

К 220-летию со дня рождения А. С. Пушкина

Букатов В.М.

**«МЯ(!)ТЕЛЬ» как камень читательского преткновения
на пути понимания клиповых затей
«покойного Ивана Петровича Белкина»
и разоблачения ещё неоткрытого «ЭФФЕКТА КУЛЕШОВА»**

В середине XX века выдающийся философ А.Ф. Лосев иронически заметил, что музейные работники со времён Проторенессанса, не сговариваясь, но весьма единодушно, вводят посетителей залов с древнегреческой скульптурой в досадное заблуждение. Ведь большинство из пришедших в музей даже не догадываются, что холодная белизна мрамора и пустые глазницы лиц были в Древней Греции просто НЕДОПУСТИМЫ!

Специалисты всегда хорошо знали об остаточных следах восковых красок разных цветов (прежде ярких и броских, но со временем поблекших, стёршихся или облетевших) на древнегреческих подлинниках – мраморных складках одежды, зрачках, волосах, носах, ступнях и ладонях. Но со времён ПРОТОРЕНЕССАНСА у специалистов возник обычай об этом помалкивать. Что привело к повсеместному распространению по выражению искусствоведа В.М. Полевого «трагического предрассудка» [12, с.86]. Который при КЛАССИЦИЗМЕ был даже объявлен непререкаемым каноном *беломраморной* красоты. Чему до сих пор слепо верят наивные читатели учебников по истории Древней Греции.

Нечто похожее – не сговариваясь, но единодушно (!) – можно найти и в публикациях художественных текстов А.С. Пушкина.

Йотированная «э»? или йотированная «а»?

С.А. Фомичёв, четверть века пробывший ученым секретарём Пушкинской комиссии Академии Наук, в программной статье к трёхтомному изданию «Болдинских рукописей 1830 года» справедливо отмечает, что обращение к подлинникам Пушкина, «необходимо для того, чтобы не нарушить при публикации произведений его авторскую волю» [13, с.24]. Тем не менее он сам в этой же статье нарушает волю Пушкина тем, что название повести «Метель»

приводит в современной орфографии, хотя в болдинских автографах мы находим только «Мятель».

Во всех академических изданиях сочинений поэта слово «метель» принято предъявлять читателям только в таком написании. Если «Ворота заскрыпели» в повести «МЯТЕЛЬ» печатают через Ы (потому что – воля автора!), то написание самого названия повести даётся только через Е (правда, исключение составляет 16-ти томное [в 20 кн.] Полное собрание сочинений, изданное в 1937-1959 годах, и его факсимильные повторения).

Причина нарушения академиками «авторской воли» Пушкина кроется, скорее всего, в их желании приукрасить исторический казус. Дело в том, что написание слова через «Я» настолько устарело, что режет слух современному читателю. А это диссонирует с традиционным пониманием идейного содержания повести, то есть – с *романтической* верой в справедливость Божьего Промысла (не случайно повесть печатают в современных учебных хрестоматиях по литературе для восьмиклассников).

Да и с запоминающейся мелодией Георгия Свиридова, специально сочинённой им к фильму «Метель», отснятому на излёте «хрущёвской оттепели», – написание названия через «Я» никак не монтируется...

Вот и получается, что с одной стороны «воля автора – закон», а на самом деле, академикам виднее...

Скажите, что нас так мятэт

В названии – строчка из сочинения М.В. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием Величестве при случае великого северного сияния» (1743). Слово «мятэт» рифмуется со словом «планёт». Поэтому произносить его следует не с «Ё», а с «Е», то есть [э], хоть и под ударением. Мода же использовать на письме «йотированную О» ([Й] + [О] = Ё) возникла позже. Её активно поддерживал и распространял Н.М. Карамзин.

О написании же слова «метель» можно узнать в четырёхтомном «Словаре языка Пушкина». В соответствующей статье [15, т. 2, с. 686] указываются все случаи употребления Пушкиным слов данной тематической группы в своих художественных и публицистических произведениях, письмах и деловых бумагах. Число таких случаев – 19.

Из них 17 случаев написания через букву «я». В том числе, например, в «Евгении Онегине» в XXIV строфе шестой главы:

Онегин спит себе глубоко.
Уж солнце катится высоко,
И перелетная мятель
Блестит и вьется; но постель
Еще Евгений не покинул,
Еще над ним летает сон.
Вот наконец проснулся он [выделено мною – В.Б.]

Напомним, что в таком написании текст «Евгения Онегина» вы увидите только в 16-ти томном [20-ти кн.] издании (и его повторениях), ибо во всех остальных современных *академических* и художественных изданиях даётся *современное* написание.

А теперь подчеркнём, если бы все 19 случаев написания были связаны с гласной «я», то её замену на «е» можно было бы оправдать аргументом (всё равно весьма спорным), что устаревшая норма «режет ухо» современным читателям. Но всё дело в том, что грамматическое чутьё поэта позволило ему прибегнуть к такому написанию только в 17-ти случаях!

Дилемма пушкинистики: благозвучие? или авторская воля?

В случае с повестью «Мятель» мы вправе заявить о нарушении воли автора потому, что в творчестве Пушкина **дважды(!)** встречается написание данного слова и через «е». (Напомним о традиционных представлениях, по которым *русский язык* стал *современным* только со времени творчества А. С. Пушкина; в написании слова «метель» мы видим один из примеров одновременного существования двух вариантов: один скоро устареет и исчезнет из общеупотребительного массива языка, другому ещё только предстоит стать общепризнанной языковой нормой.)

Новое написание – то есть через «е» – встречается у Пушкина только два раза. Причём оба раза в стихах. Что говорит о вполне осознанном подходе поэта к выбору варианта написания. Поэт явно различал смысловые оттенки при написании этого слова через «я» и через «е». Разницу в смысловых от-

тенках данного написания можем самостоятельно почувствовать даже мы сами. Если к примеру, сопоставить словарную цепочку *мятежный* (находящийся в смущении) со словарной цепочкой – *метёлка* (выметаться из дому).

Не поленимся заглянуть в Пушкинские стихи, где им собственноручно была выведена буква «е». Из двух случаев (оба – до написания «повестей Белкина») весьма удивительным и одновременно наиболее убеждающим оказывается второй. В 1829 году, когда поэт гостил у П.И. Вульфа в селе Павловском, то *2 ноября* он сочинил:

Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю
Слугу, несущего мне утром чашку чаю,
Вопросами: тепло ль? утихла ли метель?
Пороша есть иль нет? и можно ли постель
Покинуть для седла, иль лучше до обеда
Возиться с старыми журналами соседа? < ... >

А на следующий день – 3-го ноября – он там же сочинил хрестоматийное «Зимнее утро» (Мороз и солнце; день чудесный!)

Так что, если через год в повестях покойного Белкина он от лица Белкина будет выводить именно МЯТЕЛЬ, то в такую орфографию Пушкин будет явно вкладывать какой-то особый умысел.

Только вот «академическая» – то есть самая что ни на есть **научно-лингвистическая** традиция издания сочинений Пушкина стремится охранять головы современных читателей от подобных весьма мелких, специфических и для рядовых читателей непринципиальных *бессмыслиц*.

Если Пушкин поучал: «Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения» [см. 4, с.20], то его истый поклонник Ф.М. Достоевский в одной из записных книжек пометил: «Неlepость весьма часто сидит не в книге, а в уме читающего» [см. 4, с. 104].

Поэтому вопрос о том, допустимо ли нарушать *волю автора* в академических изданиях (образцовых для изданий всех других) остаётся открытым. И на последующих страницах данной статьи мы будем использовать в названии

повести орфографию, принятую у академиков и школьных учителей. То есть, следуя за Фомичёвым, нарушать «авторскую волю» А.С. Пушкина.

Среди «яровых всходов» русского языка

«Повести покойного Александра Ивановича Белкина» были созданы Пушкиным в знаменитый период его творчества – «болдинскую осень». Эксперимент из пяти повестей оказался первым из *законченных* прозаических сочинений тридцатилетнего поэта.

То было становление «Золотого века» русской литературы. Отечественная поэзия тогда уже довольно уверенно держалась на ногах. Она могла не только прогуливаться в любом ей угодном направлении, но и прыгать, бегать, а если нужно, то и грациозно пританцовывать.

Зато проза всё ещё только училась переставлять свои негнущиеся ноги. Она всё ещё неспешно и осмотрительно передвигалась по полям родного языка среди дружных всходов «яровых культур» *современного* русского языка.

В отличии от поэтов нашим прозаикам ещё было далеко до элегантной сноровки в искусстве сопряжения фабулы с сюжетом, полезного с приятным, назидательного с изящным, а содержательного с художественным.

К тому времени Н.М. Карамзин (1766-1826), в качестве образца используя грамматику и синтаксис французского языка, успешно завершил свою модернизацию русского языка. Неслучайно стиль его повествований слыл у современников как лёгкий и приятный для чтения. Вводимые им неологизмы, создаваемые как слова-кальки, были понятны многим читателям. Поэтому быстро приживались в речевой обиходности.

Благодаря Карамзину в русской речи появились слова: «впечатление» и «влияние», «влюблённость» и «занимательность», «промышленность» и «троуар», «сцена» и «кучер», «гармония» и «катастрофа», «первоклассный» и «человечный». Одним из первых он завёл моду использовать на письме букву «ё».

Прокладывание торных дорог

В общественно-культурной жизни того времени «книжно-линейный стиль» в способах донесении информации ещё только завоёвывал себе центральное место, уважение, престиж. Среди грамотного населения основное влияние на их восприятие, на их мышление и стиль повседневного общения оказывали всё больше естественные, «до-книжные» приёмы передачи информации. Печатные книги ещё не были легкодоступны. Поэтому русские читатели ещё не были приучены к специфике европейско-просвещённого стиля в подаче информации. Не были приучены – по М.Маклюэну – к «империи Гутенберга», возникшей после изобретения им в XV веке печатного станка с наборными литерами [2, с.7]. То есть они не были приучены к причёсано-монотонному стилю восприятия, понимания и усвоения печатной информации (её *декодирования*).

Силы немногочисленного цеха отечественных прозаиков были сконцентрированы на том, чтобы мотивировать грамотеев того времени на оттачивание своих читательских навыков. То есть ловко переводить линейное расположение на бумаге информационных значков в смысловую виртуальность*, заполненную для субъекта восприятия (и самим субъектом восприятия) мыслями, идеями, образами и значениями, связанными друг с другом.

Для этого прозаики старались привлекать самые актуальные, задушевные (то есть «душу умиляющие» и/или «душу ранящие») темы и сюжеты. Приведём некоторые из самых ходовых.

О *святости* долга перед отечеством.

О *тяжести* несправедливых поношений и оговоров.

О *торжестве* справедливости.

О *необходимости* правильного и *пагубности* неправильного семейного воспитания.

* Не случайно Гоголь будет язвить в «Мёртвых душах» по поводу слуги Петруши, который, обладая молчаливым характером, имел «благородное побуждение к просвещению, то есть чтению книг». Слуге нравилось «самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз чёрт знает что и значит». Далее Гоголь добавляет, что такое чтение чаще всего совершалось в передней, в лежащем положении «на тюфяке, сделавшемся от такого обстоятельства убитым и тоненьким, как лепёшка». (См. 2 гл.)

О *греховности* нарушений воли родителей *дерзостью* их детей.

И т.д.

А теперь приведём один из примеров их реализации. Заглянем на страницы повести Карамзина «Наталья, боярская дочь», которой зачитывались поколения, окружавшие Белкина. Но чтобы особо не утомлять читателя приведём отрывок, взятый из середины абзаца и составляющий всего лишь ¼ его объема:

Тут юный воин, стоявший подле них с потупленным взором, преклонил колени. «Кто ты, храбрый юноша? — спросил государь, простирая к нему правую руку свою. — Имя твоё должно быть славно в пределах русского царства». — «Государь! — отвечал юноша. — Сын осуждённого боярина Любославского, скончавшего дни свои в стране иноверных, приносит тебе свою голову». — Царь поднял глаза на небо. «Благодарю тебя, боже, — сказал он, — что ты посылаешь мне случай хотя отчасти загладить неpravосудие и злобу людей и за страдание невинного отца наградить достойного сына! Так, храбрый юноша! Невинность родителя твоего открылась — к несчастью, поздно! Увы! Я был тогда незрелым отроком, и боярин Матвей ещё не имел места в совете моём. Злые бояре оклеветали Любославского; один из них, кончая недавно жизнь свою, признался в несправедливости доносов, по которым осудили невинного. Видишь слёзы мои. — Будь же другом царя своего, первым по боярине Матвее!» — «Итак, память отца моего, — сказал Алексей, — чиста от поношения!.. [7, с.87]*

Опережая время

С конца XVIII – начала XIX века наши прозаики, не покладая рук, трудились над обеспечением процветания в отечественной культуре европейского книжно-линейного уклада. Они заботились и о его скорейшем укоренении, и

* Отметим, что гораздо большей популярностью пользовался «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» — первый роман М. Н. Загоскина (1829), написанный в «вальтерскоттовском» стиле. А. С. Пушкин в своей рецензии на «Юрия Милославского» («Литературная газета», 21 января 1830 года) назвал его «блистательным», а успех Загоскина «вполне заслуженным». Но его популярность пришлась на другие поколения «рядовых читателей». Что с неподражаемым юмором было отражено Гоголем в сцене хвастовства Хлестакова в провинциальном уездном городе, откуда «хоть три года скачи — ни до какого государства не доскачешь»:

Анна Андреевна. Так, верно, и «Юрий Милославский» ваше сочинение?

Хлестаков. Да, это мое сочинение.

Марья Антоновна. Ах, маменька, там написано, что это господина Загоскина сочинение.

Анна Андреевна. Ну вот: я и знала, что даже здесь будешь спорить.

Хлестаков. Ах да, это правда, это точно Загоскина; а вот есть другой «Юрий Милославский», так тот уж мой.

Анна Андреевна. Ну, это, верно, я ваш читала. Как хорошо написано! (1836)

его прогрессивном распространении, и о его социально-культурной эффективности.

В это время на авансцену русской словесности прославленный поэт Пушкин выводит никому не известного Ивана Петровича Белкина. Которому почему-то вздумалось наперекор всем идти против течения. То есть не столько формировать, развивать и укреплять освоение грамотным населением приёмов *передачи* и(или) *получения* информации с помощью линейно-логической последовательности знаков, сколько над этой складывающейся традицией подтрунивать. Расшатывать её, обесценивая как назначение, так и целесообразность ещё только грядущей её диктатуры. [2, с.8]

Даже современный читатель в повестях «покойного Белкина» то и дело натывается на какой-нибудь из его литературных эпатажей. Чего стоит формулировка «отец её останавливал её» [это о страхах Марьи Гавриловны в «Метели»]. Подобный ляпсус любой пятиклассник поспешил бы в своём сочинении поскорей исправить, пока учительница «не заругала».

И даже при обзоре текста повестей «с высоты птичьего полета» – эпатажа всё равно обнаруживается достаточно много. Причём некоторые из них заставляют вспомнить «эффект Кулешова», который будет открыт в России через сто лет без малого. Но это не помешало «покойному Белкину» рискнуть и приспособить будущее открытие к достижению целей совсем иных, отличных от тех, что в XX веке станут привычными, ожидаемыми и хрестоматийными.

Не было бы счастья, да несчастье помогло

Феномен *болдинской осени* в творчестве Пушкина удивителен количеством созданных им текстов и сроками их написания. Одно произведение появлялось за другим с невероятной быстротой. В Болдино было написано около тридцати стихотворений (например, «Бесы», «Элегия», «Моя родословная»), поэма «Цыганы», «Сказка о попе и о работнике его Балде». Закончен роман в стихах «Евгений Онегин». Созданы «Домик в Коломне» («повесть, написанная октавами»). Подготовлены критические заметки для «Литературной газеты». Были сочинены «Маленькие трагедии».

Именно в Болдино появились на свет и «Повести Белкина». Известно, что Пушкин предпочитал не придерживаться строгих жанровых рамок. Поэто-

му считается, что «Повести Белкина» представляют веер литературных направлений и жанров западноевропейской культуры. Тут и готика («Выстрел»), и романтизм («Метель»), и сентиментализм («Станционный смотритель»), и водевиль («Барышня-крестьянка»), и мистика («Гробовщик»). При этом специалистами утверждается, что во всех перечисленных произведениях *провинциальная наивность*, соседствуя со *светской ироничностью*, не мешает появлению картины *критического реализма* с его «маленькими людьми» и их бытовыми конфликтами.

«Болдинская осень» в жизни поэта случилась совершенно случайно – занимаясь подготовкой к свадьбе с Натальей Гончаровой, поэт поехал в Болдино решать финансовые проблемы. Он намеревался пробыть там с неделю. Однако из-за эпидемии холеры, прокатившейся по России, на дорогах были расставлены строгие карантинные оцепления.

Невозможность выезда принудила Пушкина оставаться в селе почти всю осень. И именно эти три месяца оказались самыми плодотворными для его творчества.

Перед отъездом в Болдино Пушкин поссорился с будущей тещей и письменно объявил, что *семнадцатилетняя* Наталья Николаевна «совершенно свободна». Тревожность в его личной жизни стимулировала новый этап его литературной деятельности.

Считается, что отражением мятежности предсвадебной ситуации стали «Бесы» и «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), сочинённые вскоре после приезда в Болдино. Однако после письма невесты – отметка о получении которого *9 сентября* стоит на последней странице рукописи «Гробовщика» – Пушкину вернулось утраченное душевное равновесие. Впрочем, А. Ахматова, например, считала, что скорее наоборот – открылась совершеннейшая безвыходность.

Тройное дно «психологического памятника»

О предлагаемых обстоятельствах, окружавших поэта в ту знаменитую осень, Ахматова старалась писать корректно и завуалированно (оно и понятно – профессиональная солидарность!). Тем не менее она отмечает, что «оче-

видно, получив согласие родителей невесты на брак, Пушкин понял, что попал в совершенно безвыходное положение». [1, с.169]

После чего великая поэтесса справедливо указывает, что все сочувствующие лирическому поэту вправе ждать от него стихов на так мучившую тему. «Однако – подчеркивает Ахматова – таких стихов нет» [там же].

Вспомним, что в безвыходном положении спасение можно найти, например, в иронии и(или) в бегстве. Реальном или фигуральном. Но не приписываемом. Когда строгие карантинные оцепления на дорогах напрочь путают все карты. Поэтому чутьё поэтессы подсказывает психологическую причину неожиданного обращения прославленного поэта к прозе. И слегка касаясь кажущихся хеппи-эндов Белкина, тонко замечает:

«Итак, дело не в прозе, а в том, как глубоко Пушкин запрятал своё томление по счастью, своё своеобразное заклинание судьбы, и в этом кроется мысль: так люди не найдут, не будут обсуждать, что невыносимо (см. «Ответ анониму»). Спрятать в ящик с двойным, нет, с тройным дном: 1) А.П. 2) Белкин. 3) Один из повествователей. Так вернее». [1, с.171]

И действительно, практически в каждой из повестей рассказчиком или информантом содержания является кто-либо, но не сам Иван Петрович Белкин. Пушкин же, скрывшись за ролью издателя (подписывающегося *А.П.*), сообщает во втором редакторском **примечании** к тексту якобы полученного им письма от друга покойного Белкина:

В самом деле, в рукописи г. Белкина над каждой повестью рукою автора написано: слышано мною от такой-то особы (чин или звание и заглавные буквы имени и фамилии). Выписываем для любопытных изыскателей: «Смотритель» рассказан был ему титулярным советником А.Г.Н., «Выстрел» подполковником И.Л.П., «Гробовщик» приказчиком Б.В., «Метель» и «Барышня» девицею К.И.Т.».

Всё созданное Пушкиным в *болдинскую осень* Ахматова сравнивала с удивительным «психологическим памятником» [1, с.170], воздвигнутым дням горчайших размышлений и колебаний, связанных с женитьбой поэта «на 17-летней красавице, которая его не любит и едва ли полюбит» [там же].

Нагромождение кажущихся небрежностей

В рукописях Пушкин отметил время окончания работы над каждой из повестей. 9 сентября был завершён «Гробовщик». 14 сентября — «Станционный

смотритель». 20 сентября — «Барышня-крестьянка». 14 октября — «Выстрел». 20 октября — «Метель».

Предисловие «От издателя» было написано 14 сентября 1830 года с нарочитой погрешностью в числах. Письмо «друга Белкина» было датировано 16 ноября, хотя запрос от А.П. был якобы получен им только 23 ноября (!).

Обратим внимание, что последними были сочинены «Выстрел» (12 и 14 октября) и «Метель» (20 октября). Но именно их «издатель» Пушкин переносит в начало цикла.

«Метель» оказывается «замковым камнем» всей конструкции. Её значимость особо отмечается эпатажным нагромождением Марий – в предисловии упоминалась Марья Алексеевна (ближайшая родственница и наследница покойного, «которой он, к сожалению, не был знаком»), следом в «Выстреле» появляется графиня Маша, чтобы в «Метели» ей на смену пришла Мария Гавриловна.

Сюжеты всех пяти повестей между собой не связаны. Но ассоциативные связки-маячки в повествовании «Выстрела» и «Метели» обращают на себя особое внимание. В композиционном построении и отдельных элементах декора этих двух повестей навязчиво встречаются аллюзии и реминисценции, переключки и созвучия.

Например, мизансцена (в жизни достаточно редко случающаяся), когда один из персонажей «бросается к ногам» (не *встаёт* на колени или не падает *на колени*, а именно *бросается* к ногам собеседника). На эту мизансцену читатель сначала натывается в «Выстреле» – Маша *бросается к ногам* Сильвио, приводя мужа в бешенство. А потом читатель в повести идущей сразу следом с удивлением встречает всё ту же мизансцену. Только там уже не женщина бросается к ногам, а наоборот, кавалер. Что обращает ещё большее внимание. И лишний раз заставляет вспомнить как *предлагаемые обстоятельства* предыдущей мизансцены, так и тот результат, который был от неё получен...

«Неправильные романы»

Поясним, что в назидательно-популярной литературе к расхожей теме «неправильного воспитания и его пагубных последствий» после войны 1812

года добавилась новая модификация – французские романы как источник зла [8, с.99]. Герои, воспитанные неправильными французскими книгами, руководствуясь своими «романическими» представлениями о счастье, пытаются строить свою жизнь вопреки воле родителей. Что неминуемо приводит героев к трагической развязке.

Сообщая читателям, что «Мария Гавриловна была воспитана на **французских романах** и **следовательно** была влюблена», – повествователь явно ориентирует читателей на расхожие сюжетные ожидания. Которые вскоре подкрепляются информацией, что *любовники** решили обойтись без благословения *жестоких родителей*.

После сообщения бытовых подробностей о подготовке «семнадцатилетней девицы» к побегу, повествователь Иван Петрович Белкин, напрямую обращаясь к читателю («поручив барышню попечению судьбы и искусству Терёшки-кучера, обратимся к молодому нашему любовнику»), перечисляет хлопоты Владимира (наём священника, уговоры со «свидетелями» – а именно с отставным сорокалетним корнетом Дравиным, с усатым землемером Шмитом и с шестнадцатилетним мальчиком, совсем недавно поступившим в уланы).

Затем Белкин докладывает читателю о ночных мытарствах Владимира. Который, отослав своего кучера на роскошной тройке к Марье Гавриловне, пустился к месту венчания на «маленьких санях в одну лошадь». И хотя езды-то было всего минут двадцать, Владимир в начавшейся метели умудряется заблудиться. И плутает аж до самого утра. А повествователь почему-то с удивительной настойчивостью будет подробно перечислять (вопреки хвалёной краткости повествования, которую не устают наперебой отмечать все пушкинисты) досадные перипетии бедного армейского прапорщика.

Когда же Владимир с рассветом окажется на нужном ему месте, то на этом для многих читателей интересном моменте – церковь заперта, у дома священника нет тройки с невестой, а сам неудачник подавлен предчувствием какого-то известия – рассказчик внезапно оборвёт своё повествование.

* Если у Карамзина *любовники* использовались в значении *возлюбленных*, то у Пушкина наряду с этим «платоническим» значением слово частенько использовалось в его вполне «плотском» значении. [14, с.547-548]

Оборвёт для того, чтобы *сообщить* читателям что-то ж делается «у наших ненарадовских помещиков».

Сообщение о том, что же у них делается, займёт отдельный абзац. Правда короткий, в одно предложение. Которое тоже короткое. Очень короткое. Всего в два слова – «А ничего». Даже без восклицательного знака!

(*Ну как тут не воскликнуть* – Ай да Белкин*! Ай да сукин сын! – В.Б.)

О читательских шорах сюжетных предвосхищений

Если помнить, что повествователем уже был запущен механизм читательского ожидания в рамках расхожей темы «пагубности неправильного воспитания», то понятно, что голова читателя будет занята предожиданием (предвосхищением) причитающейся кары. Поэтому несмотря на эпатажную формулировку авторского заявления «А НИЧЕГО», читатель начинает старательно оценивать дальнейшие события почти по басне «дедушки» Крылова – *свой толк всё к худу клонит* («Мартышка и очки», 1815). И во внезапной болезни Маши, и в смертельном ранении Владимира на войне 1812 года усматривая Божий Промысел.

Белкин «прозорливости читателей» особо не поддакивает. Скорее наоборот. Слегка путает карты. Например, сообщая о полусумасшедшем письме Владимира, в котором незадачливый *любовник* объявляет родителям Маши (в ответ на их приглашение), что ноги его «не будет никогда в их доме».

Очевидно, что повествователю по здравому рассуждению – которым руководствовались бы его братья-прозаики – уместнее было бы поведать нам о тех «разборках» Владимира, которые каждый на его месте устроил бы своим дружкам-подельникам (они ведь *клялись!* ему в верности) или священнику (уговор с которым был достигнут *недаром*). Но как раз про разборки – молчок. Как если бы их и не было вовсе. (Или как если мысль об их отсутствии хотелось бы Белкину зародить в сознании своих читателей.)

Однако сердобольному читателю не до этих информационных тонкостей. Они ему невдомёк, раз уж он напялил на себя шоры сюжетного предвосхище-

* По предположению Ю. А. Карпенко фамилия «Белкин» является автошаржем:

Бел-кин и *Пуш-кин* = созвучность окончаний + игровая смысловая связь (белка ведь пушистая). Что в совокупности с другими ассоциациями (белка – подвижная, прыгучая, независимая) вполне могло определить выбор Пушкина (см. 9, с.9).

ния. Он даже представить себе не может, какой кульбит ожидает его собственное сознание, когда выяснится, что предожидание было-таки повернуто им совсем не в ту сторону.

Задолго до открытия «эффекта Кулешова»

Подчеркнем, что Белкин в первой части «Метели», рассказывая о заговоре молодых, о их побеге, о планах любовников обвенчаться, – умудрился не проронить ни слова о том, а было ли венчание на самом деле проведено.

Как и ни слова о том, что же на самом деле той злополучной ночью произошло в Жадрино с барышней и её девушкой, сопровождаемых «гусарской компанией» разновозрастных свидетелей.

Рассказчик в своём как предшествующем, так и в дальнейшем повествовании упоминал лишь *а)* об «ужасных мечтаниях» и «безобразных видениях» Маши, *б)* заинтересованно-стойком молчании свидетелей и *в)* наличии какой-то *тайны*, любые слова о сути которой для матери, две недели не отходившей от постели внезапно заболевшей Маши, «**были несообразны ни с чем**». А вот о том, что обряд венчания (с кем бы то ни было) был так-таки совершён – не сообщалось, повторим, ни словом, ни намёком.

Но это не мешало читателям строить свои предвосхищения. Которые возникали у них в головах благодаря механизму «эффекта Кулешова». Другими словами, их сознание работало аналогично сознанию просвещённых зрителей в будущем *двадцатом* веке, когда Кулешов начнёт крутить им свои эксперименты с «сюжетными фокусами», посредством монтажа соединяя кадры ребёнка в гробу с кадрами лица Ивана Мозжухина и кадры «Белого дома» в Вашингтоне с гранитными ступенями «Храма Христа Спасителя» в Москве.

То есть до открытия «эффекта Кулешова» покойный Белкин весьма ловко заводит читателя в омут логического предвосхищения, параллельно подготавливая почву для финального поучительного разоблачения ещё неоткрытого эффекта.

Изобретение киноазбуки

В коллективном *предисловии* (авторство которого возглавил Вс. Пудовкин) к книге Льва Кулешова «Искусство кино: Мой опыт» (1929) справедливо отмечалось, что Кулешов первым из кинематографистов стал говорить об аз-

буке «нечленораздельного» материала. При этом особо подчёркивалось, что он занялся не словами, а **с л о г а м и**, чем отличался от сонма «расплывчатых мыслителей», рассуждающих о сути киноискусства [10, с.3 – разрядка моя В.Б.].

В первой главе Кулешов изложил принципы монтажа, как основы кинематографии. Объяснения он сопровождал рассказом о своих экспериментах, проводимых им с 1922 года, и позже получивших мировую известность как «эффект Кулешова».

Кадры, разные по своему содержанию: в первом случае – с тарелкой супа, испускающего пар*; во втором – с ребёнком, лежащим в гробу; в третьем – с красоткой, полулежащей на кушетке – состыковывались с кадрами портретной съёмки знаменитого в то время актёра Ивана Мозжухина. Зрители, посмотревшие фрагменты, независимо друг от друга утверждали, что в первом случае (с супом) актёру очень тонко удалось сыграть чувство голода. Во втором – печаль, вызванную смертью ребёнка. В третьем случае – похотливую игривость.

В действительности же кадры с лицом Мозжухина во всех трёх случаях были *а)* одними и теми же, *б)* нейтральными. Эксперимент доказывал, что смысловое «наполнение» последующих кадров – например, выражения лица актёра – способно полностью (!) меняться содержанием кадров предыдущих [16, с.107]. То есть кадры предыдущие диктуют зрителям толкование кадров последующих.

Географическая версия «эффекта Кулешова»

В книге «Искусство кино» Кулешов подробно рассказывал о «географическом варианте» своих экспериментов, в которых участвовали актриса Хохлова и оператор Оболенский. Они были сняты так: она идет в Москве по Петровке около магазина Мосторга. Он идет по набережной Москва-реки (как пояснял Кулешов — «это на расстоянии 3-х верст»).

Они «увидели друг друга» и, улыбнувшись, пошли навстречу.

* Возможно Л. Кулешов пародирует тему, заимствованную из знаменитой сцены хвастовства Хлестакова в «Ревизоре»: «Суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа; откроют крышку – пар, которому подобно го нельзя отыскать в природе». Неслучайно в экспериментах Кулешова будет фигурировать памятник Гоголю.

Встреча же снималась на Пречистенском бульваре, который находится совершенно в другой части города.

Они на фоне памятника Гоголю радостно жмут друг другу руки. Потом смотрят в одну сторону. После чего монтируется кусок из американской картины — «Белый Дом в Вашингтоне».

Следующий кадр — молодые стоят на Пречистенском бульваре, решают куда-то идти. Идут, поднимаясь по большой лестнице (храма Христа Спасителя). Но в результате зрители при просмотре кино-этюда думали, что они поднимаются по лестнице в Белый Дом в Вашингтоне.

Кулешов отмечал, когда демонстрировалась эта лента, «всем было ясно, что Мосторг стоит на берегу Москва-реки; что между Мосторгом и Москва-рекой – Пречистенский бульвар, где стоит памятник Гоголю, напротив которого – вашингтонский Белый Дом». [10, с.25]

Далее он подчеркивал, что «не было сделано никакого фокуса, никакой двойной экспозиции; эффект этот был достигнут исключительно организацией материала, методом его кинематографической обработки. Данная сцена доказала невероятную силу монтажа, который, действительно, оказался настолько могущественным, что сумел изменить коренным образом материал. Из этой сцены понятно, что главная сила кинематографа в монтаже, потому что монтажом можно и разрушить, и наладить, и окончательно переделать материал». [10, с.26]

Клиповая напасть современной повседневности

Поясним, что оба примера связаны с проблематикой так называемого «клипового мышления». В нашем повседневном обиходе это словосочетание появилось благодаря вузовскому преподавателю Фёдору Гиренку, предложившему обозначать им «мышление, реагирующее только на удар».

Напомним, что словом «clip» в английском языке называются фрагменты текста, газетные вырезки, отрывки из фильмов. В нашем языке выражение «клиповое мышление» быстро прижилось, благодаря негативному оттенку понимания. Которым старшее поколение прирастилось обозначать современные музыкальные клипы, состоящие, по их мнению, из бессмысленных цепочек случайных кадров.

Подчеркнем, что «клиповому мышлению», в его расхожем понимании, обычно противопоставляется мышление «правильное», то есть целостное, логически построенное и дисциплинированное. Которое возникает в результате особого – например, «мыследеятельного»(!) – воспитания. Или – при вдумчивом чтении *умных* книг.

«Люди книги» и «люди экрана»

Во многих современных учреждениях продвинутая администрация для удобства «управления персоналом» делит подчинённых на два типа.

Первые – так называемые «люди книг». Они предпочитают извлекать информацию в основном *из чтения*. Их главная отличительная черта – завидная длительность внимания в работе с бумагами. И это они во время деловых переговоров всегда помнят о том, какой вопрос заявлен основным в происходящем обсуждении.

Вторые – «люди экрана». Они кардинально отличаются от первых. Главное в стиле их работы – быстрый отклик на происходящее. Включая неожиданности и(или) случайности. Что само по себе как правило приветствуется администрацией. Хотя иногда и мешает деловой координации с другими сотрудниками. Например, с теми, кто «врубается» в ситуацию не так быстро.

Очевидно, что при разумном руководстве администрации будут нужны кадры и одного и другого типа. То есть как «люди книг», так и «люди экрана».

Дисциплинированность мышления первых обеспечивает стабильность, надёжность и предсказуемость их служебной деятельности.

Клиповый же характер восприятия у «людей экрана» обеспечивает большую скорость обработки ими «непричёсанной» информации. Зато обратной стороной их клиповой виртуозности является утомляемость. Которая особо быстро наступает при восприятии линейной и(или) монотонной подачи информации (например, в убогом книжном тексте). Или по ходу затянувшегося делового совещания (во время которого именно «люди экрана» постоянно хотят сменить тему, чтобы «двигаться дальше»). [2, с.9]

Блики будущих культурологических пророчеств в «провинциальной прозе» Белкина

Распространение линейно-текстовых навыков восприятия информации и её понимания в европейской культуре тесно связано с жёстким подавлением в людях

естественных «клиповых» (то есть *докнижных!*) приёмов, стилистических предпочтений и неосознаваемых когнитивных привычек.

В XX веке филолог Маршалл Маклюэн (1911-1980, Канада) отважился выступить против доминирования «книжно-линейного» уклада мышления. Хотя начинал он свою деятельность с традиционного литературоведческого возмущения низким уровнем интереса у современных читателей к классической литературе. Но с 1950-х годов не только сами идеи замечательного ученого, но и формы их подачи претерпели сильное изменение. Что сделало его одним из самых авторитетных мыслителей в области ... экологии коммуникаций.

Главная его идея – которая в середине двадцатого века была ещё достаточно умозрительной – развитие электронных средств коммуникаций поможет человеческому мышлению вспомнить о *до-книжной эпохе* и освободиться от диктатуры «линейная последовательность знаков», навязываемой «бумажными книгами». Основной формой изложения своих философских пророчеств (начиная с книги «Механическая невеста: фольклор индустриального человека») становится **мозаичность**. То есть подача информации осуществляется с помощью множества небольших главок, которые необязательно читать последовательно.

Справедливости ради отметим, что русский предтеча Маклюэна – *покойный провинциал* Иван Петрович Белкин, – сочинением своих повестей соорудил *нерукотворный инкубатор* (по подобию «нерукотворного памятника», воздвигнутого своим духовным отцом и благодетелем, то есть «издателем А.П.» – В.Б.) для апробирования клиповых затей.

Добротность и кажущаяся непритязательность его сооружения восхитительна. Как если б он весьма грамотно руководствовался авангардными советами и клиповыми рекомендациями ещё не родившегося канадского мыслителя. Культурологические предсказания которого многократно будут подтверждены бурным развитием разнообразных электронно-цифровых контекстов культурно-общественной жизни XXI века.

Согласимся, что господство «линейно-логического стиля» – и в плане подачи информации автором и в плане её читательского считывания (декодирования потребителем) – в нашем XXI веке разваливается на глазах. Освобождая пространство для возрождения и(или) развития «нелинейного» (то есть

не книжного или до-текстового, а по-современному – клипового) стиля восприятия, понимания, информирования.

Что в лоб, что по лбу

Механизм «эффекта Кулешова» – и в его *портретной* и в его *географической* версии – построен на «обманке». Зрителям демонстрируется одно, но из-за последовательности предъявления информации они – все как один! – воспринимали нечто другое.

Неслучайно Гёте предупреждал, что «труднее всего на свете – видеть своими глазами то, что лежит перед нами» [цит. по 4, с.34].

А теперь представим, что кинозритель в трёх монтажных экспериментах с лицом Мозжухина, увидит не утончённую игру популярного актёра, а всего лишь одно и то же его выражение, формально состыкованное то с одним, то с другим «смысловым штампом»? В этом случае как нам к этому относиться? как нам такую зрительскую реакцию оценивать? как нам её понимать?

Считать ли её результатом эмоционального равнодушия зрителя? Или результатом его кино-культурной безграмотности? Или же подобную реакцию следует считать проявлением уникальной наблюдательности весьма неординарного человека? Как его потрясающую способность «видеть своими глазами»? Как удивительную способность не поддаваться чужим манипуляциям.

Адепты «правильного» мышления, воспитанного на книжно-линейной подаче информации, считают, что одним из главных недостатков «клипового мышления» является его податливость внушениям и манипуляциям, влияниям и трафаретам. Сторонники же природосообразности уверены, что это именно книжно-линейные навыки, определяя нейрологические и лингвистические трансформации в восприятии мира, усиливают податливость людей к внушаемости и информационному манипулированию.

«Эксперименты Кулешова» как раз и свидетельствуют о последнем. Именно люди привычные связывать всё со всем – *надо не надо* – начинают слепо следовать воле монтажёра, попадая в ловушку иллюзорных взаимосвязей, усматриваемых там, где их на самом деле нет.

Тогда как человек с «до-книжной» хваткой, смекалкой и пронырливостью, за версту учуяв подлог, скорее всего заблаговременно обойдет подобную ло-

вущку (хотя логического отчёта о причинах своего поведения возможно и затруднится дать).

Вразрез с читательскими ожиданиями

Во второй части «Метели» Белкин, вместо поддакивания читательскому предвосхищению событий, устраивает перед глазами читателя мелькание разнородной информации – деталей, мелких замечаний, попутных характеристик, которые явно идут вразрез с ожиданиями читателя. Упоминаемые повествователем мелочи дружно указывают на то, что вместо осознания своих ошибок и раскаяния (например, после смерти своего любовника на войне или смерти отца), Марья Гавриловна поддается всеобщему женскому игриво-патриотическому восхищению воинами, прибывшими из-за границы, и своё поведение вновь строит, ориентируясь на французские романы [8, с.101]. Информация о том, пусть мимоходом и иронически, но тем не менее специально то и дело подсовывается покойным Белкиным своим читателям.

Правда, если в первой части герои по молодости могли не осознавать книжности своего поведения, то повзрослевшая на четыре года *богатая невеста* (окруженная провинциальными искателями её руки) и «очень милый молодой человек» (*бывший повеса*, а ныне 26-летний раненый *гусарский полковник*) вполне сознательно осуществляют свои амурные стратегии. И повествователь дает нам возможность понять, что они пользуются понятным им обоим языком «книжных мизансцен».

Цитатность их поведения отмечается Белкиным весьма корректно:

Бурмин нашёл Марью Гавриловну у пруда, под ивою, с книгою в руках, и в белом платье, настоящей героинею романа. После первых вопросов, Марья Гавриловна нарочно перестала поддерживать разговор, усиливая таким образом взаимное замешательство, от которого можно было избавиться разве только внезапным и решительным объяснением.

Другими словами, по меркам нравоучительной литературы, вышедшей из-под пера современных Белкину прозаиков, Мария Гавриловна явно продемонстрировала своё предосудительное поведение: она сознательно завлекла в свои сети молоденького, но уже высокопоставленного гусара (это вам не бедный армейский прапорщик). И повествователь иронически отмечает, что «её военные действия имели желаемый успех».

Щекотливая ситуация провала

Но *гусарский полковник* Бурмин, как бывалый *повеса*, знал толк в амурных вылазках. И в надёжности своей стратегической защиты был уверен на сто процентов. Так как её амурно-боевая эффективность наверняка выручала гусара в его похождениях не один раз. (А может быть и не его одного – уж очень содержание этой «легенды» смахивает на *гусарский фольклор*).

Стратегия заключалась в следующем, когда дело от заверений в любви переходило в финальные ожидания свадебных обещаний, отступать от которых было невозможно, – «предмет любви» сообщал своей возлюбленной, что к сожалению, именно под венец ему де никак нельзя. Давно, ещё до войны с французами: ... метель... года четыре назад ... сбился с пути ... церковь... венчание... заснул, проснулся уже на третьей уже станции... места и не отыскать вовсе... слуга умер в походе ... и т.д.

Согласимся, что легенда мощная. Она и трогательная, и универсальная, и даже *многообразная* (что и наталкивает на мысль об *офицерском фольклоре*). Её защитная мотивация очевидна, как и её психологическая убедительность и социальная эффективность.

И тут на тебе! Невеста, хоть и провинциалка, а палец в рот – как оказалось! – не клади. Бравый гусар никак не ожидал, что после всех их встреч, вечеров, свиданий, когда «соседи говорили об их свадьбе, как о деле уже конченном», его двадцатилетняя провинциалка в ответ на его легенду, много раз проверенную на других «дамах сердца», додумается, во-первых, провести ментальную *рекогносцировку* (разведку для получения сведений о противнике, производимую лично командиром перед предстоящими боевыми действиями) –

– Боже мой! – закричала Марья Гавриловна, – и вы не знаете, что сделалось с бедной вашею женою?

– Не знаю, – отвечал Бурмин, – не знаю, как зовут деревню, < ... > не помню, с которой станции поехал < ... >, заснул и проснулся на другой день поутру, < ... > слуга умер в походе, так что я не имею и надежды < ... >.

Во-вторых, занять выгодную позицию – *схватив его руку*.

И в-третьих, с фантастически точным расчётом наивно-кокетливо *воскликнуть*: «И вы не узнаете меня?» (!)¹.

Такого поворота бывший повеса никак не ожидал. Это был полный провал его испытанной стратегии. На любовном фронте *молодой полковник* терпел позорное фиаско.

Он оказался в «совершенно безвыходном положении» (воспользуемся формулировкой Ахматовой). Другими словами – загнанным в ловушку. Которую он сам же с корыстно-амурными планами и расставил. Избранница же оказалась не по годам сообразительной (вот плоды воспитания на «неправильных французских романах»!). Она вовремя смекнула, что признаться в обмане Бурмин конечно же не сможет, самолюбие не позволит. И «сжигая за собой мосты», решительно пошла на немислимый абордаж...

Молодому, 26-летнему полковнику (и так бледному от природы) ничего не оставалось как побледнеть ещё больше ... что и понятно в его весьма щекотливой ситуации.

Об иллюзорности финального благополучия

Практически все пушкинисты (особенно современные, на слуху которых знаменитый мотив Г. Свиридова, сочинённого им в 1964 году к фильму «Метель») пишут о благополучной развязке сюжета в данной повести. Удивительно, но видимо их профессиональная компетентность слишком крепко связана с нейролингвистическим программированием, по которому иллюзорность «эффекта Кулешова» принимается за действительность.

В повести нет финала, нет развязки. Повествование обрывается на **КУЛЬМИНАЦИИ**.

Какие действия будут предприниматься гусаром и какие – находчивой невестой – предсказать невозможно. Уж очень ловушка хитра, и слишком широк веер итогового поведения.

¹Пользуясь случаем, напомним о ранее упомянутых нами перекличках аллюзий и реминисценций в повествовании повестей данного цикла и укажем на один из очередных примеров. Восклицанию Марии Гавриловны в «Метели» предшествует в «Выстреле» рассказ графа своему гостю о встрече со своим «дуэльным должником», который дрожащим голосом спрашивает: «Ты не узнал меня, граф?» – «Сильвио! – закричал я, и признаюсь, я почувствовал, как волоса стали вдруг на мне дыбом».

Возможно, что покойный Белкин ориентировался на концовку из «Евгения Онегина» (роман был закончен тогда же в Болдино).

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочёл её романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Конец

Скорее всего покойный Белкин был учеником, которому удалось обогнать своего учителя. По крайней мере по краткости...

Без морализма, но хлёстко

Читательское предвосхищение хода событий тоже попадает в ловушку. И породивший его «эффект Кулешова» безжалостно разоблачается. Из потёмок подсознания примитивный механизм лингвистического самозомбирования катапультируется к светильнику осознания. В результате читательские своеволия, опирающиеся на смысловые предрассудки, опровергаются. Что демонстрирует торжество *пушкинского реализма* – когда всё «просто, коротко и ясно» [см.11, с.621]. Когда события излагаются с «догадливостью» и «живостью воображения». Когда отсутствуют предрассудки «любимой мысли» [14, с.359].

Если в первой части читатели добровольно запускают механизмы своего читательского участливого ожидания расплаты за «пагубность неправильного воспитания», то чтение ими второй части этой *поучительнейшей истории* начинает определяться установкой, что брак для Марии Гавриловны уже невозможен и что ходить ей «всю жизнь в девках». И тут вдруг её расчетливый кокетливо-наигранный упрек: «И вы не узнаете меня?» – становится ушатом воды, вылитым на романтическую голову размечтавшегося читателя.

И действительно, при полном отсутствии дидактичности и морализма так хлёстко ещё никто не писал на столь расхожую тему «предосудительности воспитания на неправильных французских романах». Так смело ещё никто не демонстрировал обратную сторону *романтических мизансцен* и *потуплен-*

ных глазок. Так метко в российской прозе ещё никто не изображал самолюбивого недоумения богатой провинциальной невесты. Недоумения, вызванного нерасторопностью её очередного поклонника («каким же образом до сих пор не видела она его [Бурмина] у своих ног¹ и ещё не слыхала его признания?»).

Кто же за кем охотился? Гусар за провинциалкой? или провинциалка за молоденьким гусарским полковником, приехавшим на поправку в свою деревню?

Читать, не значит видеть

В тексте «Метели» на подобные вопросы даются вполне определённые ответы:

Что удерживало его? **робость**, неразлучная с истинною любовью, гордость или кокетство **хитрого волокиты**? Это было для неё **загадкой**. Подумав **хорошенько**, она решила, что робость была единственной тому причиной, и **положила ободрить его** большею внимательностию и, **смотря по обстоятельствам**, даже **нежностию**. Она **приуговляла развязку** самую неожиданную и **с нетерпением ожидала** минуты романического объяснения. Тайна, какого роду ни была бы, всегда тягостна женскому сердцу. Её **военные действия** имели **желаемый успех** [выделено мною – В.Б.].

Но читатель, загнав себя в ловушку собственного предвосхищения, умудряется всю сообщаемую конкретику переводить в романтические грёзы сердечно-платонических отношений. Раз до «покойного Белкина» так хлётко никто не писал, то мозг читателя отказывается понимать, как далеки и меркантильны были цели у обоих. Кто из них, как именно и насколько смело первым проявляет инициативу для достижения «желаемого успеха». Хотя всё происходит у читателя на глазах.

Повторно взглянемся в **детали** повествования Белкина. Например, когда мать Марии Гавриловны, радуясь, что дочь её наконец-то нашла себе достойного жениха, сообщает Бурмину, что Марья Гавриловна в саду, то он находит её

у пруда, под ивою, с книгою в руках и в белом платье, **настоящей** героинею романа. После первых вопросов Марья Гавриловна **нарочно** перестала под-

¹ Особо чуткий и(или) внимательный читатель без труда уловит в «недоумении» Марьи Гавриловны, мастерски переданной рассказчиком в виде косвенной речи, перекличку как с уже *совершившимся* действием графини, которая «бросается к ногам» дуэльного кредитора Сильвио в «Выстреле», так и с *предстоящем* действием изрядно побледневшего полковника – он бросится к ногам сообразительной самозванки, которая ловко воспользовавшись только что услышанной «гусарской байкой», догадается объявить себя его законной женой...

держивать разговор, усиливая таким образом взаимное **замешательство**, от которого можно было избавиться **разве только** внезапным и решительным **объяснением**. Так и случилось: Бурмин, чувствуя затруднительность своего положения, объявил, что искал давно случая **открыть** ей своё сердце, и потребовал минуты **внимания**. Марья Гавриловна **закрывает** книгу и **потушила** глаза в **знак согласия** [*выделено мною – В.Б.*]

«Тот самый маленький улан» как подстеленная соломка

Событийные предвосхищения, вызванные линейно-книжной самоуверенностью читателя (которую столетие спустя назовут «эффектом Кулешова»), по ходу повествования всё время будут сталкиваться с мелочами, явно противоречащими его читательской версии. Что у отдельных читателей может вызывать чувство досады, неудовольствия, дискомфорта.

Чтобы избежать этого повествователь Белкин по своему первоначальному замыслу заранее «подстелил соломку». А именно, при упоминании о переезде Марии Гавриловны на новое местожительство после слов «окружена была искателями» он предусмотрительно сообщал:

В числе новых двое, казалось, оспаривали между собою первенство, удалив всех прочих соперников. Один на них был сын уездного предводителя, тот самый маленький улан, который некогда клялся в вечной дружбе бедному нашему Владимиру, но ныне хохотун, обросший усами и бакенбардами и смотрящий настоящим Геркулесом. Другой был раненый гусарский полковник, лет около 26-ти, с Георгием в петлице и с интересной бледностию (как говорили тамошние барышни).

А после цитаты на итальянском языке из Петрарки «Если это не любовь, так что же?» в тексте повести сообщалось:

Правда и то, что уланский Геркулес, казалось, имел над нею особенную власть: они были между собою короче и откровеннее. Но всё это (по крайней мере с её стороны) походило более на дружество, чем на любовь. Заметно было даже, что волокитство молодого улана иногда ей досаждало, и редко его шутки приняты были ею благосклонно. Раненый гусар менее шумел и смеялся, но, кажется, успевал гораздо более.

Но эти абзацы были исключены «издателем А.П.» из окончательного варианта. Только эти два абзаца.

Логика их вымарывания очевидна. Если бы с одним из свидетелей «предполагаемого венчания» Бурмин по сюжету повести мог общаться и(или) даже

соперничать с ним в амурном первенстве, то читателю пришлось бы слишком рано осознать своё заблуждение. То есть *разоблачение* читательского самопленения чарами «эффекта Кулешова» случилось бы слишком незаметно и(или) слишком пресно.

Издателю же хотелось большего. Эффектности, неожиданности, поучительной яркости и даже гомерического хохота. Неслучайно в письме Плетнёву от 9 декабря Пушкин сообщал: «Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский **ржёт** и **бьётся** — и которые напечатаем также *Anonymous*. Под моим именем нельзя будет».

Итак, «издателю А.П.» возможно мечталось, как читатели «Мя(!)тели» будут *весело расставаться со своим ошибками*. Для этого им были изъяты из рукописи, посланной для печати, только эти два вышеуказанных абзаца. Тогда как вся колкая мелочёвка, рассыпанная по углам и ехидно предупреждающая читателей об опасности попадания в плен «эффекта Кулешова» – была сохранена в целостности и сохранности. В качестве заблаговременно сигнализирующих маячков-предупреждений об опасности попадания в капкан «порочного круга излюбленной мысли» (см.4, с.25-26).

Причины прозаических бессмыслиц

Достоевский в записной книжке отметил: «Наши критики до сих пор силятся не понимать Пушкина». [6, с.168]

Отлично сказано! И помогает им в этом профессиональная заточенность на линейно-центрическую логику «книжной культуры», тогда как наш «покойный Белкин» по сути *чихать хотел* на её причёсанную правильность.

В альманахе «Северные цветы» на 1828 г. Пушкин писал:

Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая – от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения.

В своих сочинениях Белкин то и дело позволял себе достаточно эпатажные литературные *бессмыслицы* – выходки, огрехи, недоразумения. Количеству которых «числа нет». Заправские пушкинисты наличие большей части этих *бессмыслиц* оправдывают «замечательной ироничностью» повествователя, о которой они тут же напрочь забывают, когда пускаются в рассуждения о романтизме, реализме и сентиментализме в прозе Пушкина.

Первым законченным прозаическим произведением у Пушкина стал цикл, в котором странностей хоть отбавляй. Начиная с названия – «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» (повторим, что повести были изданы Пушкиным без указания своего имени как настоящего автора). Упоминание *покойного* весьма режет и слух и взгляд. Помимо этого, воспринимается как некое предостережение. Или напоминание – какой с покойника спрос? ... либо хорошо, либо ничего.

А вот будь он жив, то было бы о чём его пораспрашивать. И было бы за что «по гамбургскому счёту» его начать костерить. И не только читателю далёкого XIX века, но и нашему современнику, знатоку Интернета и завсегда-таю соцсетей.

Многим современным читателям становится всё более и более очевидно, что какие-то из «прозаических странностей» слишком тесно связаны с тем, что в нашем компьютерном веке именуется «клиповой стилистикой».

От добродушного юмора до язвительной ироничности

Повествование в повестях часто перегружено внезапными появлениями локальных параллелизмов, созвучий, переключек, намеков (порой для рядового читателя весьма невнятных). Попадают они на разных уровнях [5, *экзерсис 9*]: сюжетном, фабульном, лингвистическом, событийном, стилистическом, герменевтическом, автобиографическом и т.д.

Концовки повестей, которые Ахматова метко назвала «игрушечными развязками», или иллюзорны (то есть подразумеваемы) или вовсе отсутствуют.

При удивительном впечатлении реализма, возникающего при описании бытовых деталей, обращает на себя внимание и дробность, фрагментарность сюжетного изложения, иными словами, его самая настоящая **клиповость**. Она как грибница в почве смешенного леса, во всех направлениях *пронизав* подземно-корневое пространство лесного массива, то и дело выставляет на «поверхности повествования» то кокетливые «шляпки» добродушного юмора упругих сыроежек, то броско-кислотные «зонтики» язвительной ироничности красавцев-мухоморов.

О стройной, бледной «**и семнадцатилетней девице**» [:-)))] сообщается, что она «была воспитана на французских романах и **следовательно** была

влюблена». И тут же, ещё хлеще: «**Предмет**, избранный ею, был бедный армейский прапорщик, находившийся в отпуску в своей деревне» (это о первом любовнике Маши, о Владимире).

Одни «шляпки» на *грибных полянках* всего лишь полуприкрыты или присыпаны опавшей листвой – как, например, реплика-замечание в «Метели» о том, что молва среди соседей, что Бурмин был **ужасным повесою**, не помешала (или даже помогла) Марии Гавриловне именно его сделать своим избранником. Потому что она «(как и все молодые дамы вообще) **с удовольствием извиняла шалости**, обнаруживающие смелость и пылкость характера».

Или как, например, *неоднократное* обозначение точного возраста у семнадцатилетних (± 3 года) персонажей, то тут, то там появляющихся в повестях (напомним, что болдинская осень случилась перед женитьбой на 17-летней красавице).

Другие «шляпки-зонтики» намёков, экивоков и усмешек заботливо скрыты от посторонних глаз, составляя потаённый арсенал Пушкинской самоиронии. Как, например, по поводу своего незавидного положения по службе при упоминании об отставном сорокалетнем корнете (в кавалерии младшем офицерском чине, соответствующим подпоручику в армии) Дарвине. Который с охотой согласился быть свидетелем венчания в ночной церкви потому, что это «напоминало ему прежнее время и гусарские проказы».

Головокружительность клиповой карусели

Осмелимся читателю предложить для эксперимента сосредоточить своё пристальное внимание на каком-нибудь абзаце в любой из пяти повестей. Можно на любом. Но учитывая, что «Метель» является «замковым камнем» в понимании и конструктивной, и стилистической, и содержательной целостности болдинского цикла повестей, – выберем типичный абзац из второй повести.

Прежде чем привести текст абзаца, несколько напутствующих слов. По ходу «экспериментального чтения», обратите внимание на смысловой винегрет ингредиентов повествования (*поток сознания?*). Там будет и о самочувствии Марии Гавриловны (не спала всю ночь), и о совершаемых ею действиях

(укладывала вещи), о её воспоминаниях (про чувствительную подругу), о достигнутых результатах (два письма), о содержании намерений (объясниться), движущей причине (неодолимая сила страсти), перспективе поведения (*броситься к ногам* родителей), о конкретных предметах (о платье [*в единственном числе!*]), печатке с приличной надписью над двумя пылающими сердцами), о внезапном побуждении (бросилась на постель), о времени суток (перед самым рассветом), о воображаемых картинах (ужасные мечтания), о беспокойном состоянии (поминутное пробуждение)!..

Это мы перечислили ингредиенты только **первых двух предложений**, которые занимают меньше одной четверти абзаца. На этом умолкаем, предоставляя возможность читателю «своими глазами» пробежаться по тексту всего одного из абзацев, вышедших из-под пера «покойного Ивана Петровича Белкина».

Накануне решительного дня, Марья Гавриловна не спала всю ночь; она укладывалась, увязывала белье и платье, написала длинное письмо к одной чувствительной барышне, её подруге, другое к своим родителям. Она прощалась с ними в самых трогательных выражениях, извиняла свой проступок неодолимою силою страсти, и оканчивала тем, что блаженнейшею минутою жизни почтёт она ту, когда позволено будет ей броситься к ногам дражайших её родителей. Запечатав оба письма тульской печаткою, на которой изображены были два пылающие сердца с приличной надписью, она бросилась на постель перед самым рассветом и задремала; но и тут ужасные мечтания поминутно её пробуждали. То казалось ей, что в самую минуту, как она садилась в сани, чтоб ехать венчаться, отец её останавливал её, с мучительной быстротою тащил её по снегу и бросал в тёмное, бездонное подземелие... и она летела стремглав с неизъяснимым замиранием сердца; то видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил её пронзительным голосом поспешать с ним обвенчаться... другие безобразные, бессмысленные видения неслись перед нею одно за другим. Наконец она встала, бледнее обыкновенного и с непритворной головною болью. Отец и мать заметили её беспокойство; их нежная заботливость и беспрестанные вопросы: что с тобою, Маша? не больна ли ты, Маша? раздирали её сердце. Она старалась их успокоить, казаться веселою, и не могла. Наступил вечер. Мысль, что уже в последний раз провожает она день посреди своего семейства, стесняла её сердце. Она была чуть жива; она втайне прощалась со всеми особами, со всеми предметами, её окружавшими.

И подобную головокружительность затрагиваемых повествователем тем читатель может обнаружить во многих абзацах каждой из пяти повестей цикла.

Прозаический авангардизм «покойного Белкина»

Результат подобной карусели Пушкин выразил формулировкой – «просто, коротко и ясно» [см. 11, с. 621]. Если мы сравним с любым абзацем из Карамзина (например, с тем, что приведен в четвертом параграфе данной статьи), то скорее всего согласимся с Пушкиным.

Подчеркнём, что Белкин явно не стремился к шлифовке своих повестей. Мало того, если «прогрессивные прозаики» отечества были заняты процессом настройки навыков *декодировки* населением России книжно-линейного способа передачи информации, то никому не известный Белкин им мешал, осмеливаясь совать «палки в колёса». Поэтому общественной «славы» ему от современников не перепало. И не могло перепасть. Слишком уж его затеи были не ко времени. Слишком рано – как с «эффектом Кулешова» – он совался к современникам со своими *инновационными креативами*, перекликающимися с «анти-книжными» замашками культуры далёкого будущего.

Для современников «литературно-клиповая куролесь» казалась совершенно неприемлемой. Их – старательно привыкающих к премудростям причёсанной логичности и линейно-книжной последовательности в подаче материала – отталкивало впечатление случайности, неряшливости и досадной недосказанности в повествовании. Недаром Белинский вообще отказал «Повестям Белкина» в «значительности содержания» (тем самым прокладывая дорогу многим устойчивым предрассудкам относительно повестей этого уникального цикла).

Резкий отзыв А. Н. Полевого о повестях Белкина – **«фарсы, затянутые в корсет простоты без всякого милосердия»** [10, с. 620] – явно был связан с его категорическим неприятием «клиповой эстетики». Правда уже в следующих поколениях литераторов находились считанные единицы, которые не только приходили в восторг от «творческого наследия Белкина», но и считали необходимым использовать его «творческие находки» в своих собственных прозаических сочинениях.

Софья Андреевна Толстая вспоминала, что, допивая утренний кофе 18 марта 1873 года, граф Толстой увидел на подоконнике книгу. Взял её и начал читать. Это были «Повести Белкина». Которые привели Толстого в восторг.

А вечером он показал полтора листочка, написанные им под впечатлением от чтения «Белкина». Эти «полтора листочка» положили начало созданию романа «Анна Каренина».

Позже Толстой в одном из писем напишет: «Вы не поверите, что я с восторгом, давно уже мною не испытываемым, читал – повести Белкина, в 7-й раз в моей жизни. Писателю надо не переставать изучать это сокровище». В письмах Толстого можно найти и более категоричные формулировки: «Давно ли Вы перечитывали прозу Пушкина? Сделайте мне дружбу — прочтите сначала все «Повести Белкина». Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на днях это сделал и не могу Вам передать того благодетельного влияния, которое имело на меня это чтение». [цит. По 11, с.622]

О телеграфном стиле берестяных грамот

В истории европейской культуры случались эпизоды «анти-текстового» бунтарства. В результате которых естеству «до-книжного» восприятия информации (то есть существовавшим до монополии монотонно-последовательных способов декодирования поступающей информации) отвоёвывалась то одна пядь независимого существования от диктата книжной линейности, то другая. И часто катализатором подобного «анти-текстового» бунтарства оказывался технический прогресс.

Так изобретение телеграфа привело к неожиданному всплеску анти-книжной стилистики (на радость покойному Белкину). Если сначала предельная краткость телеграфного языка казалась невинным новшеством, то вскоре пришло понимание, что эта мода возрождает «хорошо забытое старое» (например, «клиповую» лаконичность берестяных грамот до «книгопечатных времён»).

Краткий стиль новостных сообщений, передаваемых «телеграфными агентствами», приобрёл сверх популярность.

А провинциал Белкин свой телеграфный стиль применил до изобретения телеграфа и до появления моды на «нагую простоту» [цит по 11, с. 613] повествования. Разве можно в таком случае рассчитывать на признание окружающих его современников?

Он практически умудрился даже зацепить – перечисляя информантов повестей – будущие дискуссии по поводу появления аббревиатур, которые возникнув в условиях Первой Мировой войны, быстро были переняты мирной жизнью. Хотя с академической точки зрения аббревиатуры считались весьма уродливым поветрием. Потому что тоже шли наперекор культуре книжно-линейной стилистики в подаче информации. Потому что способствовали реанимации одного из естественных векторов до-книжной стилистики в декодировании информации простыми гражданами по ходу своей повседневной жизни.

К сегодняшнему же дню аббревиатуры стали настолько привычными, что без них сегодня уже не обходятся ни в деловых, ни в административных, ни в эпистолярных текстах.

Безымянный кавалер с Георгием в петлице

В *онома́стике* [от др.-греч. ὀνομαστική – искусство давать имена] изучаются любые собственные имена. Исследователи не обходят своим вниманием и тексты «Повестей Белкина». Лингвист Г.Ф. Ковалёв о действующих лицах «Метели»:

Основные персонажи повести: помещик Гаврила Гаврилович Р*, супруга его Прасковья Петровна и дочь их Марья Гавриловна.

Её возлюбленный – бедный армейский прапорщик Владимир Николаевич. Имя *Владимир* у Пушкина встречается в четырёх произведениях, причём «любовная» судьба *Владимиров* практически одинакова: Владимир Ленский в «Евгении Онегине» помолвлен с Ольгой Лариной, до свадьбы убит на дуэли, а Ольга выходит замуж за проезжего улана; Владимир Дубровский влюблён в Машу Троекурову (повесть «Дубровский»), но Маша венчается с князем Верейским; Владимир и Лиза из «Романа в письмах» влюблены друг в друга, но вряд ли совместная их судьба будет иметь продолжение, как и судьба Владимира и Марьи Гавриловны из «Метели». Практически все эти *Владимиры* – неудачники: они или опаздывают на венчание, или – по объективным причинам – не могут на нём присутствовать. [9, с.11]

Затем учёный переходит к Бурмину – называя его *будущим мужем* Марии Гавриловны, «с которым она по ошибке обвенчалась» [что даёт нам повод относить его к адептам «эффекта Кулешова»]. И хотя исследователь справедливо обращает внимание, что у Бурмина в повести нет ни имени, ни отчества, тем не менее он не даёт этой броской странности никакой интерпретации. Получается, что в повествовании имя второстепенного персонажа – кре-

постного кучера Терёшки – упомянуто, а имя «будущего мужа» Героини, с которым она к тому же и уже и оказалась обвенчана – нигде и никак не *артикулируется*.

Это действительно странно. И для 26-летнего полковника. И для участника только что отгремевшей Отечественной войны. И для раненого гусара, прибывшего в свою деревню на поправку. И уж тем более для кавалера ордена Святого Георгия (награда для офицеров и генералов, не путать с солдатским Георгиевским крестом – это разные награды)...

Клиповые «заносы» ономастических переключек

Повторим, что при свободном восприятии (то есть не отягощённым путями книжного, линейно-дисциплинированного декодирования) с первой же страницы повести в глаза читателям бросаются разные мелкие странности. Среди них ономастические – как, например, удвоение имени Гаврилы. Оно звучит и в *имени* отца героини и в его *отчестве*. Любой филолог может возразить что, кого угодно могут звать как угодно. И риторически добавить, что звали же Державина *Гавриилом* Романовичем.

Поспешим согласиться с этим замечанием. И пояснить, что странность в сочетании имени и отчества – ***Гаврила Гаврилович*** – в линейной логике практически необъяснима. Но для глаза неожиданность появления в первом же абзаце повести подобной странности – очевидна. А тут ещё и навязчивое появление имени Мария: в предисловии «От издателя», в «Выстреле» и теперь в «Метели».

Эти две странности [3, с.15-18] слипаются в своеобразный бутерброд, чтобы большую часть повествования Маша стала именоваться Марией с постоянным добавлением отчества Гавриловна.

Чтобы не потерять устойчивость в этом «ономастическом заносе» (точнее – *сузробе*, если придерживаться образных ассоциаций, связанных с *метелью*) обопрёмся на заблаговременно повествователем выставленный «верстовой столб» эпитафия-подсказки с фамилией Жуковского. И тогда в воображении без труда возникает клип с портретом Жуковского. И хрестоматийной надписью «Победителю-ученику от побежденного учителя...». Которая

была сделана в день, когда двадцатилетний поэт впервые читал именитым гостям Жуковского свою только что законченную поэму «Руслан и Людмила».

Следом возникает другой клип-ассоциация. Текст первой главы в «Евгении Онегине»:

Друзья Людмилы и Руслана!

С героем моего романа

Без предисловий, сей же час

Позвольте познакомить вас.

Это – повествователь *романа в стихах*, подмигивая читателям, напоминает им о предыдущих поэтических «заслугах». То есть он заботится о создании в сознании читателей романа «предлагаемых обстоятельств», подходящих ожидаемому от них «ракурсу понимания» [см. 4, с 79].

Что если «покойный Белкин» по примеру своего «издателя А.П.» тоже решил позаботиться о создании комфортного контекста для читательского понимания. Для этого он удвоением имени Гаврилы, подчеркивает странность тоекратного появления имени Марии, чтобы эти странности склеившись в имени-отчестве «стройной, бледной и семнадцатилетней» невесты («которую многие прочили за себя или за своих сыновей») навязчиво замаячили перед глазами сведущих читателей:

Шестнадцать лет, невинное созданье,

Бровь тёмная /.../ жемчужный ряд зубов /.../

Нет, милая, ты право обманулась:

Я не тебя, – Марию описал.

А что если повествователь специально использовал *бутербродную* странность, чтобы у сведущего читателя замерещились параллели с «**Гаврилиадой**» (1821). Не случайно ж – повторим – Пушкин сообщал Плетнёву: «Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский *ржёт* и *бьётся*».

Без оглядки на современников

Казалось бы, что наличие длинных абзацев – которые нет-нет, да и встречаются в каждой из повестей цикла – всё же говорит о частичной (или эпизодической) верности «покойного Белкина» книжно-линейной «галактике Гутенберга». Так в тексте «Гробовщика» можно наткнуться, например, на аб-

зац аж в 4 116 знаков! Но даже такой длинный абзац «работает» не столько на укрепление причёсано-линейных навыков читательского декодирования текста, сколько на критическое «расшатывание» устоев подобных навыков.

Для доказательства достаточно будет взглядеться в любое предложение этого абзаца. Всего лишь одно. Например, – в последнее.

Даже по одному только **последнему предложению** в этом самом длинном абзаце повести «Гробовщик» можно судить о явной конспективности, фрагментарности и(или) мозаичности изложения. Иными словами – обнаружить проявления самой настоящей **клиповости**.

Позволим себе удовольствие процитировать этот авангардизм:

Между мертвецами поднялся ропот негодования; все вступились за честь своего товарища, пристали к Адриану с бранью и угрозами, и бедный хозяин, оглушённый их криком и почти задавленный, потерял присутствие духа, сам упал на кости отставного сержанта гвардии и лишился чувств.

Темы-страшилки, сменяя друг друга, со скоростью раскрученной карусели проносятся перед читателем. В любом мистическом повествовании эти события заняли бы по меньшей мере пространный абзац, а то и отдельную главу. А тут всего-то одно предложение, которое стоит в чреде других предложений, столь же насыщенных различными ужасиками и неожиданностями. Какая уж тут приверженность академичности «линейно-книжной» культуры. Тут самый настоящий десант в клиповую масскультуру грядущего тысячелетия. Или футуристическая зарисовка о динамичности будущей культуры. Точнее – эскизные фантазии «покойного Ивана Петровича Белкина»...

И чем больше проходит времени – тем больше мелких странностей, наконец-то объединяясь в причудливые гроздья, внезапно *взаиморазрешаются* (гасятся, аннулируются), индуцируя появление новых смыслов, оттенков и пониманий в головах читателей [3, с. 17]. Не случайно Достоевский (повторим) считал, что «нелепости» часто лежат не в книге, а в голове читателя.

Свобода по Пушкину – в отсутствии «предрассудка любимой мысли» [14, с.359]. Белкин в области литературного искусства отличился, а общественного признания своих творческих завоеваний не дождался! Не случайно. Ведь отшлифовывать, доводить задуманное до «товарного вида» он не собирался.

Якобы не успел, рано «представился». Оставил для потомков-последователей?

Его клиповые эксперименты явно надолго опередили своё время (не только на 100, а лет на 200! – а то и больше). Поэтому даже в сегодняшних учебниках сначала черным по белому указывается, что «Повести Белкина» – первый удачный опыт создания на русском языке цикла **подлинно реалистических повестей**, чтобы тут же **дезавуировать** это утверждение либо перечислением литературно-стилистических достижений Пушкина в прозе: «Выстрел» – готика, «Метель» – романтизм, «Станционный смотритель» – сентиментализм, «Барышня-крестьянка» – водевиль, «Гробовщик» – мистическое повествование. Либо оккультно-романтическими байками, в том числе и про то, как непочтительное отношение к родительской воле приводит к преступным планам, которые после их неожиданного разрушения непогодой, в конце концов благополучно оборачиваются Божьим Промыслом.

Остаётся согласиться, что большего абсурда для доказательства «подлинного реализма» в пушкинской прозе придумать невозможно. Значит вопрос остаётся открытым. И читателям стоит освободить свои головы от «предрассудков любимых мыслей» наших критиков, чтобы своими глазами, «на свой страх и риск» начать заново открывать тексты Пушкина в поисках неожиданных находок, личных удивлений, подлинной художественности, прозрачной глубины и живых современных эмоций. В надежде, что сопряжение авторского текста с восприятием «своими глазами» (то есть собственным опытом) обеспечит подлинный и лично ориентированный *катарсис*. То есть «чувственное произведение текста на опыт читателя» [4, с.56].

Список литературы

1. *Ахматова А.А.* О Пушкине: Статьи и заметки. – 3-е изд., испр. и доп. – М., 1989. – 367 с. – (Пушкинская библиотека 1989-1999).
2. *Букатов В.М.* Клиповые изменения в восприятии, понимании и мышлении современных школьников – досадное новообразование постиндустриального уклада или долгожданная реанимация психического естества? // Актуальные проблемы психологического знания. – 2018. – №4(49). – С.5-19.
3. *Букатов В.М.* Реально практикующее искусство // Ершова А.П., Букатов В.М. Режиссура ведения современного урока. – М., 2007. – С.11-21. – (Библиотечка «Первого сентября»).
4. *Букатов В.М.* Тайнопись бессмыслиц в поэзии Пушкина: Очерки по практической герменевтике. – М., 1999. – 128 с., ил.
5. *Букатов В.М.* Фабула и сюжет: Основы понимания художественного текста, изложенные в двенадцати экзерсисах, с приложением и заданиями для самопроверки. // ПОИСК: Научно-педагогич-

ческий альманах УВК «Измайлово» №1811. – Выпуск 8. – М., 1997. – С.4-35. – Режим доступа http://www.openlesson.ru/?page_id=4294 (дата обращения: 25.02.2019)

6. *Достоевский Ф.М.* записная книжка 1860-1862 г.г. // ПСС в XXX томах: Т.20. – Ленинград, 1980.– С.152-170.
7. *Карамзин Н.М.* Записки старого московского жителя: Избранная проза / Сост., предисл. и примеч. Вл.Б. Муравьева. – М., 1986. – 527 с.
8. *Китанина Т.А.* Ещё раз о «старой канве» (Некоторые сюжеты «Повестей Белкина») // Пушкин и мировая культура: Материалы шестой Международной конференции. Крым, 27 мая-2 июня 2002 г. – с. 98-105.
9. *Ковалёв Г.Ф.* Ономастический комментарий к «Повестям покойного Ивана Петровича Белкина» // Русский язык в школе и дома.2006. – № 2. – С. 9–12
10. *Кулешов Л.В.* Искусство кино: Мой опыт. – Ленинград, 1929. – 155 с.
11. *Петров С.М.* Художественная проза Пушкина // Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах: Т.5 / Под общей редакцией: Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксмана. – М., 1960. – С. 613-631.
12. *Полевой В.М.* Искусство Греции. – 2-е. доп. изд. – М.,1984. – т.1. – 536 с., ил.
13. *Пушкин А.С.* Болдинские рукописи 1830 года: в 3 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; Авторы-сост. Т.И. Краснобородько, С.Б. Федотова; Вступ. ст. С.А. Фомичев. – СПб., 2013. – Т. 1. – Научное описание. – 224 с.; Т. 3. — Факсимильное воспроизведение рукописей. — 344 с.: ил.
14. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений в 10 томах: Т.6: Критика и публицистика / Под общей редакцией: Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксмана. – М., 1962. – 586 с.
15. Словарь языка Пушкина: в 4 т. / Отв. ред. акад. АН СССР В. В. Виноградов. – 2-е изд., доп. / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. – М.: Азбуковник, 2000. – Т.2.: 3-Н. – 1088 с.
16. *Шкловский В.Б.* Эйзенштейн. – М., 1976. – 296 с.: ил. — (Жизнь в искусстве).