двух судеб. Одно и то же случайное обстоятельство (метель) связывает двух персонажей, друг о друге не подозревающих. Для одного из них это обстоятельство становится нежданным **крушением** счастья, для другого — столь же нежданным его **обретением**.

Композиционная схема анекдота устанавливает чёткие границы сюжетного пространства, но в этих заданных пределах воображение художника отпущено на волю. “Течение” сюжета свободно и прихотливо, в нём намечаются изгибы и повороты, сюжетной схемой анекдота не предусмотренные. Прямолинейная однозначность схемы преодолевается многозначностью смысловых оттенков, возникающих в ходе **рассказывания** сюжета. В них читатель улавливает лирические, комические, иронические, романтические, драматические тона.

В своё время А.К.Глазунов, создавая балетные партитуры по скрупулёзно расчисленному хореографическому плану Петипа, признавался, что ему “нравится творить в оковах”. Строгие предписания балетмейстера не стесняли, а, напротив, стимулировали его творческую изобретательность. Кажется, нечто сходное таится и в отношении Пушкина к жанровой форме анекдота. Как будто “оковы” анекдота призваны усиливать скрытое напряжение поэтических интенций пушкинского текста, которые подвергаются сопротивлению жанровой формы. В результате происходит подспудное **поэтическое преображение** анекдота. Невольно возникает впечатление, что “Повести Белкина” — единственный в своём роде случай в истории русской словесности, когда признаки конкретного жанра становятся признаками прозы, как таковой.

Любопытно, что попытки высвободить повествование из жанровых пут анекдота, предпринятые в прозаических опытах, последовавших за “Повестями Белкина”, стремление перейти от “истории события” к “истории героя, характера”, неизбежно ослабляли целеустремлённость сюжетного развития. Не в этом ли причина незавершённости таких опусов, как “Рославлев”, “Мы проводили вечер на даче” и других? Наглядный пример постепенного ослабления сюжетного развития (“утрата цели”) — незавершённая повесть “Дубровский”, в увлекательных перипетиях которой явственно намечается история благородного разбойника. Действие в “Дубровском” дробится, насыщаясь разнообразными событиями, и странным образом “выдыхается” к концу, несмотря на остроту драматической коллизии. Повествование незаметно начинает терять перспективу, и энергия сюжета иссякает, не обретая итога. Исключение в этом ряду — “Пиковая Дама”, абсолютный шедевр пушкинской прозы, рождённый из того же жанрового корня, что и “Повести Белкина”, но приобретающий при том же филигранном лаконизме словесной ткани смысловой масштаб и идейную глубину крупной формы.

В “Пиковой Даме” анекдот прорастает характерами. Они завязывают самостоятельную интригу и провоцируют раскручивание самостоятельного сюжета. Пушкин набрасывает портреты своих персонажей, чего практически не делал в “Повестях Белкина”. Даёт читателю почувствовать атмосферу светской жизни Петербурга давних лет и, что самое существенное, позволяет заглянуть во внутренний мир главного героя, чтобы сделать более явственными психологические мотивы его поступков, от чего уклонялся в маленьких повестях. Там действия героев диктовались случаем, стечением обстоятельств, в которые они помимо воли оказывались вовлечёнными. **История события-происшествия** составляла содержание каждой из “Повестей Белкина”. В “Пиковой Даме” характер главного героя сам “формировал” событие, которое и становилось содержанием повести, а анекдот о трёх картах, рассказанный в качестве пролога и выполняющий функцию сильного, но внешнего импульса сюжета, оставался на периферии повествования. Однако событие, которое происходит с героем, тоже в своём роде анекдот, хотя в нём уже заключена в сжатом, “свёрнутом” виде “история героя”. Плотная концентрическая форма “анекдота в анекдоте”, в центре которой оказывается **история характера**, как будто исчерпывает и подводит итог пушкинским “запросам” к этой жанровой форме. В прозе он более к ней не возвращается.

“Капитанская дочка” — это уже свидетельство найденности иных стимулов формирования сюжета и новая ступень в развитии пушкинской прозы. Здесь между “историей героя” и “историей событий” найдено определённое равновесие, свидетельствующее об эпической направленности повествования. С одной стороны, история героя, рассказанная им самим, движет и скрепляет сюжетное действие, подчиняя своему неторопливому, мерному ритму необычные, а порой анекдотичные обстоятельства этой истории и тяготея к романной форме. С другой стороны, в ходе повествования становится ясно, что и сами обстоятельства и события, сопутствующие истории героя, не утрачивают самостоятельного (объективного) значения и, в свою очередь, выполняют важную скрепляющую функцию в композиции повести.

Всё в той же “Истории села Горюхина” за пять лет до написания “Капитанской дочки” как будто “предсказано” появление этой новой для Пушкина эпической прозы. Всё тот же Иван Петрович Белкин делится с читателем мечтой “оставить мелочные и сомнительные анекдоты для повествования истинных и великих происшествий”. Со временем такое повествование читатель и находит в записках Петра Андреевича Гринёва, где история жизни и приключений героя вправлена в раму “истинных и великих происшествий” русской истории.

Но вот что примечательно! В этой новой прозе уже нет той нарушающей равновесие читательского восприятия “неутолённой эмоции”, которую вызывают финалы “Повестей Белкина” (о чём шла речь в начале статьи). В прочной композиционной завершённости “Капитанской дочки” нет места для Sehnsucht. В чём же дело? Отчего, испытывая удовлетворение от изящной и счастливой развязки сюжета “Метели” или “Барышни-крестьянки”, мы в то же время сожалеем о том, что наступила она раньше, чем исчерпалось нараставшее по мере чтения неосознанное нами наслаждение. Нам жаль расстаться с Марьей Гавриловной и Бурминым или с Лизой и Алексеем? Да нет, пожалуй. Ведь мы знаем о них куда меньше, чем о Наташе Ростовой, бунинской Натали или даже чеховской Мисюсь. Но, может статься, причина нашего “сожаления” как раз в неполноте нашего знания о пушкинских персонажах и Sehnsucht возникает на уровне сюжета? Нам кажется, что мы хотели бы знать больше о судьбе Дуни из “Станционного смотрителя” или о чём говорили между собой так неожиданно узнавшие друг друга Марья Гавриловна и Бурмин, или Лиза и Алексей? Но это нам только **кажется**! Потому что, даже не утруждая себя придумыванием того, чего не написал Пушкин, мы **знаем** и судьбу Дуни, и всё, что должны были сказать друг другу Лиза и Алексей, и как разрешилась необыкновенная история героев “Метели”. Всё дело в **целокупности** того знания, которое дарит (или внушает?) нам Пушкин. Как в лирическом стихотворении, мы получаем это знание “сразу и целиком”, без “приторных подробностей”, без расчленённости на логически чёткую последовательность фактов. Мы усваиваем это знание скорее чувством, чем рассудком, подчиняясь собственной интуиции и “разбуженному воображению”.

В пушкинском тексте неотделимо связано как то, что сказано прямо, так и то, о чём не сказано вовсе. Умолчания эти полны содержания, подобно содержательной наполненности пауз в музыкальном произведении. Они не прерывают, а, напротив, продлевают повествование. Всякие попытки заполнить лакуны, додумать и словесно материализовать несказанное Пушкиным разрушают целокупность полученного читателем знания, а вместе с ней и художественную плоть пушкинской прозы. Иными словами, разрушают скрытую поэзию маленьких повестей, которая безотчётно волнует чуткого читателя.

Кажется, у Абрама Терца есть мысль, что пушкинская проза ещё не стала самостоятельным, независимым от поэзии родом словесного творчества, что она родится из поэзии как её антипод и постоянно помнит об этом. Но, может быть, важнее не антиподность — нагота “прозы”, противопоставляемая роскоши поэтических одежд, — а как раз близость их, нерасчленимость пушкинской музы.

Герой набоковского “Дара”, начинающий писатель и alter ego автора, учится у Пушкина “меткости слов и предельной чистоте их сочетаний”. Не о том же ли и высказанная Толстым мысль о “гармонической правильности распределения предметов” в пушкинской прозе?

Так или иначе, оба высказывания касаются самого существа **гармонической организации** прозы Пушкина, сближающей её и по смыслу, и по форме со строением поэтического текста.

“Предельная чистота сочетаний” строго отобранных слов (как в стихах) рождала совершенно особенный ритм этой прозы — **ритм повествования** в исчерпывающем значении этого слова, естественно уравновешивающий описание, сообщение, авторскую и прямую речь. Отсюда поразительная языковая однородность маленьких повестей, которая создаёт более не повторенную соразмерность всех элементов словесной конструкции, лишённой швов. Хочется назвать это свойство “Повестей Белкина” “сплошной повествовательностью”, что снова заставляет думать о жанровой природе такой прозы.

Анекдот, заключающий в себе одно событие-происшествие, позволяет читателю легко обозревать сюжет, но видеть и слышать не более того, что может быть **рассказано**. Так создаётся обязательная дистанция между читателем и действующими лицами рассказываемого события. Волею повествователя эта дистанция может сокращаться, и тогда читателю удаётся **услышать** исполненный непосредственной живости и лукавства диалог между Лизой и Алексеем или **увидеть** старого смотрителя “живописно отирающего слёзы полою” во время печального своего рассказа. Но дистанция может и увеличиваться. Тогда о персонажах, отодвинутых в глубь повествовательной перспективы, читателю сообщается “с чужих слов”. Например: “Сказывают, что Сильвио во время возмущения Александра Ипсиланти предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами”. Ни “возмущение Александра Ипсиланти”, ни “отряд этеристов” никак не участвуют в “истории события”, составляющего содержание повести “Выстрел”. Упоминание о них в последних строках повести лишь подчёркивает весьма удалённую от читателя дистанцию, на которой с героем происходит некое событие, и о котором читатель, в свою очередь, получается не вполне достоверные сведения. Или другой пример: “Оборванный мальчик, рыжий и кривой” (его мы видим с близкой дистанции) рассказывает, что летом в их местах “проезжала барыня... в карете в шесть лошадей, с тремя барчатами и с кормилицей, и с чёрной моською”, а узнав о смерти смотрителя, заплакала и пошла на его могилу без провожатого (незнакомая барыня — читатель угадывает в ней Дуню — увидена с далёкого расстояния, в далёкой и смутной перспективе нерассказанной судьбы).

Постоянно колеблемая мера дистанции между читателем и персонажами, читателем и повествователем определяет интонационный строй пушкинской прозы. Отсюда особенности “точного и краткого” слога маленьких повестей.

Что обращает на себя внимание в достаточно традиционной структуре пушкинской фразы? Её необыкновенная простота, почти аскетизм (крайняя скупость в использовании эпитетов, всегда точных и, в силу этого, незаметных, и столь же осторожное — как бы исподволь — употребление тропов), но одновременно её динамическая упругость: в ней преобладает действие, её лицо определяют глаголы. Мы узнаём о поступках персонажей — об их встречах, побегах, разлуках, — но очень мало что нам известно об их чувствах. До их переживаний мы как бы и не допущены.

О чём думала, что чувствовала Дуня, тайком покидая отчий дом? Говорят, она плакала. Кстати, в повести Дуня плачет дважды, и оба раза мы не становимся свидетелями её слёз, а узнаём о них стороной — то из слов, оброненных ямщиком, увозившим Дуню из дома, то из рассказа уже упомянутого деревенского мальчика. Эти утаённые от читателя Дунины слёзы, подобно незримой арке, перекинутой от завязки к развязке, скрепляют лирический сюжет повести. Они волнуют читателя своей “несказанностью”, если воспользоваться выражением из поэтического лексикона чужой эпохи. В них, быть может, таится главный поэтический смысл повести (о блудной дочери, опоздавшей возвратиться), неразмененный поясняющими словами. Слёзы Дуни образуют лирическое пространство печального события в жизни Самсона Вырина, о котором читателю сказано всё.

В “Барышне-крестьянке” Пушкин словно нарочно хочет убедить читателя, что его занимает не сама любовная история юных героев, а лишь образующие её анекдотические обстоятельства. Он объявляет, что не будет “во всех подробностях описывать свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность и доверчивость, занятия, разговоры”, опасаясь, что читатель сочтёт такие подробности “приторными”, и ограничивается кратким сообщением, что “не прошло и двух месяцев, а... Алексей был уже влюблён без памяти, и Лиза была не равнодушнее, хотя и молчаливее его”. В сущности, в перечислении этих “неописанных подробностей” сказано довольно, чтобы направить воображение читателя в поэтическое русло и дать почувствовать наивную прелесть и чистоту этой пасторальной идиллии.

Точно так же поступает Пушкин с читателем и в финале “Метели”. Он не описывает чувства, которыми охвачены его герои в момент взаимного узнавания. Нам сообщается лишь, что после признания Марьи Гавриловны “Бурмин побледнел... и бросился к её ногам”. Простая фраза с двумя глаголами, разделёнными отточием и тут же связанными соединительным союзом (словно синтаксически-наглядное выражение минутного замешательства и последовавшего за ним порыва), оказывается способной заместить собой якобы ненаписанный финал. Тот финал, который гостеприимно распахнул бы двери и впустил читателя с его праздным любопытством и досужими пересудами. Кстати, в обоих глаголах приведённой фразы — оба они совершенного вида — заключено особое время: мгновение, ставшее вечностью. В этом окончательность, финальность завершающего повесть действия. Описание необыкновенного происшествия, таким образом, закончено (дверь захлопнута!). Но “неописанные” Пушкиным чувства, пережитые его героями, продолжают волновать воображение читателя удивительным сочетанием непреодолимости и полноты. Такова скрытая поэзия пушкинской повествовательности, искусство “точного и краткого” слова его прозы.

Закон избранного жанра диктует эту непреложность финалов, как только анекдот изложен. Но искусство, реализованное в этом анекдоте, не кончается: мы чувствуем его присутствие в себе и боимся утратить, закрывая книгу. Читательское восприятие переживает своеобразную коллизию: исчерпанности сюжета-анекдота противостоит неисчерпанность эстетической эмоции, которая по своему содержанию одна и та же, что в “Станционном смотрителе”, что в “Барышне-крестьянке”.

Противоречие между **временем сюжета** (оно конечно) и **временем искусства** (оно не имеет границ) рождает в читателе необычное и столь же противоречивое чувство. В нём эстетическое удовлетворение (наслаждение пушкинским текстом) неотделимо от эстетической же неутолённости (желания продлить наслаждение). Sehnsucht возникает не на уровне сюжета, а на уровне **текста**.

Подобное переживание текста (поверх сюжета) ставит читателя в особые отношения с автором. Авторское слово (в “Повестях Белкина”) многократно опосредованное “рассказами” персонажей и, казалось бы, растворённое в “тотально-объективной” повествовательности, парадоксальным образом оказывается приближённым к читателю, и Sehnsucht невольно приобретает персональную направленность. Отчётливее всего это явлено в финале романа в стихах.

Когда Пушкин предлагает читателю “оставить” главного героя “в минуту злую для него, надолго, навсегда”, предоставив современникам гадать, окончен роман или нет, он на самом-то деле “оставляет” нас, читателей. И “оставленный” автором читатель томится невыразимой эстетической тоской, о которой точными словами сказал Набоков в финале собственного романа.

“Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт”. Правда, в пушкинском романе непрерывный контакт автора с читателями подчёркнут и в постоянно отмечаемых критикой “лирических отступлениях”, и в том, как будто “стороннем”, хотя и любовно-сочувственным взгляде, которым Пушкин призывает читателя взглянуть на его героев и пережить душой “полусмешные, полупечальные, простонародные, идеальные” события романа.

В “Повестях Белкина” нет ничего, напоминающего подобные контакты. Напротив, Пушкин, казалось бы, всячески уклоняется от прямых “лирических” контактов с читателем. А между тем ни одно из его лирических стихотворений не вызывает в нас такой тоски по “удаляющемуся поэту”, как маленькие повести.

Пространство лирического стихо творения условно, в нём нет чётко обозначенных сюжетных границ. Оно “обнимается” единством настроения, крепится гармонией стиха, не знающего у Пушкина, как правило, сопротивления материала. Мы вольны сколько угодно перечитывать такое стихотворение, всякий раз убеждаясь в неубывающей полноте его лирического содержания.

Сюжетное пространство “Повестей Белкина” жёстко ограничено: наше пребывание в нём временно, и это ощущение не исчезает, сколько бы раз мы не перечитывали короткую повесть. Гармоническая соразмерность всех элементов словесной материи, естественная грация повествовательного движения испытывают на себе сопротивление сюжетных оков, и финалы “Повестей Белкина” отзываются в восприятии читателя неутолённостью “общения” с самим пушкинским текстом.

Подобно тому, как в поэзии **форма** стиха, его напев и гармония, ритм, метр, звуковая структура становятся непосредственным проводником читателя в общении с поэтом, позволяя расслышать его голос и неповторимую интонацию, так и в “Повестях Белкина” стройная завершённость и художественное совершенство созданной Пушкиным повествовательной формы, под непосредственным обаянием которой находится читатель, позволяет ему ощутить самоценность авторского слога, гибкую изменчивость и чарующую непринуждённость пушкинских интонаций. Так возникает общение читателя не с персонажами повести, а с самим её творцом. Финалы “Повестей Белкина” ставят предел такому общению. Эмоция, с которой читатель остаётся уже за порогом повествования, окрашена сожалением о том, что его как будто “вынуждают” прекратить чтение, и не сразу осознаётся как эмоция **эстетическая**: нам жаль расставаться с нашим поэтом. Суть читательской тоски — его Sehnsucht — точнее всего выражена строкой Мицкевича (к Пушкину отношения не имеющей): “Всё слушал бы, слушал и слушал тебя”.

В русской прозе послепушкинских времён такое общение читателя с автором крайне редко. Часто оно опосредовано авторским стремлением сделать читателя участником происходящего, а то и доверительным лицом автора-рассказчика.

Лирический герой тургеневской “Аси” подменяет собой автора. Мы забываем о творце поэтического рассказа. Мы становимся конфидентами героя и вместе с ним проживаем сюжетное время. Но теперь оно движется медленнее, поскольку постоянно тормозится, перетекая из времени действия (поступка) во время переживания чувства (или созерцания). Эстетическая эмоция неотделима от эмоции житейской: вместе с Асей мы видим, как лодка Н. въезжает в лунную дорожку, вместе с Н. приходим в смятение от неожиданного любовного порыва героини. История, рассказанная Тургеневым, окончена вполне. Мы были её реальными свидетелями и посильными участниками. Мы растроганы и немного утомлены сопереживанием. Искусство вошло в нас незаметно, под покровом “жизни” (такова цель художника). Расставание с поэтом-творцом не томит нас, как в случае с “Повестями Белкина”, поскольку наше эстетическое чувство направлено в житейское русло. Мы сожалеем об упущенном героем счастье и предаёмся мечтам, как всё могло сложиться иначе. “Мечтательность” окрашивает читательскую эмоцию по прочтении многих повестей Тургенева: грустная судьба Лаврецкого и Лизы, но как красивы и поэтичны их чувства. Безрадостен остаток дней Санина, а ведь он мог бы стать счастливым. История жизней тургеневских героев ровнёхонько укладывается в сюжетное время. Оконченность их судеб не вызывает у читателя никаких сомнений, и он расстаётся с ними так, как расстался бы в жизни. “Поэт удаляется” в тот самый момент, когда и его герой.

Но вот грустная история Гурова и Анны Сергеевны, казалось бы, полностью растворяет эстетическое переживание в житейском. Никакой мечтательности, всё слишком обыденно и, по внешнему рисунку, пошло. Не пошло и не обыденно лишь глубокое, подлинное чувство, которое связывает героев. Осознать и проникнуться этим чувством читатель может только благодаря искусству Чехова-поэта. Впрочем, Чехов не очень-то доверяет читательскому чутью. Посвятив читателя в обстоятельства любовной истории, Чехов считает необходимым обратиться к нему с прямым авторским словом:

“Анна Сергеевна и он (Гуров) любили друг друга как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было понятно, для чего он женат, а она замужем”. Прочитав такие строки, читатель уже не станет мечтать и воображать, как в дальнейшем протекала жизнь этих любящих друг друга людей, похожих на “двух перелётных птиц, самца и самку, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках”. Он останется наедине с риторическим вопросом, заданным автором, “**для чего**” так случилось, и не будет знать ответа. А волнение и печаль, поселившиеся в душе, будут связывать с самой жизнью и её неисповедимыми путями, которые могут иметь прямое отношение и к нему. Эстетический источник подобных чувств и размышлений, рождённых искусством Чехова-поэта, останется для читателя заслонённым.

У Пушкина всё происходит иначе. Он не предпринимает никаких попыток заместить рассказом самоё жизнь, никаких поползновений пробудить в читателе психолога и аналитика. Неутомительная лёгкость его прозы ещё не отяжеляется авторской рефлексией (в прозе Лермонтова она уже есть). Чудесная прозрачность и гармоничность словесной формы, сотворённой Пушкиным, делает его прозу одновременно и абсолютно обозримой, и абсолютно закрытой, исключая всякое потребительское к ней отношение. В этом смысле “Повести Белкина”, которыми безмерно восхищался Толстой, “бесполезнее” рассказов Тургенева или Чехова, да и самого Толстого, не говоря уже о Достоевском.

Пушкин не судит своих героев, не делит их на положительных и отрицательных. Он видит их сквозь призму случайно связавшего их события, в котором они не вольны. Одними из них он откровенно любуется, не допуская и тени приторной слащавости. Другим искренно сочувствует, не впадая при этом в чувствительность. Над третьими добродушно иронизирует. И все эти персонажи “вымышленных происшествий” окутаны и согреты “атмосферой поэтического участия” (выражение Генри Джеймса). Даже макабральный комизм “Гробовщика” освещён сочувственной улыбкой поэта. Особенно в тот момент, когда мрачная житейская озабоченность Адриана Прохорова сталкивается с беззаботным радушием его рассыпающегося в прах “клиента” Курилкина, с готовностью прощающего гробовщику его тривиальный обман (“сосновый гроб, проданный за дубовый”).

Эстетическая природа маленьких повестей неотделима от их же этической природы. Все они пронизаны ровным светом **поэтического приятия мира**. В этом их художественная правда, превращающая “мелочные анекдоты” (как рекомендует их разочарованный Иван Петрович Белкин) в маленькие шедевры пушкинской прозы.

В своё время Белинский не сумел должным образом оценить “прелестный слог” и “искусство рассказывать” пушкинской прозы. Вероятно, ему не хватило в маленьких повестях (он называл их “побасёнками и сказками”) высокого общественного пафоса, “связи с жизнью”, как говаривали в недавние времена. Он сетовал на то, что от чтения “Повестей Белкина” “не закипит кровь пылкого юноши”. Хотя кто же за это поручится! Ведь эстетическое наслаждение, которое дарит нам Пушкин (этого не отрицает и Белинский), и в котором заключена найденная поэтом гармония добра и красоты, вряд ли оставит равнодушным читательское сердце, особенно пылкое. А посему, дочитав последние строки легкомысленной “побасёнки” о юной барышне, вздумавшей нарядиться крестьянской, и о том, что из этого вышло, мы вместе с самым неискушённым читателем воскликнем, подобно Наташе Ростовой, восхищённой искусной игрой дядюшки на балалайке: “Прелесть! Прелесть! Ещё!” И испытаем радостное воодушевление и благодарность, оттенённые (но и усиленные!) смутным чувством Sehnsucht по удаляющемуся от нас поэту.