

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
*Институт русской литературы*  
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Б. МЕЙЛАХ

*Художественное  
мышление*

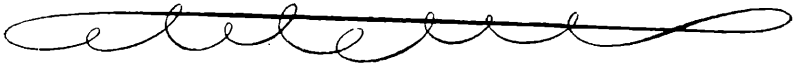
ПУШКИНА  
*как творческий  
процесс*



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР  
*Москва · Ленинград*

1 9 6 2





## ПРЕДИСЛОВИЕ

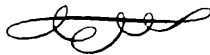
В этой книге художественное мышление Пушкина рассматривается как творческий процесс — таков замысел исследования. Неразработанность проблемы и методики подхода к ней заставила уделить в книге значительное внимание также общим методологическим принципам изучения художественного мышления и психологии творческой деятельности писателя, его «творческой лаборатории».

Естественно, что при современном состоянии данной проблемы эта книга не может претендовать на всестороннее освещение художественного мышления Пушкина: задача пока ограничивается постановкой вопроса, характеристиками наиболее существенных особенностей творческого процесса великого поэта и наметкой дальнейших путей исследования. Эту задачу и стремился выполнить автор, опираясь на предшествующие опыты своего изучения Пушкина в предлагаемом аспекте.

Автор приносит сердечную благодарность советским и зарубежным читателям, которые откликнулись своими соображениями и замечаниями на некоторые предварительно опубликованные части данной работы, а также всем, кто участвовал в обсуждении связанных с ней докладов на Всесоюзных пушкинских конференциях в Ленинграде и на научных заседаниях в Институте русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР.

\* \* \*

Репродукции автографов Пушкина, иллюстрирующие некоторые элементы и фазы творческого процесса, даны, для удобства их изучения, в специальном приложении к книге. Репродукции выполнены с негативов фотокинолаборатории Академии наук СССР в Ленинграде.







*Поэзия бывает исключительную страстию немногих, родившихся поэтами; она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни. . .*

Пушкин

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ ПУШКИНА И ОБЩИЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА ПИСАТЕЛЯ

#### 1

В исследовании творчества Пушкина, в особенности в последние годы, имеются серьезные достижения. Появился ряд ценных монографий, обстоятельно освещающих творческий путь Пушкина, анализирующих отдельные его произведения, его художественный метод, стиль, язык. Эти достижения особенно очевидны в сравнении с старым, дореволюционным пушкиноведением, которое меньше всего интересовалось идейно-художественными проблемами наследия Пушкина. Его произведения изучались преимущественно как непосредственное отражение биографии автора. В каждом образе стремились увидеть реальный прототип, в каждом лирическом стихотворении — ситуацию, сходную с тем или иным эпизодом личной жизни поэта. Были преданы забвению традиции Белинского, которого прежде всего интересовала идейно-художественная концепция пушкинского творчества. И все же в XIX веке так называемое профессиональное пушкиноведение сумело при всех своих недостатках и ограниченности создать ряд ценных работ, накопить большой фактический материал, полезные наблюдения. К началу XX века оно во многом утратило те положительные элементы, которыми в прошлом обладало:

историко-литературное изучение превратилось в узко биографическое (поскольку оно сводилось преимущественно к разысканиям «источников» и «заимствований» тех или иных мотивов и образов, к установлению факта знакомства Пушкина с той или иной книгой, послужившей основой для его замысла). На фоне глубокого кризиса предреволюционного пушкиноведения выделяется деятельность П. Е. Щеголева, автора тонких, богато документированных работ, посвященных политической биографии Пушкина, однако и в его деятельности сказалась методологическая слабость литературоведения того времени. В области же изучения творчества Пушкина получили тогда распространение реакционно-идеалистические концепции (Д. Мережковского, М. О. Гершензона и др.).

Советской науке пришлось вести борьбу и против символистско-идеалистических взглядов на Пушкина, и против вульгарно-социологической догматики, и против теории «единого потока», игнорировавшего противоречия пушкинского творчества, и против формализма. Без борьбы за марксистскую методологию наше пушкиноведение не смогло бы добиться тех успехов, к которым оно пришло в настоящее время, стать, как это общепризнано, одной из самых передовых областей науки о литературе. В наиболее ценных работах советских пушкинистов были поставлены и освещались многие сложнейшие проблемы пушкинского творчества, пересмотрены неверные и устаревшие точки зрения.

В результате подготовлена почва для освещения еще не решенных сложнейших вопросов пушкинского творчества в новых аспектах, дальнейшего расширения и проблематики и методологии наших изучений. Прежде всего необходимо понять общие закономерности всей художественной системы Пушкина в ее динамике, идейно-эстетическое своеобразие его творчества, проникнуть в «тайны» его творческой лаборатории. Реализация этих задач требует и новых типов литературоведческих исследований наряду с наиболее распространенными у нас.

В пушкиноведении, как и в литературоведении вообще, работы, посвященные творчеству писателя, как правило, состоят (кроме вступительных и заключительных глав) из замкнутых частей, каждая из которых посвящена отдельному произведению. Так построены почти все книги и общие очерки о творческом пути Пушкина. Представляя определенные удобства и для исследователя и для читателя, этот тип построения монографий не позволяет, однако, воссоздать целостную картину художественной системы: она освещается не столько в своей сущности и в движении, сколько в пределах отдельного подвергнутого анализу произведения. При этом ускользает одновременность, синхронность возникновения различных замыслов, а также противоречивое, сложное переплетение различных творческих тенденций в художественном сознании Пушкина. Например, «Бахчисарайский фонтан» освещается как вершинное выражение романтического

метода, а первая глава «Евгения Онегина» — как новый, реалистический этап творчества, но ввиду построения монографий по упомянутому принципу даже и не возникает вопрос о том, почему работа над этими столь полярно противоположными по методу произведениями шла одновременно, в одном и том же 1823 году. Или другой пример. «Борис Годунов» рассматривается обычно лишь в рамках пушкинской драматургии, что само по себе вполне понятно. Но при этом не встает вопрос о том, почему, с точки зрения внутренней эволюции поэта, в процессе работы над романом в стихах возникла необходимость работы над драмой и какие последствия имели выработанные в «Борисе Годунове» эстетические принципы для общего развития художественной системы Пушкина, как отразились итоги создания «Бориса Годунова» в дальнейшей работе над «Евгением Онегиным», над лирикой, над прозой.

Наконец, само изучение творческого метода Пушкина страдает в силу всех этих недостатков серьезным изъяном. Выясняется, насколько принципы пушкинского творчества соответствуют общей формуле «реализм», однако само понятие «метод» трактуется преимущественно в его нормативном содержании, вне учета индивидуального своеобразия писателя. Но ведь метод (классицизма, романтизма, реализма) — это принципы творчества, общие для целых литературных направлений. Метод русского критического реализма XIX века и, скажем, творческий метод Достоевского, или Гончарова, или Некрасова — это не одно и то же: при объединяющих всех писателей-реалистов чертах метода каждому из них свойственны неповторимые особенности творческого отражения жизни, одному ему свойственные стороны и элементы общего метода. В работах же, посвященных отдельным писателям-реалистам, нередко анализ творчества сводится к выяснению степени выражения в нем общих для всей реалистической литературы принципов реализма. Такой анализ также полезен, в частности для понимания общих особенностей художественных методов. Но для того, чтобы выяснить закономерности художественного отражения жизни данным писателем, огромную роль должно играть исследование его художественного мышления, т. е. присущего именно ему процесса динамического, специфически образного воспроизведения действительности. Мы подчеркиваем слово «динамического» вот почему: анализ художественного мышления требует раскрытия творческой деятельности писателя как движущегося процесса, т. е. исследования (во всех случаях, когда это возможно) не только результатов его работы (т. е. готового произведения), но и самого хода работы, начиная с возникновения замысла, с зарождения и развития образа и кончая ее завершением. Такой путь исследования позволит по-новому подойти и к изучению творческого метода: мы сможем видеть, как самый метод возникает и развивается в живой

творческой практике художника, как изменяются его грани и стороны.

С нашей точки зрения понятие «художественное мышление» включает в себя понятие «художественный метод», — первое шире второго. «Художественное мышление» — это мировоззрение и индивидуальная художественная система поэта в их неразрывном взаимодействии, в целостности, в движении, а не только в выкристаллизовавшихся принципах, определяемых понятием «метод» и реализованных как результат творчества в отдельных произведениях.

Отсюда следует еще один важный вывод.

Анализ художественного мышления позволяет преодолеть и еще не изжитую недооценку творческой индивидуальности писателя.<sup>1</sup> В художественном мышлении писателя проявляется все свойственное ему неповторимое своеобразие взглядов на мир, природу и человеческое общество, своеобразие восприятия окружающего мира, аналитических элементов, фантазии, эстетических оценок жизни, его эмоциональной сферы и т. д. Раскрывая особенности художественного мышления данного писателя, мы вместе с тем приближаемся и к более широкому постижению общих закономерностей творчества, которые позволяют объединять родственных писателей в литературные направления.

Вопросу о первостепенном значении исследования художественного мышления было посвящено выступление автора этой книги на Всесоюзном совещании критиков и литературоведов в марте 1959 г.<sup>2</sup> Это выступление было направлено против взглядов тех критиков и литературоведов, которые вообще отрицают значение проблемы художественного мышления и даже самую правомерность понятия. Но и в работах тех авторов, которые считают проблему художественного мышления заслуживающей изучения и актуальной, встречаются трактовки этого понятия, вызывающие возражения. Так, например, В. Кожин в статье «Художественное творчество как мышление в образах», содержащей ряд верных и интересных наблюдений, утверждает, что мысль художника не существует вне образа, ибо он «мыслит в образах».<sup>3</sup> Автор статьи безусловно прав, критикуя работы,

---

<sup>1</sup> Значение проблемы творческой индивидуальности как одной из важнейших справедливо отмечено на Всесоюзных совещаниях о реализме в мировой литературе (1957) и о социалистическом реализме (1959), а также в периодической печати.

<sup>2</sup> См. отчет о совещании в «Вопросах литературы» (1959, № 11, стр. 65—66: «Творческая практика и теоретическая мысль»). Выступление опубликовано в сборнике материалов совещания, выпущенном издательством «Советский писатель» (М., 1961).

<sup>3</sup> В. К о ж и н о в. Художественное творчество как мышление в образах. «Вопросы литературы», 1959, № 10, стр. 187. — В статье имеются и такие, например, формулировки: «Фадеев мыслит в этом образе» (речь идет об «образе глаз» Левинсона в «Разгрома», — стр. 190).



в которых «образ оказывается всего лишь наглядной „картинкой“, „оживляющей“ некоторую, в сущности совершенно „отдельную“ от него идею».<sup>4</sup> Но безоговорочное принятие положения о том, что мышление художника протекает только в образах, может вести к обособлению художественного мышления от общих закономерностей процесса мыслительной деятельности человека. В свете марксистского понимания закономерностей и процессов мыслительной деятельности (а также освещения его физиологических основ учением акад. И. П. Павлова) очевидно, что художественное мышление — специфический, но многосложный по своей сущности процесс, включающий в себя не только образность как таковую. Если неправы те, кто полагает, что в процессе творчества художник сначала избирает отвлеченные, умозрительные идеи, а затем «одевает» их в образы, то неправы и другие, считающие, что творчество в целом и на всех стадиях процесса — только «мышление в образах». Чувствуя, по-видимому, неполноту своих рассуждений, В. Кожин в конце статьи замечает, что одним из важных аспектов темы о «мышлении в образах» является, в частности, «проблема различия образа и понятия, а также их родственности»,<sup>5</sup> но это остается лишь частной оговоркой и этой проблемы статья не касается.

Несомненно более верная постановка вопроса содержится в интересной монографии Б. Г. Кубланова, который, рассматривая проблему мышления художника, исходит в своем анализе из диалектического соотношения в этом мышлении элементов конкретно-чувственного восприятия действительности и логического, «понятийного». Подчеркивая специфичность художественного мышления, он не абсолютизирует категорию образности. Общий вывод рассуждений Б. Г. Кубланова таков: «Образное мышление подчинено общим закономерностям познавательного процесса. . . В образном мышлении процесс начинается с живого созерцания, протекает как сложный процесс отвлечения и обобщения. Специфическим для образного мышления является то, что процесс обобщения не приводит к исчезновению конкретно-чувственных образов предметов и явлений действительности».<sup>6</sup> Убедительная аргументация, которой пользуется Кубланов для обоснования этого положения. Опираясь на слова Маркса, он утверждает, что в научно-теоретическом «освоении мира», в понятиях, формулах, законах и т. п. наше «полное представление испаряется до степени абстрактного определения», при котором исчезает все качественное разнообразие конкретно-чувственных признаков и свойств.<sup>7</sup> В процессе же художественного мышления всякий пред-

<sup>4</sup> Там же, стр. 200.

<sup>5</sup> Там же, стр. 210.

<sup>6</sup> Б. Г. Кубланов. Гносеологическая природа литературы и искусства. Львов, 1958, стр. 63.

<sup>7</sup> Там же, стр. 41.

мет и явление сохраняет не только свое индивидуально-неповторимое своеобразие, но выступает в своей, так сказать, «повышенной» конкретности и, вместе с тем, в своей типической определенности, выражающей черты всех частных явлений такого рода.<sup>8</sup>

В других рассуждениях Кубланова на эту тему есть, однако, свои противоречия. В качестве наиболее точного определения мышления художника он предлагает формулу «художественно-образное мышление». Но ведь «художественное» — это и есть образное (если только «образ» не понимать как фотографическое отражение явления или предмета, — а такое понимание Кубланову, конечно, чуждо).

При этом необходимо еще раз подчеркнуть (и это важно как в плане общеметодологическом, так и для верного понимания замысла этой нашей книги), что художественное мышление мы рассматриваем здесь как мышление художника в процессе художественного творчества. Произведения литературы и искусства являются объективированным результатом художественного мышления. Как ни парадоксально, но во многих работах искусство в целом определяется как художественное мышление.<sup>9</sup>

Значит ли это, что художественное мышление свойственно писателю только в процессе его работы над своим произведением? Конечно, нет! Оно в той или иной степени проявляется и в его, так сказать, повседневной жизни, выражается в исключительной наблюдательности, особой эмоциональности восприятия, в богатстве ассоциаций, постоянно возникающих в его сознании, в образовании запаса ярких образных представлений и обобщений, которые в дальнейшем будут в каких-то иных связях использованы в процессе творчества. Ведь художественное мышление в большей или меньшей степени вообще свойственно человеку: в этом смысле каждый человек является в какой-то мере художником («Зевса создал народ, Фидий воплотил его в мраморе», — заметил Горький). Именно потому читатель или зритель способен воспринимать произведения искусства. Художественное мышление постоянно проявляется в жизненной практике — в разго-

---

<sup>8</sup> В. Е. Гусев, говоря о связи мировоззрения и творчества, справедливо отмечает: «Соотношение и связи логической и образной форм мышления у разных художников весьма индивидуальны и на разных этапах творческого процесса различны. . .». И в другом месте: «Обе формы мышления — логическая и образная — находятся в тесной и постоянной взаимосвязи. . .» (Еще раз о связи мировоззрения и творчества. «Вопросы литературы». 1958, № 6, стр. 183, 182).

<sup>9</sup> Следует заметить, что в упомянутой работе Кубланова, наряду с верным пониманием художественного мышления как процесса, встречается и утверждение, что искусство — это «мышление художественными образами» (стр. 64), т. е. процесс творчества отождествляется с объективированным, законченным результатом этого творчества. Неприемлемо и положение автора (противоречащее его же другим верным формулировкам), определяющее образность как «первоспроизведение абстракций» (стр. 61).

ворном языке, в груди, в быту. Однако если в деятельности каждого человека свойства художественного мышления проявляются несистематизированно, рассеянно, иногда хаотично, то у художника они концентрируются, становятся специфическими для целостной творческой деятельности, приобретают новое качество, составляют систему принципов. В этом сказываются также яркая одаренность художника в своей области, его способность к новаторскому творчеству (речь идет о подлинных художниках), овладение опытом предшественников и постоянное совершенствование своего искусства.

Художественное мышление как творческий процесс характеризуется определенными закономерностями. Выяснить эти закономерности в творческой деятельности Пушкина — означает раскрыть особенности специфической переработки и обобщения им впечатлений действительности, его эстетическую систему, принципы, которыми определена внутренняя структура его образов и на которых основано их возникновение и развитие.

Какими же путями возможно изучение процесса художественного мышления Пушкина? Для того чтобы охарактеризовать эти пути, необходимо коснуться некоторых общих вопросов литературоведения и некоторых проблем методологии, связанных непосредственно с темой этой книги.<sup>10</sup>

## 2

Современная наука во всех областях и специальностях отличается проникновением в самые сложнейшие, самые загадочные процессы и явления жизни. То, что когда-то считалось непознаваемым и таинственным, сегодня в свете научных исследований, основанных на верном, объективном материалистическом методе, обнаруживает свою сокровенную сущность, происхождение, закономерности развития. Все новые и новые перспективы раскрываются в изучении не только мира природы, но и тончайших, казавшихся неуловимыми процессов психической жизни человека, его интеллектуальной деятельности и его многообразных эмоциональных реакций на окружающий мир.

В ряду различных отраслей науки заняла свое место и наука о литературе, представляемая многими учеными, интересными исследованиями, коллективными трудами, научными институтами, кафедрами университетов и педвузов. Достижения нашего лите-

---

<sup>10</sup> Тема книги заставляет нас ставить здесь проблему изучения художественного мышления в границах литературного творчества. Разумеется, применительно к другим видам искусства общие методологические принципы требуют своей конкретизации (см., например, в связи с вопросом о специфике образа в литературе и изобразительном искусстве богатую интересными соображениями статью: Н. Дмитриева. Изображение и слово. В сб.: Вопросы эстетики, т. 3, М., 1960).

ратуроведения не малы. Но если рассматривать науку о литературе в ряду других наук, то бросаются в глаза и ее специфические слабости. В науке всякие крупные открытия, как правило, сопровождаются усиленной разработкой методологических проблем и новой методике исследования. Литературоведение в этом отношении представляет разительный контраст. Вместо того чтобы на основе марксистско-ленинской теории разрабатывать дальнейшие пути и методические принципы изучения искусства слова, мы молчаливо исходим из убеждения, что в этом отношении все уже сделано и остается лишь применять эти принципы на практике. Даже сам термин «методология литературоведческих исследований» исчез из нашего обихода. Считается, что он «покрывается» термином «теория литературы». Но если судить о содержании и задачах теории литературы, например, по учебным пособиям (даже лучшим), то окажется, что в них разъясняются основные литературные понятия — сущность литературы, направлений, жанров, элементов стиховедения, метафор, эпитетов и т. п., но никак не учение о путях и методах исследования художественного творчества в его своеобразии. Но ведь хорошее знание отдельных частей мотора не может заменить ни умения собрать мотор, ни понимания, почему он работает. Когда заканчиваешь чтение некоторых руководств по теории литературы, то невольно возникает эта аналогия между описанными и классифицированными в них элементами художественного творчества и описанием существующих — каждая сама по себе — частями какого-то механизма. Усвоив такое руководство, можно «разобрать» произведение, но не проанализировать его как единство. Меньше всего я хочу упрекнуть в таком подходе к теории литературы только авторов учебных пособий: недостатки их работ отражают общие недостатки литературоведения.

У нас есть интересные исследования и статьи по отдельным проблемам теории литературы. Но разработка методологии — общих принципов литературоведческих изучений — находится в заgone: дело ограничивалось здесь в лучшем случае истолкованием тех или иных положений классиков марксизма, а не дальнейшим их развитием и, тем более, не выдвижением новых принципов исследований на основе марксистско-ленинской теории. Разве не требует, например, методологического решения выдвинутой самой жизнью задача синтеза теории литературы, эстетики, истории литературы и критики — т. е. разделов литературоведения, которые до сих пор остаются разъединенными (не говоря уж о вспомогательных дисциплинах, как например текстология, которая, как принято думать, к вопросам общей методологии и теории будто бы отношения не имеет). Еще более неудовлетворительно положение методики литературоведческого анализа, т. е. конкретных приемов исследовательской работы. О методике изучения литературы принято говорить только в применении к пре-

подаванию литературы в средней школе: как изучать и «разъяснять» смысл образов, расчленять композицию произведения на отдельные эпизоды, связывать изображение пейзажа с «настроениями героев» и т. п. Все это оправдано задачами школьного преподавания (хотя зачастую дается очень примитивно), но, конечно, не ставит своей целью разработку методических принципов оригинального научного исследования художественного творчества. А ведь сколько в истории всех областей науки примеров, когда обогащение методических приемов исследований приводило к огромным результатам!

Острая необходимость специальной разработки методологии и методики литературоведческих исследований особенно очевидна, если обратить внимание на некоторые особенно уязвимые стороны литературоведения.

В любой науке глубокое постижение сущности и закономерностей явления возможно лишь в том случае, если исследуется не только итоговый результат этого явления, но и самое его возникновение и развитие. Изучение процесса зарождения и развития явлений от первоначальной к окончательной фазе и, на этой основе, определение его законов и сущности занимает определяющее место не только в естественных, но и в ряде общественных наук (например, в исторической науке или в политической экономии). Иначе в литературоведении: все суждения о специфике художественного творчества, художественного мышления, об образности, о реализме и т. д. основаны на изучении лишь результатов творческой работы писателя — его законченного произведения.

Между тем, наше знание специфики художественного мышления и сущности творческих методов неизмеримо углубилось бы, если бы мы могли наблюдать самые моменты зарождения образа, увидеть, как протекает процесс мышления писателя, развития сложных взаимоотношений между образом и понятием и кристаллизация образности, как происходит отбор и типизация деталей, из которых вырастает крупное художественное обобщение. Мы могли бы тогда понять, какими путями отдельные жизненные наблюдения слагаются в живописно-яркую, неповторимую в своем своеобразии картину, раскрывающую самые сложные характеры и эпохальные события. Мы постигли бы могучую роль творческой фантазии и ее соотношения с объектом изображения. Мы смогли бы точнее понять, как сквозь иногда противоречивые, даже взаимоисключающие устремления пробивается и побеждает то, что Белинский назвал пафосом художника, его одержимостью великой целью или великой идеей, — или же почему в иных случаях художник терпит поражение или неудачу.

Но какими способами можно наблюдать этот процесс творчества, как проникнуть в пресловутые тайны творческой лаборатории художника?

Идеалистическая эстетика много занималась этой областью, но антинаучной была теоретическая основа подхода к изучению процесса творчества. Наше литературоведение, располагая богатством диалектического и исторического материализма, имеет возможность поставить эти вопросы на действительно научную почву. Однако в этом направлении почти ничего не делается. Для того чтобы наука о литературе встала в один ряд с другими науками, пора приступить к изучению художественного творчества не только как и т о г а, но и как п р о ц е с с а с е г о закономерностями!

Слабой стороной нашего литературоведения в ряду других наук (частично объясняющей отмеченный выше недостаток) является также его изолированность от других областей знания.

Успехи современной науки во многом объясняются взаимодействием различных дисциплин, развитием науки на стыке различных дисциплин. Возникли даже новые наименования наук, которые еще несколько десятков лет назад звучали бы как парадокс (например, не только «физическая химия» или «астрономическая биология», но и «математическая лингвистика!»). «Математика, механика, химия, физика, биология, геология и даже экономика связаны друг с другом, — пишет акад. Н. Н. Семенов. — Все наиболее интересные проблемы лежат на границе этих областей. С другой стороны, тесный контакт между этими науками обогащает каждую из них. Оторвать их друг от друга, замкнуть в свой круг — значит кастрировать современную науку».<sup>11</sup> Литературоведение и в этом отношении представляет собою разительный контраст: кроме некоторых счастливых исключений, оно в целом очень мало «взаимодействует» не только с «далекими», но и «соседними» дисциплинами (например, с философией, эстетикой и лингвистикой). Расширению такого взаимодействия мешают, с одной стороны, некоторые непримиримые стражи автономности литературоведения (ведь гораздо спокойнее и удобнее не искать нового, а двигаться в русле уже выработанных и сложившихся представлений), а с другой — некоторые неопиты, подменившие поспешными, легковесными аналогиями и сближениями научно обоснованные поиски путей обогащения методики достижениями других наук.

Приведу один показательный пример. Истосковавшиеся в мечтах о «точности» литературоведения ученые старого времени не раз пытались строить науку о литературе по аналогии с естественными науками. Так, например, Фердинанд Брюнетьер был активным пропагандистом перенесения законов естествознания и теории естественного отбора в изучение художественного творчества и эволюции литературных форм. Ничего, кроме эклектики,

---

<sup>11</sup> Н. Н. Семенов. Идти в ногу со временем! «Известия», 1959, № 296 (13223), 16 декабря.

вульгаризации и игры биологическими терминами, из этого не получилось (небезынтересно, что под конец жизни Брюнетьер стал доказывать банкротство науки вообще). Были попытки механического перенесения в изучение литературы методов и некоторых результатов изучения человека физиологами. О вульгарных попытках такого рода Чехов однажды заметил: «Научно мыслить везде хорошо, но беда в том, что научное мышление о творчестве волей-неволей будет сведено на погоню за клеточками, заведующими творческой способностью. . .».<sup>12</sup> Разумеется, и эта «погоня» не привела к каким-либо результатам ни за рубежом, ни у нас.

Но все это не значит, что в современной материалистической физиологии — в частности, в учении И. П. Павлова о высшей нервной деятельности — нет элементов, которые могут дать естественнонаучное обоснование некоторых тонких процессов творческой деятельности. Его трактовку соотношения художественно-образного и абстрактно-теоретического мышления не следует игнорировать при изучении искусства: нужно лишь не вульгаризировать ее. Но об этом ниже. Пока же остановимся на дисциплине, которая, с нашей точки зрения, имеет первостепенное значение для нашей темы, — на психологии.

Психология, наука, главная цель которой — исследование духовной деятельности человека, может сыграть неопределимую роль в освещении сложных и еще мало изученных проблем науки о литературе, и прежде всего в исследовании процесса художественного творчества. На стыке психологии, литературоведения и эстетики возможно развитие фактически еще не существующей как таковая, но важнейшей по своим возможностям дисциплины — психологии художественного творчества. Средствами ее можно осуществить всесторонние исследования процессов художественного мышления — от первых, неясных образных представлений в сознании художника до воплощения замысла в окончательной, завершенной форме, т. е. изучить сущность искусства и различных его художественных методов не только в итоговых результатах, но и в становлении, в живой динамике его развития.

Ценность, которую представляет общая психология для изучения художественного творчества — одной из сложнейших областей психической деятельности человека, — заключается в ряде интересно поставленных проблем. В противовес идеалистам, рассматривающим психику как особую духовную субстанцию, материалисты считают, что все проявления психической жизни обусловлены реальной действительностью, внешним миром, конкретно-историческими условиями жизни общества, взаимоотно-

---

<sup>12</sup> А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. XIV, М., 1949, стр. 216.

шениями человека и среды. На этой основе возникла возможность превращения психологии в науку, раскрывающую объективные закономерности психической деятельности.

Для изучения художественного творчества особо важно выдвинутое психологией требование анализировать психическое как процесс. «Центральное место в системе психологии должно занимать психическое как процесс, как деятельность, — пишет проф. С. Л. Рубинштейн. — ... Изучение психического как процесса или деятельности — первая задача психологии. Оно включает и изучение сознания как процесса осознания мира».<sup>13</sup> Ближайшее отношение к пониманию искусства и образно-художественного мышления имеет широкая разработка советскими учеными-психологами в разных аспектах вопросов психологии мышления (работы Б. Г. Ананьева, Г. С. Костюка, А. Н. Леонтьева, С. Л. Рубинштейна, А. А. Смирнова, Б. М. Теплова и др.). Ей было уделено большое внимание: даже в неполной библиографии на эту тему<sup>14</sup> названо почти 700 книг, исследований, статей. Среди них есть работы, отражающие ошибки и шатавия, которых не миновала психологическая наука, но немало работ, содержащих ценные наблюдения и соображения. В обзоре итогов разработки психологии мышления проф. Г. С. Костюк заключает, что в результате исследований советских ученых мышление определяется в решении жизненных задач «как мотивированная жизненными потребностями человека активная аналитико-синтетическая деятельность, направленная на раскрытие существенных для решения задачи объективных связей и отношений вещей, как активный поиск ответов на возникающие у человека вопросы».<sup>15</sup>

Плодотворные методологические решения были предложены советской психологией в изучении детерминированности психологических явлений. Много ценного содержит постановка нашими психологами проблем изучения личности,<sup>16</sup> индивидуальных особенностей ее проявления в процессе психической деятельности, ее детерминированности и т. д. Для нашего литературоведения, все еще недооценивающего проблему индивидуального своеобразия писателя (как будто это своеобразие противоречит социальной обусловленности его творчества!), немало полезного найдется в исследованиях психологов на эту тему. Плодотворна постановка психологами таких проблем, как роль психического во всеобщей связи проявлений человеческой деятельности, как

<sup>13</sup> С. Л. Рубинштейн. Принципы и пути развития психологии. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 37.

<sup>14</sup> В сб.: Психологическая наука в СССР, т. 1, М., 1959.

<sup>15</sup> Г. С. Костюк. Вопросы психологии мышления. В сб.: Психологическая наука в СССР, т. 1, Изд. АПН, М., 1959, стр. 329.

<sup>16</sup> См. работы проф. В. Н. Мясцева, В. Л. Дранкова и др. в сб.: Доклады на совещании по вопросам психологии личности, Изд. АПН, М., 1956.



эмоциональная жизнь человека или как совсем специальная тема о специфике и функции воображения. Но главное, что представляет для нас, литературоведов, первостепенный интерес в психологической науке, — это, повторяю, требование рассматривать психическую деятельность как процесс. Именно такого подхода к изучению художественного творчества не хватает нашей науке о литературе, которая оперирует в своих основных выводах о сущности и закономерностях литературы исключительно результатами изучения итогов деятельности писателя, т. е. его законченных произведений, а не исследованием процесса его мышления.

Каковы же возможности разработки проблем психологии применительно к проблемам искусствознания и науки о литературе?

Прежде всего нужно с сожалением отметить, что сами психологи мало разрабатывают вопросы психологии художественного творчества. Характерно, что в обобщающем предисловии к итоговому сборнику «Психологическая наука в СССР» в числе многих вопросов и задач этой науки вопросы изучения в этом аспекте искусства и литературы даже не упоминаются. Единичным работам, которые касаются психологических особенностей «художественно-литературного мышления» или «мышления художника», в сборнике отведено 14 строк (см. стр. 390—391); всего же в сборнике 600 страниц! Совсем не упоминается эта проблема и в обобщающей книге С. Л. Рубинштейна «Принципы и пути развития психологии». Если добавить, что серьезных исследований на эту тему ни в литературоведении, ни в искусствознании нет, то мы придем к заключению: психология творчества — научная дисциплина, которую еще нужно создавать. Предстоит обсуждение ее предмета; выдвижение ее задач, разработка методики исследования.<sup>17</sup>

Утверждение, что психология художественного творчества как научная дисциплина фактически еще не существует, может вызвать у некоторых читателей недоумение: ведь на эту тему все же появлялось немало работ в дореволюционной России, а на Западе эта тема — одна из самых популярных.

Действительно, задача изучения психологии творчества, проникновения в «тайны» творческой лаборатории художника выдвинута давно, но в большинстве старых работ представляет интерес лишь описание конкретных фактов и наблюдений; истолкование же фактического материала редко было удовлетворительным.

Идеалистическая эстетика и критика дала немало рецептов для разгадки этой тайны, но все они оказались не только ложными

---

<sup>17</sup> Речь идет здесь о состоянии психологии творчества именно как специальной дисциплины. Отдельные же наблюдения, связанные с теми или иными сторонами психологии творчества, содержатся во многих работах, посвященных деятелям литературы и других видов искусства.

по своей сути, но и лежащими вне самого содержания и формы художественного творчества.

Большое количество работ по психологии творчества было основано на развитии взглядов Зигмунда Фрейда, создателя теории психоанализа, объясняющей психическую деятельность биологическими инстинктами и половым влечением как основным фактором подсознания.

Фрейдистское учение во всех своих вариантах, не говоря уже о его прямой реакционности, отличается тем, что исследование творчества писателя подменяется поисками так называемых «скрытых глубин», «подсознательного» у автора. Фрейдисты базируются свои взгляды не на объективном анализе творческого процесса, а на ассоциациях (совершенно субъективных), которые возникают у них при чтении художественных произведений.

Характерно, что и в странах Запада давно уже выражается недовольство фрейдизмом. Так, Ст. Э. Хаймен<sup>18</sup> проницательно заметил по поводу теории психоанализа в литературоведении, что если критика, пусть и очень изощренная в выражениях, говорит о художественном произведении лишь как о результатах подавленных эдиповских желаний автора, то она может сказать не слишком много. Другой литературовед, К. Юнг, заключил, что рассматривать произведение как следствие «личных комплексов» — значит принижать его до ступени простого невроза.<sup>19</sup> Однако новые решения, которые предлагают ученые, остающиеся вне марксизма, не могут вывести науку из тупика. Тот же Юнг выдвинул идею, что основа творческого процесса — в «коллективном бессознательном начале», на поверхности которого плавают сознание своего «я». От подобных идей пути к подлинной науке не существует, ибо они сводятся к субъективистско-символической трактовке искусства. Фактический материал, который есть в работах ученых-идеалистов (если они не ограничиваются только отвлеченными рассуждениями), интересные наблюдения обесценены и искажены неверным их истолкованием. Совершенно антинаучны и теории творчества, связанные с биохевиоризмом и эклектически соединяющие идеализм с вульгарным материализмом. Понятно поэтому, что ряд ученых на Западе пессимистически оценивает возможность исследования процесса творчества. Например, Вольфганг Кайзер, автор работ по теории литературы, вообще ставит под сомнение самую необходимость изучения «творческого акта». Это еще одно свидетельство тупика, в котором находится идеалистическое литературоведение. Поэтому на путях к подлинной науке оказываются лишь те ученые, которые, пусть и не обладая системой определенных методологических принципов, стремятся строить свой анализ психологии творчества на объективной основе, изу-

<sup>18</sup> Автор книги: *The Armed Vision*. New York, 1948.

<sup>19</sup> C. G. Jung. *Psychologie und Dichtung*. Zürich, 1950.

чая произведения писателя, факты их творческой истории, воспоминания и документы. Примером плодотворности таких поисков является, при всех слабостях и недостатках, интересная книга французского литературоведа Жана Прево о Стендале, представляющая собою опыт исследования литературного мастерства и психологии этого писателя.<sup>20</sup>

Идеалистические теории психологии творчества разнообразны. Среди них получили наибольшее распространение в странах Запада теории интуитивистские (Шопенгауэр, Бергсон, Тулуз и др.). До сих пор популярны теории «психопатологические», включающие проблемы помешательства, маниакальности, болезненной наследственности и влияния алкоголизма на характер творчества, — теории, которые в свое время развивали Ломброзо, Макс Нордау и др. Общее для всех этих теорий — отказ от подхода к художественному творчеству как к сложному, детерминированному объективными условиями отражению человеком реальной действительности. Художественное творчество рассматривалось сторонниками идеалистических учений как «самопроизвольный акт», «демонизм», «эстетический эрос», «сомнамбулизм», «эманация божества» и т. д. и т. п. Естественно, что на этой основе ни к каким итогам научного характера прийти было нельзя.

Фрейдизм на русской почве дал такие уродливые плоды, как например книга проф. И. Д. Ермакова «Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина». В предисловии автор заявляет, что стремится применить в своих «этюдах» психологию и психоанализ. Далее он рассматривает «Домик в Коломне» как своеобразную символизацию переживаний Пушкина накануне женитьбы. Утверждая, что в «Мавруше, переодетом мужчине... выявляется женственная природа» и что «Параша более мужественна и самостоятельна, чем ее ряженая кухарка», Ермаков заключает: «А тот, от лица которого ведется весь рассказ, да разве и в самом авторе не ясно проглядываются и черты мужчины и черты женщины».<sup>21</sup> То, что в рукописи вместо «Параша» однажды было написано «Наташа» («Всем домом правила одна Наташа»), дает Ермакову основание для глубокомысленного вывода: «Этот дом, будущий семейный дом Пушкина, теперь, в настоящее время, ему кажется тяжелым крестом, выпавшим на его долю...». Все это звучит глупейшей пародией на психоанализ Фрейда. Не менее комична и трактовка Ермаковым «Моцарта и Сальери» (Моцарт — тип «активно-мужской», Сальери — «пассивно-женский в мужчине»), «Каменного гостя» и других произведений. В заключение автор приходит к выводу, что «огонь» Пушкина — это «божественный Эрос» и соприкосновение с реальной жизнью, связь с этим миром

<sup>20</sup> См.: Жан Прево. Стендаль. М.—Л., 1960. Перевод с французского.

<sup>21</sup> Проф. И. Д. Ермаков. Этюды по психологии творчества Пушкина. ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 21—22.

устанавливается через любовь к женщине.<sup>22</sup> В приложении к творчеству Пушкина, поэта действительности, исключительно многогранного в своем творчестве, фрейдизм с особенной ясностью обнаруживает свою бесплодность и антинаучность.

Отражались в ряде книг и в статьях, рассеянных в различных (преимущественно дореволюционных) русских журналах и сборниках, и другие «модные» теории психологии творчества. Но и работы ученых, которые содержали порой ценные элементы, из-за отсутствия методологической базы не дали ощутимых результатов.

Особо нужно сказать о вышедшей у нас серии «Вопросы теории и психологии творчества» (восемь томов, 1907—1923). В этих сборниках печатались статьи на разнообразные темы теории литературы, поэтики, истории театра и т. д. Среди статей, посвященных изучению процесса творчества, есть и такие, в которых представлен интересный фактический материал, отдельные ценные наблюдения. Заслуживают внимания статьи А. Г. Горифельда, Д. Н. Овсяннико-Куликовского и др. Выделяется содержательная статья А. И. Белецкого «В мастерской художника слова» (в восьмом томе), в которой аргументировано огромное значение исследования творческого процесса. В отличие от адептов идеалистической эстетики, А. И. Белецкий утверждал, что «литературное творчество не следствие некоего помешательства, а деятельность разумная и целесообразная, как и другие виды умственного труда». Самой постановкой вопроса («В мастерской художника слова») эта статья выделяется среди работ других авторов. Но характерно, что в сборниках не только нет работ о методологии и методике психологии творчества, но в самом определении этой дисциплины и ее предмета не было никакой ясности (не случайно в ряде работ совершенно не учитывалась специфика художественного творчества, а говорилось недифференцированно о творчестве литературном, научном, техническом, ремесленном и т. д.).

Основная философская тенденция сборников (и работ редактора-организатора Б. А. Лезина) — тенденция махистская, рассматривающая художественное творчество как один из видов «экономии мысли». Разноголосица, философский эклектизм сборников, идеалистическая постановка вопроса в большинстве статей — все это объясняет, почему даже на страницах этого же издания встречаются весьма критические мнения о состоянии разработки проблемы. Особенно показателен пятый том этого издания, посвященный Д. Н. Овсяннико-Куликовскому. В посвящении редактор серии Б. А. Лезин пишет об этом ученом как о виднейшем представителе психологии творчества, отмечая его помощь в составлении программы серии сборников. А из статьи

<sup>22</sup> Там же, стр. 26, 61, 153.

Г. Райнова «Психология творчества» Д. Н. Овсяннико-Куликовского» читатель узнавал: из работ этого ученого ответ на вопрос о том, что он считает «психологией творчества» и каковы ее основы, «можно получить очень смутный»; он «и не очень задумывался над этим вопросом». Резюмируя свои критические замечания о «всяком психологизме» и в том числе о работах Овсяннико-Куликовского, автор приходит к убийственным выводам: 1) ссылаясь на переживание творчества, психологизм вовсе не указывает на факт: это теория, построение, а не факт переживания; 2) основываясь на нем, психологизм не в силах вырваться из тисков соллипсизма на простор объективных и общеобязательных форм духа; 3) он так мало задумывается над вопросом о сущности понятия творчества, что не замечает, как обращается в волюнтаристическую метафизику». И хотя эта критика была дана не с позиций материалистической психологии, она весьма показательна.

Специально Пушкину в сборниках «Вопросы теории и психологии творчества» были посвящены два очерка М. О. Гершензона — «Чтение Пушкина» и «Явь и сон». В первом очерке содержатся положения, которые Гершензону затем послужили основой его книги «Мудрость Пушкина». Начав с самой по себе элементарно правильной мысли — чтобы понять замысел поэта, нужно вдумчиво в него вчитываться, — Гершензон затем превратил «медленное чтение» в своеобразную идеалистическую методологию, позволяющую вычитывать в любом произведении все, что заблагорассудится. Во втором очерке Гершензон, искусственно группируя и произвольно толкуя различные строки из пушкинских стихотворений, утверждает, что высшим идеалом Пушкина как поэта, его счастливейшим состоянием является «отрешенность души от мира».<sup>23</sup> Ложная методология в трактовке творческого процесса привела Гершензона — исследователя, своими трудами по истории освободительного движения XIX века сделавшего немало ценного, — к реакционнейшим выводам в области психологии творчества Пушкина и трактовки сущности его поэзии.

Интересующей нас теме посвящена книга М. Л. Гофмана «Пушкин. Психология творчества», в которую включены три очерка: «Жизнь и творчество», «Вдохновение и труд», «Творческая память». Характерной чертой этой работы, претендующей на методологическую постановку вопроса, является отсутствие методологических принципов, позволяющих исследовать пушкинское творчество на какой-либо объективной основе. Отвлеченные положения в духе философии и эстетики символизма соединены здесь с эмпирическим описанием отдельных фактов, без попытки выяснения закономерностей творческого процесса. В первом очерке Гофман, не отрицая, что «Пушкин всегда исходит от жизни, от

---

<sup>23</sup> М. О. Гершензон. Явь и сон. В сб.: Вопросы теории и психологии творчества, т. VIII, Харьков, 1923, стр. 69.

впечатлений жизни», однако, здесь же утверждает, что он «и всегда уходит от жизни — „в обитель дальнюю трудов и чистых нег“, где царствует возвышающий обман Вымысла».<sup>24</sup> Из такого понимания личности Пушкина естественно следует вывод, что именно он представляет собою «идеальный образ аполлинического поэта», «который бежит от забот суетного мира, уходит от жизни, как только божественный глагол вдохновения „до слуха чуткого коснется“».<sup>25</sup> При таком понимании Пушкина как художника Гофман и не мог даже поставить вопроса об объективных основах и динамике творческого процесса, о закономерностях возникновения и развития замыслов и т. д. Чрезвычайной узостью отличается третий очерк книги: «творческая память» Пушкина рассматривается здесь на материале самоповторений, автореминисценций и использования неизданных произведений или отдельных черновых «кусков» в произведениях более поздних. Таким образом, и эта книга подтверждает заключение о состоянии психологии творчества, которое дал еще в 1923 году проф. С. О. Грузенберг, писавший: «... так называемая „психология творчества“ по крайней мере при современном состоянии и этой юной, едва еще нарождающейся дисциплины и поныне еще представляет для исследователя загадочную *terram incognitam*». Отсутствие системы и метода, неумение выйти за пределы описания наблюдений и установить закономерности и причинные связи явлений, — такова была „печальная судьба“ психологии как науки», — заключает Грузенберг, ссылаясь при этом на пессимистические признания таких авторитетов идеалистической психологии, как В. Вундт и В. Джемс.<sup>26</sup> Но и книга Грузенберга, эклектическая и идеалистическая по своим основам (вышел первый том — обзор различных теорий психологии творчества), явилась подтверждением этого заключения.

Естественно, что всякие идеалистические спекулятивные построения самым решительным образом были отвергнуты советским литературоведением с самого начала. Вполне оправдана та страстная непримиримость, с которой в 20—30-е годы и позже наша научная общественность обрушилась на фрейдистские и другие идеалистические теории процесса художественного творчества.

В 1933 году вышла книга П. Н. Медведева «В лаборатории писателя», не потерявшая своего значения и теперь (переиздана в 1960 году издательством «Советский писатель», за исключением некоторых наименее удачных частей). Эта работа касается ряда тем, связанных с творческой деятельностью художника. Автор, в частности, правильно указывал на необходимость изучить, как

<sup>24</sup> М. Л. Гофман. Пушкин. Психология творчества. Париж, 1928, стр. 8.

<sup>25</sup> Там же, стр. 14.

<sup>26</sup> Проф. С. О. Грузенберг. Психология творчества. Минск, 1923, стр. 13.

создается образ, «как протекает его развитие, как сказывается это на самодвижении произведения в различных его элементах», заключая: «... вот основные вопросы, подлежащие изучению, еще, к сожалению, почти не начатому».<sup>27</sup> Работа эта, построенная на материале высказываний писателей о своем творчестве, не ставила перед собой задач методологических, а в части, посвященной «процессу словесного художественного творчества», носит характер описательный, а не аналитический.

Построение психологии творчества как науки требует прежде всего определения с позиций марксистской методологии закономерностей художественного творчества. Необходимо выяснить, какими объективными причинами объясняются этапы и элементы творческого процесса писателя, его художественного мышления, в котором выражено его социально обусловленное мировоззрение, его идейная концепция. А у нас на деле психология творчества как дисциплина пока не только не разрабатывается, но до недавнего времени рассматривалась в качестве синонима идеализма (что исторически находит некоторое объяснение в том, что в этой области раньше работали преимущественно теоретики идеалистических направлений). Между тем, почва для создания такой дисциплины подготовлена и самим ходом развития литературоведения. За последние годы все чаще появляются работы, в которых ставятся важные вопросы и содержатся интересные наблюдения, связанные с изучением творческой лаборатории отдельных писателей (например, ряд статей в сборнике «Мастерство русских классиков», ценная книга Е. Добица «Жизненный материал и художественный сюжет» и др.). Прямо или косвенно некоторые стороны творческого процесса писателей затрагиваются во многих работах, посвященных русской и зарубежной литературе.

Немалые, с методологической точки зрения, успехи развития общей психологии в СССР, о которых мы говорили выше, во многом облегчают и постановку проблем психологии творчества. Безусловно необходима совместная деятельность и координация работ в этом направлении психологов, литературоведов, искусствоведов.

Проф. Б. Г. Ананьев верно говорит о большой роли психологии в комплексном изучении духовной жизни человека средствами различных наук.<sup>28</sup> Много может дать также в этом отношении сотрудничество психологов и литературоведов.

Однако трудность создания психологии художественного творчества как науки заключается в том, что она находится на стыке не только общей психологии и литературоведения и искусствоведения, но и некоторых других дисциплин, — в частности эсте-

---

<sup>27</sup> П. Н. Медведев. В лаборатории писателя. Л., 1960, стр. 111.

<sup>28</sup> Б. Г. Ананьев. Человек как общая проблема современной науки. «Вестник ЛГУ», 1957. № 11.

тики: в каком бы плане ни изучать художественное творчество, нельзя нисколько забывать о его эстетическом своеобразии. Если, не ограничиваясь освоением ценного методологического опыта психологов, механически переносить методы общей психологии в психологию творчества, то у нас получатся скорее всего лишь некоторые иллюстрации к тем или иным положениям психологии, да еще литературоведение пополнится специальной терминологией психологии: новая научная дисциплина таким путем не возникнет. Поэтому, говоря о необходимости совместной работы психологов и, например, литературоведов, необходимо сказать и о различных специальных задачах, которые ставятся теми и другими.

Между общей психологией и психологией художественного творчества существует определенный водораздел. Это видно по монографическим работам психологов, в той или иной степени оперирующих материалом художественной литературы. Например, интересная книга П. М. Якобсона «Психология чувств» содержит множество разнообразных примеров из произведений писателей. Однако эти примеры привлечены (наряду со многими другими — из области труда, быта и т. п.) лишь при рассмотрении вопросов о богатстве и многообразии эмоциональной сферы человека, причинной обусловленности эмоций, при характеристике основных видов чувств и т. п. Ни эстетическое своеобразие эмоций в художественном творчестве, ни специфические формы их экспрессии в искусстве, ни условия их воплощения в образах автором не рассматриваются, и это понятно: книга освещает проблему в аспекте общей психологии и задач педагогики и воспитания.<sup>29</sup> Конечно, и такое исследование принесет большую пользу литературоведу (так же как и содержательные работы Б. Теплова о психологии музыкальных способностей, Н. Волкова и Е. Игнатьева о процессе рисования и др.). Но все же методы изучения и самый подход к материалу художественной литературы должен быть у литературоведов иной, чем у специалиста-психолога, так как цели психологии художественного творчества во многом иные. Тем более вне задач общей психологии оказывается такая проблема, как кристаллизация художественного метода писателя (например, метода романтического и реалистического) в непосредственном процессе его психической деятельности — в процессе создания произведения. А ведь это, как мне представляется, одна из центральных задач психологии творчества!

---

<sup>29</sup> П. М. Якобсон. Психология чувств. Изд. 2-е, АПН, М., 1958. — Вообще в работах и учебниках по психологии, вышедших у нас за последнее время, вопросы литературы рассматриваются почти сплошь в связи с эстетическими чувствами, возникающими при восприятии и произведении читателем или зрителем. Эстетическое своеобразие литературы и вопросы психологии творческого процесса не затрагиваются.



Содружество психологов, литературоведов и искусствоведов необходимо для решения новых задач, которые еще не решены ни теми, ни другими.<sup>30</sup>

Вместе с тем, при определении задач психологии художественного творчества нужно сразу же отметить, что в сферу компетенции этой дисциплины ряд проблем общей психологии не входит: к ним относятся, например, специфические проблемы одаренности (т. е. степени развития восприятий, памяти, устойчивости внимания и т. п.).

Как же следует определить психологию художественного творчества? Она должна быть определена, по моему убеждению, в качестве научной дисциплины, задача которой — исследование процесса переработки и обобщения художником жизненных явлений в ходе создания своих произведений.<sup>31</sup> Этот процесс изучается на всех стадиях возникновения и развития замысла и его образного воплощения, начиная от эмбрионов и отдельных элементов до его полной реализации включительно. При помощи психологии творчества познаются закономерности художественного мышления, характерные для данного писателя. Перспективы психологии творчества очень увлекательны. При посредстве сравнительного изучения творческих процессов различных писателей открывается возможность классификации и типологии творческих процессов, характерных для представителей литературных направлений и школ, ибо у различных писателей по-разному представляются взаимоотношения идей и образных представлений; впечатлений жизненного конкретного опыта и поэтической фантазии; словесно-логической, зрительной и эмоциональной памяти; различны и пути экспрессивной окраски изображаемого, возникновения психологических ассоциаций, эстетических оценок; различна способность перевоплощения в мир чувств своих героев и одновременно аналитического отношения к ним, и т. д. Наконец, открываются (как уже упоминалось выше) дополнительные средства исследования художественных методов, поскольку они вырабатываются и совершенствуются в самом процессе творчества. Все это свидетельствует о разностороннем значении психологии творчества как научной дисциплины, а также ее теснейшей связи с теорией литературы, эстетикой и историей литературы.

---

<sup>30</sup> На необходимость такой координации указывают также психологи (см.: А. Г. К о в а л е в. Психология литературного творчества. Изд. ЛГУ, 1960, стр. 6).

<sup>31</sup> Следует подчеркнуть, что речь идет о психологии творчества именно как о научной дисциплине. От нее нельзя требовать раскрытия психологии героев художественного произведения: это другая задача, выходящая за пределы данной дисциплины (кроме тех случаев, когда раскрытие психологии героев рассматривается как момент самого творческого процесса).

Ценные моменты для изучения художественного мышления, творческого процесса заключены и в учении И. П. Павлова, которое дало материалистическое объяснение важнейших психических явлений человеческой деятельности и подорвало основы идеалистических трактовок этой проблемы. Вопрос о роли павловского учения для искусства имеет свою историю, обнаруживающую и его перспективность, и явные ошибки некоторых авторов (как физиологов, так и литературоведов).

Еще в 1926 году Горький в письме к К. Федину заметил, что критикам следовало бы заглянуть в работы И. П. Павлова и это помогло бы критикам более толково рассуждать о том, как создается искусство.<sup>32</sup> Это интересное замечание Горького в частном письме, к тому же опубликованном сравнительно недавно, не было учтено критиками и литературоведами. В 1940 году советский физиолог П. Анохин напечатал статью, в которой отмечено, что горизонты учения Павлова сулят «построение хотя бы самой общей характеристики тончайших творческих процессов» в результате коллективных усилий ученого, писателя и теоретика искусства.<sup>33</sup> О плодотворности этих соображений П. Анохина для теории литературы мне уже довелось писать: заслуживает внимания трактовка П. Анохиным метафоры как одномоментного сочетания отраженных в человеческом сознании возникших в разное время впечатлений внешнего мира. Но здесь же пришлось отметить, что в современных работах по физиологии иногда встречаются упрощенные объяснения большого и сложного мира человеческих чувств и переживаний. Подобные упрощения несут в себе опасность настоящего разрушения эстетики.<sup>34</sup>

К сожалению, в дальнейшем мы стали свидетелями вульгаризаторской трактовки ряда интересных, ценных для науки о литературе и эстетики положений И. П. Павлова. Так, некоторые критики склонны утверждать, что в деятельности писателя как художественной природы, в отличие от «мыслительных» типов человека, проявляется действие только первой сигнальной системы, так как писатель «мыслит образами». Если логически продолжить это утверждение, то получается, что писатель по своему восприятию окружающего чуть ли не приравнивается к животным (так как только у животных отражательная деятельность ограничена первой сигнальной системой, т. е. не идет дальше образных пред-

<sup>32</sup> См.: К. А. Федин. Писатель, искусство, время. «Советский писатель», М., 1957, стр. 177.

<sup>33</sup> П. Анохин. Новое в учении о высшей нервной деятельности. «Литературная газета», 1940, № 54, 27 октября.

<sup>34</sup> См.: Б. Мейлах. Метафора как элемент художественного мышления. Труды Отдела новой русской литературы, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1947.

ставлений, возникающих в результате воздействия на органы чувств предметов и явлений действительности).<sup>35</sup>

Упрощением страдает интересная рядом соображений, но неверная по постановке вопроса статья Л. Гумилевского.<sup>36</sup> Как отмечено в редакционном заключении журнала «Вопросы литературы» (1959, № 4) по поводу откликов на статью Гумилевского, автор ошибочно свел специфику художественного слова к одному фактору — физиологическому. П. Якобсон ответил т. Гумилевскому в тех же «Вопросах литературы» (1958, № 8), но, отметив его ошибки, по существу ликвидировал самую проблему.<sup>37</sup>

В среде искусствоведов и литературоведов есть разные мнения по вопросу об использовании учения Павлова для изучения вопросов искусства. Среди этих мнений имеются и отрицательные. Конечно, проще всего отказаться от всяких новых попыток изучения вопроса, тем более что некоторые вульгаризаторские попытки в какой-то мере дискредитировали самую идею. Но от одного чрезвычайно важного факта никто не может отмахнуться: И. П. Павлов и его ученики (в частности, акад. Л. А. Орбели) прямо указывали на значение физиологии высшей нервной деятельности для понимания некоторых особенностей художественного творчества (хотя и ограничились в этом отношении постановкой вопроса). В. И. Ленин говорил, что психология и физиология органов чувств относятся к тем областям знания, «из коих должна сложиться теория познания и диалектика».<sup>38</sup> Постановка вопроса о значении учения Павлова для понимания гносеологической природы искусства вполне правомерна, если ее не вульгаризировать. Это доказывается также рядом соображений в уже упоминавшейся выше книге Б. Г. Кубланова «Гносеологическая природа литературы и искусства». Автор в одном из разделов своей книги справедливо утверждает: «Учение И. П. Павлова о высшей нервной деятельности — естественнонаучная основа раскрытия природы образного и абстрактного мышления». Именно «естественнонаучная основа», а не какой-то ключ к пониманию всех особенностей художественного творчества, не путь, отметающий другие пути (как полагает, например, К. Сперанский, наивно утверждавший, что Л. Гумилевским открыт совершенно новый метод анализа формы художественного произведения<sup>39</sup>).

<sup>35</sup> Против таких примитивных толкований взглядов Павлова протестовал еще акад. Л. А. Орбели (см. его книгу: Вопросы высшей нервной деятельности. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 425—426).

<sup>36</sup> Л. Гумилевский и П. Якобсон. Заметки писателя (к Павловскому учению о слове) «Вопросы литературы», 1958, № 6.

<sup>37</sup> Следует заметить, что Л. Гумилевский в своей статье (стр. 116) неправильно рассматривает свою попытку привлечь учение И. П. Павлова к изучению искусства как первую. Это противоречит фактической истории вопроса.

<sup>38</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 38, стр. 350.

<sup>39</sup> «Вопросы литературы», 1959, № 4, стр. 200.

Какими же своими сторонами учение Павлова является ценным и полезным для изучения художественного мышления?

1. Прежде всего тем, что, материалистически, с естественно-научной точки зрения объясняя «механизм» мышления вообще, оно помогает опровержению всякого рода теорий о «сверхопытной», интуитивистской и т. п. природе возникновения и развития искусства и художественных образов.

2. Далее, как показал Павлов, нормальное человеческое мышление (сопровождающееся чувством реальности) происходит при неразрывном участии первой и второй сигнальных систем (т. е. конкретных образов, вызванных непосредственным воздействием на органы чувств явлений действительности, и способности абстрагировать, делать обобщения). Из этого следует полная несостоятельность концепций, утверждающих, что какой-либо вид мыслительной деятельности человека, в том числе художественного творчества, может протекать только на базе образных представлений (т. е., условно говоря, первой сигнальной системы).

3. Ценнейшие положения Павлова о взаимоотношении образа и слова в ходе мыслительного процесса и об особенностях этого взаимоотношения у художников дают основу для изучения отношений идеи и образных представлений в художественном мышлении, ассоциаций, роли воображения, фантазии и памяти, взаимного стимулирования «образности» и «обобщений» в процессе творчества.

4. В свете учения Павлова о слове как «сигнале сигналов» объясняется способность художника в ходе творческого процесса с живописной яркостью «оживлять» образы предметов и явлений с такой силой, которая по интенсивности вызываемых ими переживаний почти равнозначна непосредственному восприятию этих предметов и явлений в самой действительности. Для психологии творчества на основе теоретического объяснения роли слова в мышлении как «сигнала сигналов» открываются возможности раскрытия сложнейших связей между словом как агентом-раздражителем, «сигналом сигналов», и образом, а также зарождения и развития различных образных представлений, их качественной определенности, «механизма» их воспроизведения.

Известная осторожность по отношению к попыткам приращения достижений павловской физиологии к изучению искусства объясняется тем, что Павлов не связал это учение с вопросами социальной обусловленности мышления. Поэтому некоторые теоретики, — одни «без задних мыслей», а другие (в странах буржуазного Запада) в целях, враждебных марксизму, — утверждают, что учение Павлова в принципе асоциально, что из его учения следует трактовка мышления как чисто биологической способности, не связанной с закономерностями общественной жизни. Подобные утверждения абсолютно неверны.

Конечно, оставаясь только на почве физиологии высшей нервной деятельности, нельзя объяснить социальную обусловленность художественного мышления или отдельных образов: физиология и не ставит себе задач такого объяснения. Только в результате анализа методами общественных наук можно понять, почему у различных писателей одни и те же явления вызывают противоположные по своему содержанию реакции, в которых проявляются различные взгляды, почему впечатления от одного и того же объекта вступают в самые разнообразные ассоциации и т. д. Являясь естественнонаучной основой понимания природы мышления, понимания условий возникновения в человеческом сознании понятий и образов, самой возможности их появления, их «механизма», физиология, разумеется, не претендует на решение задач, выходящих за пределы ее области знаний.

Ошибочность сведения закономерностей художественного мышления к чисто биологическим<sup>40</sup> доказывается всей историей духовной жизни человечества и в том числе историей искусства.

Прежде всего развитие и усовершенствование мышления — продукт общественного развития. Связь интеллектуальной жизни, периодов ее подъема и расцвета с крупными социальными переворотами и историческими сдвигами доказана многочисленными фактами (напомним хотя бы эпоху Возрождения или влияние революций на развитие философии, науки, искусства). Именно в периоды социальных переворотов, их подготовки, их завоеваний появлялись великие мыслители и художники, деятельность которых обозначила новые этапы в духовной жизни человечества, открыла новые пути творчества, новые методы исследования природы и общества, новые методы отражения жизни в искусстве.

Если говорить о различных типах художественного мышления (которые в общей эволюции искусства развивались от примитивных до высших форм), то и они генетически связаны с социальной историей человечества. Конечно, одной из необходимых предпосылок появления прогрессивных, новаторских произведений искусства является биологическая одаренность творца художественных ценностей. Но если бы все зависело только от биологических данных, от физиологических особенностей мозга ярко отражать и творчески воспроизводить окружающую действительность, то как можно было бы объяснить смену и возникновение различных фаз в истории искусства (например, классицизма, романтизма, реализма) в разных странах на определенных этапах исторического развития?]

---

<sup>40</sup> В этой связи следует напомнить о механистических ошибках крупнейшего ученого проф. В. М. Бехтерева, сводившего социальные явления и психические процессы к общебиологическим законам. Эти ошибки отразились и в статье Бехтерева: Личность художника в рефлексологическом изучении. В сб.: Арена, изд. «Время», Пгр., 1924, стр. 26—43.

Но и такие специфические особенности художественного мышления, как сила идейно-эстетической оценки изображаемого, эмоциональность, мобилизация художником всех своих творческих сил и всех средств изобразительности для того, чтобы утвердить своими образами определенный идеал, убедить и потрясти читателя, — и эти особенности не являются, разумеется, социально-нейтральными. Эпохи социальных преобразований, эпохи резкого столкновения противоположных общественных сил на рубеже новых фаз общественного развития стимулируют способности художника, которые в иных условиях могут и не проявиться с достаточной полнотой или остаться дремлющими. В эти бурные эпохи социальной борьбы, смены поколений усиливаются проявления свойственной каждому человеку внутренней заинтересованности в исходе происходящей борьбы. Художник, обладающий особой впечатлительностью и способностью с необыкновенной эмоциональной силой переживать события окружающей действительности, естественно, откликается на них с особой активностью. Развитие общественной жизни стимулирует эту активность и обуславливает форму ее художественной выразительности.

Если бы все дело было опять-таки в биологической способности «художественно мыслить», то различие общественных позиций художников было бы необъяснимой случайностью. Да, самая возможность мышления на базе взаимодействия первой и второй сигнальных систем обусловлена физиологически и в равной степени присуща, скажем, сторонникам пролетариата и буржуазии. Но самый характер преобразования истока образных представлений в систему определенных обобщений и оценок (в том числе эстетических оценок) навсвязь социален. Идейное содержание художественных образов, направленность и самый ход психологических ассоциаций, характер и окраска эмоциональных реакций — все это социально обусловлено, во всем этом выражается позиция художника. Достаточно напомнить, например, о том, какими противоположными эмоционально-эстетическими ореолами окружалось слово «революция» (как «сигнал сигналов») в стихотворениях поэтов враждующих общественных лагерей на протяжении всей человеческой истории, чтобы подтвердить нашу мысль.

И, наконец, художественное мышление, будучи индивидуальным (в смысле процесса творчества), вместе с тем обладает и общественным содержанием в самом своем генезисе: в мышлении каждого писателя сказывается и усвоение опыта и традиций предшествующей культуры, и то новое, что свойственно в той или иной степени эстетическому сознанию его современников, но что выявляется и обобщается им творчески, входит в художественную систему. И этим также подтверждается социальный характер художественного мышления.

Из всего этого можно заключить, что учение Павлова, которое является естественнонаучной основой понимания «механизма» художественного мышления и одной из основ научной психологии творчества, нисколько не противоречит трактовке искусства и творческого процесса как социально-общественных явлений. Павловское учение обогащает методику исследования тонких процессов творчества, подтверждая высокую полезность взаимодействия различных областей знания.<sup>41</sup>

\* \* \*

Необходимо оговорить, что в этой книге я, естественно, не касаюсь тех сторон методики изучения художественного мышления, которые могут быть применены для изучения современных писателей, — например, собеседования с ними, опросы, приемы непосредственного наблюдения и т. п. (правда, степень плодотворности этих приемов исследования пока была весьма малой из-за неразработанности и содержания, и методики собеседований, опросов, наблюдений). Метод бесед с писателями, например, одно время был довольно распространен, но осуществлялся крайне поверхностно и в итоге сбивался на нечто подобное газетному интервью. Не всегда оправдывает себя (во всяком случае, не может быть основным источником анализа психологии творчества) «метод опроса» писателей об их работе. Такой опыт был проведен в 1930 году Издательством писателей в Ленинграде. Писателям было предложено шестнадцать вопросов, в числе которых, наряду с вопросами о первых импульсах работы и заготовке материалов, были и такие: «Примерная производительность — в листах в месяц»; «Наркотики во время работы; в каком количестве?»; «Оказывают ли на Вас какое-нибудь влияние рецензии?». Результаты опроса были опубликованы в сборнике «Как мы пишем», весьма пестром по своему составу. В нем есть очень интересные ответы, но есть и далекие от изучения творческого процесса и — быть может, независимо от желания автора — звучащие юмористически (например, один из писателей утверждал: «Работать надо голодным. Если перед работой наестся до отвала, значит и написанное будет вульгарное и грубое . . .»). В ряде ответов чувствуется какая-то нарочитость, что ставит под сомнение научную целесообразность такого рода «опроса».

<sup>41</sup> В статье «Психология художественного творчества», напечатанной в «Вопросах литературы» (1960, № 6) и в журнале «Kunst und Literatur» (1960, № 10), — сокращенный вариант этой главы книги — мною было выдвинуто предложение об организации (лучше всего при каком-либо крупном университете) комплексной группы из специалистов по общей психологии, литературоведов, искусствоведов и представителей ряда других дисциплин с целью всестороннего изучения процессов художественного мышления. Ряд откликов читателей из различных городов нашей страны, а также из Чехословакии, Болгарии, Вьетнама отмечают своевременность предложения о создании такого рода групп.

Для изучения некоторых особенностей художественного мышления со временем, возможно, психология найдет специфическую методику эксперимента. Конечно, лишь ироническую улыбку способна вызвать мысль о том, чтобы дать писателю в порядке эксперимента тему с целью наблюдения за ходом его творческого процесса (как это иногда не без успеха применяется, например, с рисовальщиками для психологического изучения процесса рисования). В дальнейшем, с развитием науки, возможно, будут найдены и методы экспериментального исследования отдельных сторон и элементов творческого процесса (вероятнее всего, путем соединения методов объективного наблюдения и данных самонаблюдения, самоанализа по намеченной программе). Известную пользу могут принести экспериментальные наблюдения восприятия читателем или зрителем художественных произведений (поскольку творчество и восприятие — процессы в некоторых отношениях близкие). Вероятно, для исследования некоторых процессов художественного мышления со временем будет разработана методика эксперимента — «моделирования»<sup>42</sup> (средствами экспериментального исследования «живого» процесса творческой деятельности наука пока не располагает).

Немалую вспомогательную роль в анализе процессов мышления сыграет и кибернетика, и это не пройдет бесследно также и для изучения некоторых сторон мышления художественного, для психологии творчества и литературоведения. Разумеется, даже самые совершенные электронные машины не будут (вопреки мнениям некоторых зарубежных ученых) «самостоятельно решать» вопросы социологические, не «заменят» мозга, но, во всяком случае, смогут выполнять сложнейшие вспомогательные операции в соответствии с целями, поставленными учеными.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> См. книгу: Я. А. Попова-Рев. Психология творческого мышления. Изд. АПН, М., 1960. — В этой книге обобщены результаты работ автора в области экспериментального изучения психологического «механизма» творческого мышления, понимаемого здесь вне зависимости от различных форм мышления, а взятого лишь в аспекте предметных действий человека (когда познаваемый объект представлен в виде конкретных предметов, непосредственное преобразование которых составляет определенную задачу).

<sup>43</sup> Вопрос о возможности использования «электронного мозга», «думающих машин» для вспомогательных целей при изучении художественного творчества находится еще на ранней стадии разработки и исканий, но можно лишь сожалеть о невнимании к нему литературоведов. Даже те результаты, которые получены в области математической лингвистики, и первые, пусть еще несовершенные опыты такого рода в изучении поэтики должны были бы избавить скептиков от преднамеренного отрицания самой возможности получить в этой области какие-либо результаты. Не привлекли пока внимания литературоведческих институтов ни работа совещания по применению математических методов к изучению художественной литературы (созванное Государственным университетом им. Лобачевского в Горьком в сентябре 1961 года), ни связанные с такого рода вопросами некоторые доклады на IV Всесоюзном математическом съезде в Ленинграде (июль 1961 года). Специальной оценки заслуживают и проведенные в Варшаве международные конференции по поэ-



Вернемся, однако, к тем вопросам изучения художественного мышления, о которых говорилось выше.

### 3

Всякое художественное произведение, отражая жизнь, вместе с тем представляет собою реакцию его автора на те или иные явления действительности и определяет его отношение к этим явлениям. В широком смысле — художественное творчество выражает позиции писателя в окружающей действительности. Поэтому изучение психологии творчества должно всесторонне учитывать и своеобразие личности писателя<sup>44</sup> и непосредственные обстоятельства, при которых создавались его произведения и которые в каждом отдельном случае можно охарактеризовать как активный фон творческого процесса.

Для восстановления фона прежде всего необходимо детальное знание эпохи и исторического периода, к которому принадлежит деятельность писателя, изучение его биографии, его взглядов, общественно-политической обстановки. Внутренние импульсы, вызвавшие тот или иной замысел, могут быть явными и скрытыми. Из самого текста стихотворения Пушкина «Клеветникам России» видно, что оно родилось как прямой отклик на польское восстание и политику западных держав по отношению к России. Для выяснения же импульсов, вызвавших стихотворение «Румянный критик мой. . .» или поэму «Домик в Коломне», необходимо комплексное изучение творческого процесса, его «фона», общественно-литературной борьбы.<sup>45</sup> Несравненно сложнее исследование фона творческого процесса таких произведений, как например «Евгений Онегин» или «Война и мир». Здесь нужно учитывать комплекс еще более разнообразных внешних и внутренних импульсов, влияющих на возникновение и эволюцию замысла, разнохарактерные причины.

И все же это лишь первый этап на пути к дальнейшей, самой трудной ступени исследования. Методика, которая необходима

---

тике (1960 и 1961 годы). По сообщению участника этих конференций Д. С. Лихачева, смысл ряда поставленных там докладов «состоял вовсе не в том, чтобы сделать открытие по существу, а в создании „кибернетической основы“ для изучения поэтики: кибернетических моделей, системы программирования, соответствующей терминологии и пр.». Полагаю, что специалистов, работающих в области применения кибернетики к изучению языка и литературы, следовало бы пригласить в те комплексные группы ученых, которые, как предлагалось выше, нужно организовать в целях синтетического изучения проблем творчества. Такое содружество было бы полезно во всех отношениях и помогло бы избежать возможных ошибок упрощения и формализма в поисковых работах.

<sup>44</sup> Изучение личности писателя не должно иметь, конечно, ничего общего с так называемой «психографией», которая рассматривает индивидуальные свойства художника только как наследственные, биологические или замкнутые в узкой сфере его сознания (а не обусловленные совокупностью социально-исторических условий, формирующих личность).

<sup>45</sup> Подробнее об этом см. ниже, стр. 151—157.

для выяснения импульсов замысла и обстоятельств его возникновения, литературоведением во многом разработана, по ряду произведений классической литературы уже проделана в этом плане большая работа и накоплен ценный материал. Иначе обстоит дело с методикой исследования творческого процесса, динамики художественного мышления.

Среди материалов для такого исследования большую ценность представляют собственные признания писателей о возникновении замысла и его реализации, о различных фазах и сторонах творческого процесса. Несомненную ценность представляют дневники, письма, воспоминания писателей. Достаточно упомянуть свидетельства Пушкина о том, как создавался «Борис Годунов», Гончарова о работе над «Обломовым», Тургенева о том, как создавались «Отцы и дети» или «Накануне», заметки Фурманова об истории его повестей или великолепный рассказ Маяковского о процессе работы над стихотворением «Сергею Есенину». Ценнейшими документами являются и такие обобщающие жизненный и творческий опыт писателя произведения, как «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо или «Авторская исповедь» Гоголя. Нельзя лишь забывать, что материал самонаблюдений, зачастую субъективный, требует постоянной проверки и строгого критического анализа. Догматический подход к автопризнаниям писателей нередко приводил к серьезным ошибкам. Например, долгое время в критике господствовало мнение о том, что творческий процесс протекал у Пушкина необыкновенно легко. Основанием этому служили, в частности, несколько строк из стихотворения «Осень»:

. . . мысли в голове волнуются в отваге  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
Минута — и стихи свободно потекут.<sup>48</sup>

Пушкин несомненно говорит здесь о каком-то одном из моментов сложного и многотрудного творческого процесса, который сопровождался тщательнейшей работой над словом и многими вариантами (кстати говоря, это относится также и к стихотворению «Осень», рассматриваемому в третьей главе).

Еще более критического подхода требуют автобиографии и воспоминания, где писатель выступает как художник и где, следовательно, в той или иной степени может присутствовать элемент фантазии, ориентировки на определенного читателя и т. д. (в этом отношении дневники и записные книжки, которые писатель вел для себя, а также письма дают более полный и надежный материал). Характерно, что свое знаменитое повествование Гете назвал «Поэзия и правда» (т. е. «вымысел и истина»). Кроме того, даже конкретные самонаблюдения иногда бывают субъективны.

<sup>48</sup> Здесь и далее цитаты из произведений Пушкина даны по Полному собранию сочинений в 16 томах (Изд. АН СССР, М., 1937—1949).

К охарактеризованным выше материалам следует добавить мемуары современников, достоверность которых должна определяться в каждом отдельном случае. Наконец, в известной мере материалом для исследователя психологии творчества могут быть описания творческой работы в художественных произведениях: здесь часто отражены самонаблюдения и опыт автора (Чарский в «Египетских ночах», художник Михайлов в «Анне Карениной», Нежданов и Лемм в «Нови» и «Дворянском гнезде» и т. д.).

Все это, вместе взятое, критически проанализированное, может дать много полезного для психологии творчества. Но главным источником, который дает возможность раскрыть закономерности творчества, как процесса, является **деятельность художника**.

Материалом для ее исследования в аспекте проблем художественного мышления служат все его произведения, весь процесс их создания, начиная от первых элементов замысла и до полной его реализации в виде законченного текста. Путем синхронного изучения творческой деятельности писателя во всех ее видах, а также суммирования наблюдений над отдельными произведениями и выясняются характерные именно для данного писателя закономерности художественного мышления.

Конечно, и при исследовании произведения, существующего лишь в окончательно завершенном виде, мы можем выяснить многие характерные для автора принципы развития образа, художественной типизации, взаимоотношения идеи и изобразительных средств и другие вопросы первостепенной важности. Но важнейшее, исключительное значение для этих исследований имеют рукописи писателя. Анализ их именно с этой целью требует теоретического обоснования и выработки специальной методики.

Для психологии творчества ценность рукописей заключается в том, что в них зафиксирован динамический процесс переработки писателем жизненных впечатлений, деятельность его памяти и воображения, направленная на создание определенного произведения, весь процесс художественного мышления. Если мы располагаем рукописями, в которых зафиксированы последовательные фазы реализации замысла, от начальных до итоговых, перед нами разворачивается, словно на движущейся киноленте, картина творческого процесса. По этому поводу хорошо сказал Валерий Брюсов:

«По рукописям Пушкина мы можем сказать, как постепенно выростали в нем те образы, которые поражают, пленяют нас в его произведениях. . . Мы как бы присутствуем в лаборатории гения, который при нас совершает чудо превращения неясного контура в совершенную художественную картину, темного намека — в глубокую, блистательную мысль».<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> В. Брюсов. Мой Пушкин. М., 1928, стр. 215.

Исследователь творчества Пушкина в этом отношении находится в особенно благоприятных условиях. Рукописное наследие его сохранилось, за некоторыми исключениями, с такой полнотой, что его творческий процесс (пусть не всех, но очень многих произведений) может быть прослежен во всех фазах.<sup>48</sup>

Не будет преувеличением, если заключить, что для исследователя психологии творчества рукописи писателя по своему значению тождественны самому ценному экспериментальному материалу — материалу, добытому в результате наиболее тщательно поставленных опытов. Для исследователя психологии творчества рукописи эквивалентны картине эксперимента. Это не условная аналогия: процесс создания образов, фиксированный в черновиках, — это в значительной мере поиски, эксперименты. Происходит отбор писателем из многочисленных проб всего наиболее подходящего и нужного для поставленной цели. В этом смысле Лев Толстой сказал о процессе создания произведений: «Это опыт в лаборатории». Ход творческого процесса он определял как приближение к «фокусу» — к центральной цели, поставленной перед собой художником. В зависимости от «фокуса» «развиваются лица, характеры и события».<sup>49</sup>

Значит ли это, что мы хотим лишний раз подчеркнуть роль изучения истории текста или творческой истории произведения, чтобы свести психологию творчества к истории текста? Нет, мы имеем в виду нечто иное, а именно — задачу выработки методики, объединяющей текстологию с теоретическим изучением закономерностей художественного мышления. Эта методика несомненно откроет новые горизонты для постижения тонких закономерностей образного воспроизведения действительности, поможет подвергнуть дальнейшей критике всякого рода идеалистические спекулятивные построения о сущности поэтического творчества и будет способствовать, наконец, построению психологии творчества на основе объективных фактов.

Поскольку исследование рукописей с этой целью должно быть связано с текстологией, необходимо кратко остановиться на характере этой связи и на роли текстологии.

Давно уже минули времена, когда эта дисциплина считалась занятием специалистов очень узких, оторванных от жизни и погруженных в схоластические споры о какой-нибудь запятой.

<sup>48</sup> Разумеется, такая полнота рукописного наследия встречается далеко не у всех писателей; есть писатели, у которых вообще рукопись запечатлевала лишь итоговый этап творческого процесса (вся подготовительная работа в таких случаях не фиксирована); рукописи некоторых писателей не сохранились. Но это не снимает вопроса о роли рукописей для изучения психологии творчества, тем более что рукописные фонды различных авторов, которыми мы сейчас располагаем, поистине необозримы.

<sup>49</sup> Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений (юбилейное), т. 52, стр. 78; т. 34, стр. 520.

Главное достижение нашей текстологии, подтвержденное самой практикой, — это подготовка научно проверенных изданий классиков русской литературы. Поэтому естественно, что текстология у нас стала важной отраслью знаний.

И все же следует признать, что разностороннее значение, которое может иметь текстология в развитии науки о литературе, литературоведении, до сих пор еще не осознано. Даже в работах, которые появились за последние годы, текстология рассматривается лишь как дисциплина, необходимая для вполне определенной практической цели, т. е. для подготовки изданий классиков. Представление об этой дисциплине как о прикладной распространено и в учебных пособиях, и в справочниках (см., например, статью «Текстология» во втором издании БСЭ).

На некоторые аспекты, в которых текстология может быть использована для решения литературоведческих вопросов, уже указывалось. Одним из таких аспектов является изучение рукописей для более полного освещения личности и биографии писателя. Инициатива такой постановки вопроса принадлежит П. Е. Щеголеву. В работе, посвященной отношению Пушкина к Марии Раевской (1910), Щеголев писал: «В пушкиноведении изучение чернового рукописного текста становится вопросом метода, и, в сущности, ни одно исследование, биографическое и критическое, не может быть оправдано, если оно оставило без внимания соответствующие теме черновики. Можно утверждать, что ежели бы с самого начала была выполнена задача исчерпывающего изучения рукописей поэта, то история жизни и творчества Пушкина была бы свободна от массы догадок, предположений, рассуждений, а критики и биографы сохранили бы свою энергию и духовные силы, которые пошли на всевозможные измышления в области пушкиноведения».<sup>50</sup>

Эти слова верны и сегодня.

Вопрос о громадной роли истории текста в изучении истории творческого замысла писателя был поставлен Н. К. Пиксановым в работе «Новый путь литературной науки. Об изучении творческой истории шедевра (принципы и методы)» (1923) и в книге «Творческая история „Горя от ума“» (1928). Усилению внимания литературоведов к вопросам текстологии весьма содействовали работы виднейших советских текстологов, особенно пушкинистов, специально посвященные этим вопросам. В книге Б. В. Томашевского «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения» (1925) в числе других была затронута проблема изучения рукописей Пушкина в связи с документальным изданием источников пушкинского текста. В 1928 году появилась его же работа «Писатель и книга. Очерк текстологии». За год до этого

---

<sup>50</sup> П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина, т. II. Изд. 3 е, М.—Л., 1931, стр. 233.

вышла в свет книга Г. О. Винокура «Критика поэтического текста». Значительнейшая вежа пушкинской текстологии была обозначена книгой С. И. Бонди «Новые страницы Пушкина» (1931) и его работой «О чтении рукописей Пушкина» (1937).<sup>51</sup> Несмотря на спорность, порой необоснованность некоторых положений в перечисленных работах, в целом они явились большим шагом вперед. К сожалению, новых исследований, посвященных методологии текстологических изучений, не появлялось очень долго, и лишь в последнее время интерес к ней оживился (хотя преимущественно в одном только плане — установления так называемого «канонического» текста сочинений писателя).

А между тем, вторжение текстологии в литературоведение продолжалось довольно активно. Как известно, многие литературоведы с успехом привлекали в той или иной степени результаты изучения рукописей для своих историко-литературных работ, не говоря уже о пушкинистах, которые для того чтобы осветить тот или иной замысел, его эволюцию, понять точный смысл тех или иных мест пушкинского текста, постоянно пользовались в своих разнообразных работах материалом рукописей.<sup>52</sup>

При всех этих достижениях, методологии и методике применения текстологических изучений для разработки теоретических проблем литературоведения внимания, однако, не уделяется. Поэтому даже в лучших исследованиях, посвященных творчеству классиков, материал изучения рукописей используется в качестве отдельных примеров, а не для исследования принципов творческого метода писателя в целом.

Долгое время в литературоведении отстаивалась точка зрения, которая ограничивала текстологию только подготовкой так называемого дефинитивного текста сочинений писателя. Эта точка зрения поддерживалась и таким видным ученым, как Б. В. Томашевский. Общеизвестны его большие заслуги в нашем литературоведении. Нет почти ни одного крупного издания классиков, в котором он не участвовал бы. Особенно велики его заслуги в подготовке текстов сочинений Пушкина. Однако, говоря о задачах текстологии, он подчеркивал ее границы: подготовка текста для изданий. Эта идея выражена им не только в книге «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения» (1925), но и в другой работе — «Писатель и книга» (1928).

Касааясь вопроса о том, можно ли проследить по рукописям внутреннюю целеустремленность работы писателя, можно ли установить, что писатель во время творческого процесса стремится

<sup>51</sup> «Известия отделения общественных наук АН СССР», 1937, № 2—3, стр. 569—606.

<sup>52</sup> Работы М. П. Алексеева, Д. Д. Благого, С. М. Бонди, Н. Л. Бродского, В. В. Виноградова, Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Ю. Г. Оксмана, Н. К. Пиксанова, А. Л. Слонимского, Б. В. Томашевского, И. Л. Фейнберга, М. А. Цявловского, Т. Г. Цявловской-Зенгер, Д. П. Якубовича и др.

к определенной цели, Б. В. Томашевский говорил: «... вовсе не намерение автора и вовсе не тот путь, которым автор дошел до создания произведения, дает ему смысл. Здесь так же не важна индивидуальная психология автора... Важно произведение, как оно вышло... Важно не то, куда целит автор, а куда он попадает». И еще: «... полезнее всего не возлагать на самую историю текста обязанности отвечать на „проклятые“ вопросы». Он предлагает «ограничить ее область, правильно поставленным изучением самой изменяемости текста и подготовки материала, с этой эволюцией связанного».<sup>53</sup> Б. В. Томашевский прав, утверждая, что «внутренняя целеустремленность художественного приема — далеко не то, что личное намерение автора», так как у писателя «не всегда выходит то, что задумано».<sup>54</sup> Но ведь и в случаях, когда субъективное намерение и объективный смысл произведения автора не совпадают, писатель стремится к какой-то определенной цели; такое несовпадение вовсе не означает, что (как утверждает Томашевский) «не важна индивидуальная психология автора». Да и самое несовпадение цели автора и объективных результатов, к которым он пришел, может быть установлено лишь в результате анализа творческого процесса. Вообще в рассуждениях Б. В. Томашевского на тему «история текста и история литературы» имеются противоречия. С одной стороны, он совершенно правильно замечает, что «при изучении текста вскрывается уже не статическое явление, а литературный процесс его выработки и становления», что при этом обнаруживается материал, который «скрыт в лаборатории автора».<sup>55</sup> Но с другой стороны, как мы видели, он резко ограничивает задачи изучения текста и текстологии.

С иной постановкой вопроса мы встречаемся в работе другого виднейшего текстолога — С. М. Бонди. В статье «О чтении рукописей Пушкина» он пишет:

«Читая рукопись в той последовательности, в какой она писалась, мы как бы ступаем по следам творившего поэта, двигаемся по течению его мыслей и, таким образом, до некоторой (правда несоизмеримо малой) степени наталкиваемся на те же ассоциации, которые возникали у поэта».<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Б. Томашевский. Писатель и книга. Л., 1928, стр. 138—139, 140. — В 1959 году эта книга была переиздана посмертно. В предисловии от редакции указано, что «сам автор при жизни не считал возможным ее переиздание без серьезных дополнений». Возможно, что он ввел бы уточнения и дополнения по интересующему нас вопросу (тем более, что в ряде своих работ о Пушкине сам же совмещал аспекты текстологические и историко-литературные; см. в особенности его превосходную работу «Из пушкинских рукописей»: «Литературное наследство», т. 16—18).

<sup>54</sup> Б. Томашевский. Писатель и книга, стр. 138.

<sup>55</sup> Там же, стр. 134.

<sup>56</sup> С. М. Бонди. О чтении рукописей Пушкина. «Известия отделения общественных наук АН СССР» 1937, № 2—3, стр. 585.

Здесь уже открывается возможность изучения творческого процесса с теоретическими и эстетическими задачами.

Одновременно с этим С. М. Бонди утверждает: «Текстолог, читая его (черновик, — *Б. М.*), должен все время следить за нитью создания произведения, видеть его изменения. . . не оценивая их (лучше — хуже). . .».<sup>57</sup> Конечно, для того чтобы подготовить правильно текст для издания, текстолог должен при изучении рукописи руководствоваться только одной целью — выяснения «последней воли» автора, установлением с этой точки зрения научно проверенного текста. Но если ставить вопрос об анализе художественного мышления, о том, как соотносятся изменения в рукописи с идейно-эстетическими принципами самого писателя, то момент о ц е н к и исследователем этих изменений обязателен<sup>58</sup> (и в ряде работ самого же С. М. Бонди содержатся такие весьма тонкие оценки). Разумеется, такой анализ — дело очень трудное, здесь нужна максимальная осторожность, чтобы избежать субъективизма. Но было бы совершенно неправильно, исходя из подобной осторожности, совершенно отказаться от таких заданий, столь важных для проникновения в творческую лабораторию художника.

Каким же путем текстология должна быть привлечена к исследованию упомянутых теоретических проблем литературоведения?

Необходимо выработать методiku, которая, на основе синтеза принципов теории литературы, истории литературы и эстетики, позволила бы анализировать рукописи именно в упомянутых аспектах, для более полного выяснения закономерностей творческого процесса, особенностей художественного мышления и метода писателя, его творческой индивидуальности.

Рукопись важна тем, что в ней творческий процесс восстанавливается перед нами во времени, в динамике, начиная от первых зафиксированных в ней слов и набросков, планов и т. д. При исследовании этого процесса важны не только сами варианты, но даже их топография, расположение. Важно знать, где именно имеются разрывы и пропуски, на какой стадии возникают различные изменения записей, пустоты, которые заполняются позже, зависимость части от целого. Важен так называемый «первоначальный скелет» стихотворения, который нередко возникает в виде нескольких опорных слов или строк. Необходимо знать последовательность и характер их дальнейшей разработки. Ведь значение опорных слов в поэзии вообще очень велико, и Александр Блок

---

<sup>57</sup> Там же, стр. 588.

<sup>58</sup> При обсуждении на XI Всесоюзной пушкинской конференции (май 1959 года) моего доклада «Текстология и теоретические проблемы литературоведения» С. М. Бонди поддержал этот тезис («Стенограммы конференции», ПД).



так: сказал об этом: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды».<sup>59</sup>

Многое могут прояснить в понимании художественного мышления писателя и его рисунки в рукописях произведений. Напомню в этой связи о диссертации ленинградского психолога В. Л. Дранкова, которая опровергает точку зрения на рисунки Пушкина только как на его иллюстрации к своим произведениям, а рассматривает многие из них как элемент творческого процесса, как элемент «внутреннего видения» поэта. Не все конкретные примеры Дранкова удачны, но, в самом деле, зачастую рисунки возникают в рукописях Пушкина в те моменты, когда ему нужно наглядно видеть изображаемое, когда происходит воплощение образа в наиболее напряженных ситуациях.

Итак, из всего сказанного выше можно заключить, что существует принципиальное различие между чисто текстологической историей произведения, с одной стороны, и исследованием творческого процесса в аспекте теоретической проблематики, эстетического анализа авторских изменений в рукописи — с другой. История текста как таковая — это очень важный, но первый этап на пути к изучению закономерностей творческого процесса.

Есть также различие между предлагаемой мною методикой и задачами «творческой истории».

После работ Н. К. Пиксанова, который активно пропагандировал внедрение в наше литературоведение этого жанра научных исследований, появилось и продолжает появляться много работ такого типа.

Существование жанра «творческой истории» в литературоведении вполне оправдано. Но «творческая история» рассматривается всегда как история отдельного произведения и, как правило, в плане историко-литературном, а не теоретическом. В некоторых работах такого рода встречаются соображения и наблюдения, ценные для понимания художественного мышления и общих принципов творческого процесса данного писателя. И все же «творческая история» не может заменить изучения художественного мышления, психологии творчества как самостоятельной проблемы.

Ближе к этой проблеме книги и статьи на тему «как работали классики» (или «из творческой лаборатории»). Среди них есть интересные и содержательные исследования. Но разноразличных задач в работах этого рода неизмеримый. Здесь и нарочито назидательные, словно предназначенные для учебы тех литераторов, которые плохо пишут или совсем не пишут. Такие книги не вскрывают своеобразия индивидуального творческого процесса, концепционность работы над рукописью. Все классики получают на одно лицо, поскольку их принципы оказываются совершенно однотипными:

---

<sup>59</sup> Записные книжки Ал. Блока. Изд. «Прибой», Л., 1930, стр. 63.

собрание материала, разработка плана, тщательная отделка произведения. Описывая, как работал писатель, редко ставят вопрос, почему он так работал. Варианты текста используются главным образом для того, чтобы доказать, что классики упорно добивались точности выражений. Это, конечно, верно, но ведь в ходе творческого процесса большого мастера понятие точности имеет особое значение. Большое количество вариантов, например, у Пушкина вовсе не означает, что точность давалась ему с каким-то огромным, необычайным трудом и что, прежде чем найти точное слово, он обязательно должен был перебрать десятки неточных слов. Само по себе точное определение может оказаться неточным в контексте, который возникает в дальнейшем, в ходе типизации.

В творческом воплощении замысла каждая мысль может иметь только одно-единственное выражение, и его-то и ищет писатель.

Черновые редакции, варианты ряда строф «Евгения Онегина» являются сами по себе абсолютно совершенными с точки зрения идейной и эстетической. Отброшены эти строфы и строки зачастую потому, что в дальнейшем они оказались в противоречии со структурным или сюжетно-тематическим заданием романа. Чтобы понять, почему Пушкин выбрал тот или иной вариант, надо проникнуть в закономерности его художественной системы, его поэтического мышления. В этом главная трудность. Такое проникновение не может быть заменено никакой шкалой оценки одних вариантов как более, других как менее удачных.

Каковы же ближайшие задачи в изучении художественного мышления с привлечением материала рукописей — этих, по удачному выражению С. М. Бонди, «стенограмм творческого процесса»?

Прежде всего надо разработать методологию исследования творческого процесса на основе марксистской теории отражения. Ленин писал о процессе познания:

«Сначала *мелькают* впечатления, затем выделяется *нечто*, — потом развиваются понятия *качества* †† (определения вещи или явления) и *количества*. Затем изучение и размышление направляют мысль к познанию тождества — различия — основы — сущности *versus* явления, — причинности *etc.* Все эти моменты (шаги, ступени, процессы) познания направляются от субъекта к объекту, проверяясь практикой и приходя через эту проверку к истине. . .».<sup>60</sup>

Эти положения, раскрывающие процесс познания вообще, могут быть полностью применены к отражению действительности в сознании художника. При этом следует учитывать особенности творческого процесса: во время непосредственной работы над своим произведением писатель не наблюдает изображаемое им явление и воссоздает его при помощи памяти и воображения.

В ходе творческого процесса образы и представления реальной действительности возникают в воображении художника в разно-

<sup>60</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 38, стр. 314—315.

образных ситуациях, на которых основано движение сюжета. Первые же слова, которые появляются на рукописи, настолько активизируют творческое воображение писателя, что он как бы видит своих героев. «Лица не дают мне покоя, пристают, позируют в сценах, я слышу отрывки их разговоров — и мне часто казалось, прости господи, что я это не выдумываю, а что все это носится в воздухе около меня и мне только надо смотреть и вдумываться», — признавался Гончаров, говоря о своей работе над образами.<sup>61</sup> Тургенев рассказывал о вызревании образа героя в его воображении: «. . . пока я не вижу и не слышу его голоса, я не начинаю писать».<sup>62</sup>

Более того, писатель вынужден считаться с той объективной логикой, которая следует из им же создаваемых характеров. Именно потому у писателя иногда создается впечатление, что тот или иной поступок совершается его героем совершенно неожиданно. Вспомним слова Льва Толстого о том, как при правке уже написанной главы «Анны Карениной» о свидании Вронского с мужем Анны Вронский «неожиданно» для самого Толстого стал стреляться, а потом оказалось, что это было «органически» необходимо.<sup>63</sup> Он же сказал о своих героях: «. . . они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется».<sup>64</sup> Или признание Горького: «. . . план создается сам собою в процессе работы, его вырабатывают сами герои. Нахожу, что действующим лицам нельзя подсказывать, как они должны вести себя. У каждого из них своя биологическая и социальная логика действия, своя воля. С этими качествами автор берет из их действительности как свой материал, но как „полуфабрикат“».<sup>65</sup>

Конечно, и «внутреннее видение», и будто бы независимая от писателя «своя логика» героев — все это процесс переработки художником реальных впечатлений, связанных с его мировоззрением, с влиянием на него окружающей действительности.

Приведенные выше признания писателей теперь получают научное объяснение. Как уже упоминалось выше, слово для человека является, говоря термином современной физиологии, «сигналом сигналов». Этот «сигнал сигналов» настолько оживляет представления, что служит активным раздражителем, почти равноценным непосредственному восприятию изображаемого. Этим

<sup>61</sup> И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. VIII, изд. «Правда», М., 1952, стр. 71.

<sup>62</sup> Ек. Л е т к о в а. Об Ив. С. Тургеневе. «К свету», научно-литературный сборник, СПб., 1904, стр. 464. — Большой фактический материал на эту тему из практики классиков мировой литературы собран в книге: F. Paulan, Psychologie d'invention. Paris, 1911.

<sup>63</sup> Л. Н. Т о л с т о й. Полное собрание сочинений (юбилейное), т. 62, стр. 269.

<sup>64</sup> Толстовский ежегодник, М., 1912, стр. 58.

<sup>65</sup> М. Г о р ь к и й, Сочинения в тридцати томах, т. 26, стр. 223.

объясняются необычайно сильные реакции и самого писателя в процессе творчества, и читателя при восприятии художественного произведения.<sup>66</sup>

В чем же задача изучения творческого процесса в плане раскрытия сущности, например, реалистического метода?

Анализ творческого процесса по рукописям (разумеется, с привлечением всего другого материала творческой лаборатории писателя и его биографии) поможет полнее раскрыть зарождение и вызревание идеи произведения, характер связей между словом и образными представлениями, взаимоотношения между понятием и образом, образом и его объективной основой.

Процесс творчества писателя-реалиста в принципе устремлен к тому, чтобы вскрыть сущность изображаемых явлений, установить наиболее точные связи и соотношения между объектом и его отражением, воплотить свое отношение к изображаемому и дать ему эстетическую оценку. Формула о реализме как изображении типических характеров в типических обстоятельствах раскрывается при исследовании динамики творческого процесса не только как итог работы писателя, но и как путь, как руководящая нить, определяющая ход его поисков, зафиксированных в рукописи. Изучение и переработка писателем впечатлений реальной действительности, процесс и средства типизации — все это, до отдельных деталей, с максимальной полнотой может быть раскрыто в результате исследования его творческой лаборатории.

В связи с этим возникает сложная методическая задача — задача классификации различных элементов творческого процесса, установления определенной закономерности в самой вариантности способов, средств образного воплощения замысла.

Богатейшая вариантность в рукописях Пушкина с точки зрения художественного метода отражает разнообразные поиски, своеобразные опыты, направленные к единой и главной цели — достижению аналитической ясности и живописной наглядности изображаемого, т. е. раскрытию сущности и причинности, к нахождению мотивов, объясняющих, почему герой действует так, а не иначе. В лирике эти поиски направлены на воспроизведение наиболее мотивированной жизненной ситуации, вызвавшей те или иные эмоциональные реакции или переживания. Необходимо вновь подчеркнуть слово **п о и с к и** при изучении рукописей и всего процесса творчества, потому что в черновых рукописях зафиксированы именно пробы, искания, поиски, направленные к определенной цели. Эти поиски, которые необходимо всегда сопоставлять с окончательным результатом (в законченном тексте произведения), имеют отчетливую целеустремленность, а поэтому они могут быть классифицированы.

<sup>66</sup> Вспомним признания Флобера, который был близок к обмороку и кричал от ужаса, когда, работая над «Мадам Бовари», воспроизводил драматические эпизоды жизни героини

Варианты могут быть соединены в ряд групп, в зависимости от их соотношения с общими принципами художественного метода.

К одной из таких групп относятся, например, поиски наиболее верных соотношений между образом, эмоциями и их объективной основой. При этом возникают варианты, цель которых — достигнуть наиболее отчетливой и яркой определенности изображаемого, вплоть до передачи средствами слова пространственных, звуковых, цветовых и других представлений.

К другим элементам единого, целостного творческого процесса можно отнести целесообразно направленную вариантность обстоятельств, в которых герой должен обнаружить с наибольшей полнотой черты своего характера; вариантность качественных определений того или иного явления; вариантность переработок абстрактных определений в образные; вариантность психологических ассоциаций и др. Классификация эта может быть установлена с большей полнотой в ходе исследования творческого процесса писателя, и характер ее зависит от его индивидуального своеобразия. Стандартизация здесь немыслима.

Приведенные мною примеры классификации элементов творческого процесса не претендуют на универсальность. Нельзя лишь забывать, что художник, работая над произведением, руководствуется центральной целью, замыслом, которому подчинены в итоге все разработки и варианты, — приближением к «фокусу». Определение этой «цели», «фокуса» представляет основную трудность для исследователя. Но без выработки определенной классификации в теоретическом аспекте нельзя понять, изучить творческий метод в динамике. Нельзя иначе установить изменения в художественном мышлении писателя на разных стадиях его эволюции (например, у Пушкина характер творческого процесса не был одинаковым в различные периоды его творческого пути).

\* \*  
\*

Предложенные в этой главе методы изучения художественного мышления как процесса безусловно могут быть расширены и дополнены. Кроме того, не следует полагать, что психология творчества может включить в себя всю многостороннюю проблематику изучения творчества Пушкина или других классиков. Тем не менее очевидно, что поиски дальнейших путей и методов, способствующих проникновению в творческую лабораторию писателя, выдвигаются в качестве актуальной задачи самым ходом развития науки о литературе.



**КРИСТАЛЛИЗАЦИЯ ПРИНЦИПОВ ТВОРЧЕСТВА  
В СОЗНАНИИ ПУШКИНА И ПРОБЛЕМА ТИПОВ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ**

1

Для всей деятельности Пушкина как художника характерно постоянное стремление осмыслить принципы литературного творчества и самого процесса создания произведений, определить критерии их оценки. Обильный интереснейший материал на эти темы содержится во всем наследии Пушкина — в письмах, художественных произведениях, в публицистических статьях и заметках. Здесь и наблюдения над собственным творчеством, тонкий и проникновенный самоанализ, и общие суждения о законах искусства слова. Особенное значение имеет в этом плане та часть наследия Пушкина, которая обычно служит для характеристики его как литературного критика. Она нуждается в переосмыслении, ибо Пушкин не был критиком как таковым: почти все его оценки литературных явлений — это, за небольшим исключением, оценки, цель которых — прежде всего выяснить для себя в ходе выработки и развития собственных творческих принципов те или иные существенные вопросы. Эта направленность пушкинских суждений о литературном творчестве совершенно недостаточно обращала на себя внимание именно потому, что они объединялись понятием «Пушкин — критик» (именно так озаглавлены не только сборники его суждений о литературе, но и ряд работ пушкинистов). Между тем ряд особенностей, характерных для этой части его наследия, подтверждают отмеченную выше ее направленность. Прежде всего, основные циклы суждений Пушкина о литературном творчестве (в каких бы жанрах они ни выражались) относятся к переломным этапам его творчества: каждый такой этап (например, романтизма, перехода к реализму, начала работы над прозой и историческими жанрами) сопровождался стремлением осмыслить в соответствующем аспекте и свой художественный

опыт, и опыт предшественников и современников. Так, по поводу своих мыслей об общих законах создания трагедии Пушкин заметил: «Сочиняя ее (т. е. трагедию «Борис Годунов», — Б. М.), я стал размышлять над трагедией вообще». Непосредственной подготовкой к «Евгению Онегину» явился и пушкинский самоанализ «южных поэм», на пути к «Истории Пугачева» и «Калитанской дочке» он осмыслял опыт исторической прозы предшественников, и т. д. За небольшим исключением статьи, наброски, заметки Пушкина о литературе остались неопубликованными и даже незаконченными: выяснив для себя тот или иной вопрос, он, по-видимому, не стремился довести начатую работу до конца.<sup>1</sup>

Изучение всего материала пушкинских суждений о литературе дает очень много для понимания того, как в его сознании постепенно кристаллизовались характерные для него самого принципы творческого процесса, художественного мышления. Все это не означает, что Пушкин сначала определял для себя умозрительно, «теоретически» принципы творчества и лишь затем их претворял в своей деятельности художника. Нет, кристаллизация творческих принципов и их осуществление в художественной практике находились в постоянной взаимосвязи, в единстве.

Интереснейшие признания Пушкина о процессе творчества имеются и в лирических стихотворениях, многое из его самонаблюдений объективировано в созданных им образах художников («Моцарт и Сальери», «Египетские ночи» и др.).

Пушкина, по-видимому, не интересовали отвлеченные, умозрительные категории эстетики: во всяком случае, следов такого интереса мы у него почти не находим. Но все, что было связано непосредственно с практикой художественного творчества, вызывало его живейшее внимание: вопросы о роли и цели искусства, о природе деятельности художника и ее особенностях и, тем более, принципы творчества. Пушкин несомненно был хорошо осведомлен о литературе, связанной с этими вопросами. Мы находим у него упоминания именно в такой связи имен теоретиков старого и нового времени — Аристотеля и Платона, Готшеда и Лагарпа, Лессинга и Шлегелей, Винкельмана и Канта, не говоря уже о писателях и мыслителях, выступавших на аналогичные темы, — Вольтера, Руссо, Дидро, Гёте, современных русских и западноевропейских литераторов.

Острый интерес Пушкина к вопросам сущности искусства, общих принципов творчества и непосредственно процесса творчества соответствовал духу эпохи, когда рушились старые эстетические нормы и рождались новые направления, отвечающие новому этапу и требованиям общественного развития. Отсюда обилие статей на упомянутые темы в журналах (иногда с назидатель-

<sup>1</sup> Иную цель преследовали, разумеется, полемические статьи и заметки Пушкина (например, направленные против Булгарина) и несколько напечатанных им рецензий.

дательными заглавиями — например, «Что нужно автору» или «Каким должен быть истинный художник?») и различного рода поэтических деклараций. Вместе с тем, подвергались переосмыслению и старые трактаты, в которых была дана не только определенная эстетическая программа, но и скрупулезная, нормативная программа самого творческого процесса писателя (например, «Коран Буало», как Пушкин назвал знаменитый трактат теоретика классицизма «Искусство поэзии»).

Взгляды Пушкина на сущность, процесс, цели поэтического творчества претерпели сложную эволюцию, связанную с влиянием на него действительности, расширением личного жизненного опыта, развитием его мировоззрения и художественного метода. В период творческой зрелости идеалом искусства было для него гармоническое сочетание глубокой идеи, осмысленного содержания с живописной образностью, сочетание «мысли» и «чувства», воображения и точного воспроизведения жизненных явлений. Созревание этого идеала происходило в процессе непрестанной оценки и переоценки традиций всей предшествующей и современной литературы. Именно названные выше вопросы особенно волновали Пушкина, и это вполне естественно в свете общих закономерностей движения эстетического сознания в эпоху, когда, как говорил Пестель, повсюду сказывался «дух преобразования».

Если суммировать все суждения Пушкина о литературе, то окажется, что именно единство «мысли» (т. е. идейного содержания)<sup>2</sup> и творческого воображения, живописности, позволяющей воссоздать жизнь в ее истинности и вместе с тем в ярком образном выражении, было для него высочайшим критерием творчества. В 1822 году он замечает, что проза «требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат». В это время он еще склонен в какой-то мере соглашаться с общепринятым мнением, что стихи, в отличие от прозы, в этом отношении имеют некоторое отличие — «стихи дело другое», — но здесь же оговаривается: «Впрочем и в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется» («О прозе»). В дальнейшем он полемически заострит эту мысль: «У нас употребляют прозу как стихотворство: не из необходимости житейской, не для выражения нужной мысли, а токмо для приятного проявления форм» (1827. «Отрывки из писем, мысли и замечания»). Нарушение одного из условий совершенства художественного произведения — единства содержательности и формы — он определяет характерным словом «бессмыслица»: «Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого

<sup>2</sup> «Что же составляет величие человека, ежели не мысль?» — писал Пушкин. Ср. в стихотворении «Художнику»:

Гипсу ты мысл и даешь, мрамор послушен тебе. . .



словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения» (там же). Отсюда требование в самом ходе творчества руководствоваться главной целью, центральной идеей, соотношением целого и отдельных элементов произведения: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности» (там же). В тех же «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях», где обобщение собственного творческого опыта соединено с «уроками» раздумий над опытом предшественников, Пушкин иллюстрирует свой критерий художественности — умение «сильно и необыкновенно» (т. е. оригинально) передать «я с н у ю м ы с л ь и к а р т и н ы п о э т и ч е с к и е». Примеры, которые Пушкин приводит, подтверждают, что он имел в виду именно единство мысли и образности, вернее, образ, проникнутый глубокой мыслью, обобщением наблюдаемого явления:

«. . . Державин написал: „орел, на высоте паря“, когда счастье „тебе хребет свой с грозным смехом повернуло, ты видишь, видишь, как мечты сиянье вкрут тебя заснуло“.

«Описание водопада:

Алмазна сыплется гора  
С высот и проч.

«Жуковский говорит о божестве:

Он в дым Москвы себя облек.

«. . . Кальдерон называет молнии огненными языками небес, глаголющих земле. Милтон говорит, что адское пламя давало токмо различать вечную тьму преисподней».

Отвергая распространенную трактовку творческой смелости как необычного употребления какого-либо слова или выражения, Пушкин заключал:

«Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслью — такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гете в „Фаусте“, Молиера в „Тартюфе“».

Изучая мысли Пушкина о сущности и законах творчества, необходимо раскрывать точный смысл его терминологии, во многом отличной от установившейся позже в эстетике. Существенно, например, что слово «картины» Пушкин, говоря о процессе творчества или о творческом воспроизведении того или иного явления, употреблял именно в смысле «образы» или «образное изображение». Ср., например:

Но можно ль резвому поэту,  
Невольнику мечты молодой,  
В картинех быстрой и живой  
Изобразить в порядке свету  
Все то, что в юности златой  
Воображение мне кажет?

(«Послание к Юдину»).

Или:

Но может быть такого рода  
К а р т и н ы вас не привлекут;  
Все это низкая природа. . .

(«Евгений Онегин», V, 3).

В этом же смысле Пушкин говорил о Грибоедове в «Горе от ума»: «Цель его характеры и резкая к а р т и н а правов». Рассуждая (в статье «О поэзии классической и романтической») на темы истории развития поэзии, он отметил: «. . . ум не может довольствоваться одними игрушками гармонии, воображение требует к а р т и н и рассказов». Другим синонимом понятия образности было для Пушкина определение «живописность»:

Согретый вдохновенья богом,  
Другой поэт роскошным слогом  
Ж и в о п и с а л нам первый снег. . .

(«Евгений Онегин», V, 3).

Слог Державина Пушкин называл «цветущим» и «живописным» (в другом месте о его поэзии сказал: «неровная живопись»). Встречается у него и определение «сценическая живопись» (она требует «кисти резкой и широкой»). Понятие же «образа» Пушкин употребляет редко и преимущественно не в плане специфичности искусства, а как живое представление о ком-либо (например, «Любовь и тайная мечта Русланов образ ей приносят»; или в «Барышне-крестьянке»: «Ночью образ смуглой красавицы во сне преследовал его воображение»).

Наиболее ярко Пушкин развернул свои критерии художественности на материале конкретного анализа Баратынского. Ее достоинствами Пушкин считал «верность ума, чувства, точность выражения, вкус, ясность и стройность. . .». «Эда» характеризуется как произведение, замечательное «оригинальной своею простотою, прелестью рассказа, живостью красок и очерком характеров». . . В поэме «Бал» поэт «с удивительным искусством соединил в быстром рассказе. . . метафизику (т. е. философию, — *Б. М.*) и поэзию» (1828. «„Бал“ Баратынского»). Через два года Пушкин так обобщил эти свои оценки:

«Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален, ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко. Гармония его стихов, свежесть слога, живость и точность выражения должны поразить всякого хотя несколько одаренного вкусом и чувством» (1830. «Баратынский»).

В 30-е годы охарактеризованные выше критерии художественности достигают в эстетическом сознании Пушкина полной завершенности своего выражения. Он применяет их и в историко-литературных оценках («. . . Малгерб ныне забыт подобно Ронсару, сии два таланта, истощившие силы свои в усовершенствовании

стиха. . . Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его, не зависящей от употребления!»), и в прямых определениях задач искусства и роли художника. Полнее всего это определение выражено им в статье о народной драме:

«Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. . .

«Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие,<sup>3</sup> государственные мысли историка, догадливость, живость, воображение, никакого предрассудка любимой мысли. С в о д а».<sup>4</sup>

Все эти основополагающие для Пушкина критерии художественности воспринимаются нашим современным читателем как сами собою разумеющиеся, давно ставшие основными в развитии классической русской литературы: «дистанция времени» стерла ощущения глубоко новаторского содержания, которое эти критерии имели в первой трети XIX века. Между тем, утверждение их обозначило коренной перелом в истории литературного развития, новую фазу в эстетическом сознании.

## 2

Становление и эволюция художественного мышления Пушкина происходили в период, когда несколько направлений, сменяя одно другое, сосуществуя и находясь в непрерывной борьбе, определяли поиски нового и, в конце концов, движение к высшему этапу — реализму.

В отношении Пушкина к классицизму, сентиментализму, романтизму постепенно обнаружился подлинно исторический подход, одинаково чуждый и одностороннему нигилизму, и преклонению перед авторитетами, как ни священные были для него те или иные имена: это был подход опять-таки не отвлеченного теоретика, а широко мыслящего художника, который в собственном творчестве синтезировал все лучшие достижения предшествующего искусства, отбросив чуждое движению вперед и переработав все, что таило в себе зерна будущего. Для того чтобы выявить, как в живом процессе литературного развития формировалось эстетическое сознание Пушкина, необходимо учитывать, что при всей самостоятельности каждого из литературных направлений они не были изолированы одно от другого. Подход к клас-

---

<sup>3</sup> «Бесстрашие» — здесь не в смысле равнодушия к изображаемому, а в смысле беспристрастного воспроизведения событий (ср., например, слова Пушкина о записках Джона Геннера: «. . . показания простодушные и б е с т р а с т н ы е, они наконец будут свидетельствовать перед всем светом о средствах, которые Американские штаты употребляли в XIX столетии к распространению своего владычества. . .»).

<sup>4</sup> Подробнее о статье, в которой содержатся эти определения, см. ниже.

сигнизму, сентиментализму, романтизму как к замкнутым в себе системам мешает видеть в них те общие признаки, положительные и отрицательные, которые были характерны для самых различных писателей, независимо от их принадлежности к тому или иному из этих направлений.

Вопрос о наследии классицизма был для Пушкина несравненно сложнее, чем это обычно представляется, если говорить о роли классицизма в ходе формирования его собственного художественного мышления.

Ниспровержение классицизма как художественного выражения идеологии уходящей эпохи происходило во всех литературах мира в период, когда одной из самых характерных особенностей деятельности передовых писателей была пропаганда разума, критицизма, стремления постигнуть «дух времени». Эта особенность литературного развития была связана с борьбой против феодальных пут во всех сферах общественной жизни. Боевой, критический и аналитический характер новой идеологии подразумевал Пушкин, когда писал об истории возникновения французского просветительства: «Новые мысли, новое направление отозвались в умах, искавших новизны. Дух исследования и порицания начал проявляться во Франции». Деятельность французских просветителей Пушкин расценивал как непосредственную подготовку французской революции: «Старое общество, — писал он, — созрело для великого разрушения». Но для Пушкина, с его культом разума («Да здравствуют музы, да здравствует разум!»), способности человека познавать, анализировать, подвергать все происходящее суду логики, ума, для Пушкина, ценившего Вольтера за то, что он «внес светильник философии в темные архивы истории», не могло быть только отрицательным наследием классицизма, провозгласившего разум высшим критерием духовной жизни. Одни черты классицизма решительно отвергались, другие вели к переосмыслению и новой постановке старых вопросов.

Резкая критика Пушкиным классицизма как идейно-художественной системы не дает основания полагать, что это направление представляло собою чуть ли не ошибку в художественном развитии, явление сплошь отрицательное. Классицизм на Западе и в России был в свое время явлением исторически закономерным и прогрессивным. В пору своего расцвета классицизм утвердил в литературе критерий оценки действий человека с точки зрения разума, логической оправданности, государственной необходимости. Гражданственность классицизма не выходила за рамки идеологии просвещенного абсолютизма, но ведь в то время, по определению Маркса, «абсолютная монархия выступает в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства».<sup>5</sup> Цивилизующую роль выполнял и классицизм во

---

<sup>5</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. X, 1933, стр. 721.

многих отношениях, — в частности, выступая против мистической туманности и церковной схоластики средневековья. Но вместе с тем вызвавшие классицизм социальные условия жизни породили ограниченность классицизма. Согласно правилам классицизма, в художественном творчестве все оказалось регламентированным: и темы, и объекты изображения, и жанры, и литературные стили. «Разум» классицизма, будучи возведенным в догмат, обернулся рассудочностью, которая явилась серьезнейшей преградой для творчества, каким его понимал Пушкин в период своей зрелости как художника.

Юный Пушкин, следуя традиции, с благоговением упоминает имена классиков французской литературы XVII века — Расина, Мольера, Буало. Не отрицая и в дальнейшем исторического значения этих писателей, Пушкин, однако, стал судить о них на основе более высоких идейно-эстетических критериев. Большой интерес представляет критика им социальной узости классицизма. В 1823 году он призывает Вяземского уничтожить в критической статье «маркизов классической словесности», подчеркивая тем самым аристократизм представителей этого направления. К 1834 году относится тончайший анализ социальных причин, обусловивших ограниченно-сословный характер французского классицизма: «Словесность сосредоточилась около: . . . трона. . . Академия первым правилом своего устава положила: хвалу великого короля», — в таких условиях, как отмечает Пушкин, и образовалась «вежливая, тонкая словесность, блестящая, аристократическая — немного жеманная, но тем самым понятная для всех дворов Европы». Признавая достоинства французских классиков этой эпохи — «истинно-великих писателей, покрывших таким блеском конец XVII века», Пушкин, вместе с тем, решительно отвергал их эстетическую систему в основных ее принципах: «пристрастие к королям и героям», отказ от изображения народа и отдельных его представителей в высоких жанрах, однолинейность характеров, сведение конфликтов к борьбе страстей вместо раскрытия обстоятельств, обусловливающих поведение героев, и т. д. Пушкин не отрицал прогрессивных элементов, которые были в трагедиях Расина и Корнеля, прославлявших величие подвига во славу отчизны, понятие чести, долга, самоотверженности. Это давало основание Пушкину заметить: «Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии». Пушкин отдавал должное «смелости изобретения» Мольера, высоко ценил «Тартюфа», противопоставлял ясность Буало запутанности образной системы французских романтиков. Но тем не менее и эстетические нормы французских классиков XVII века, и выбор тем и героев, и «боязливые правила» поэтики были для Пушкина в основе своей непримлемы и консервативны. Предопределенность задания, которое ставил себе писатель, примыкавший к этому направлению, определяла и его творческий процесс, подчиняла себе все его элементы, ком-

позицию произведения, развертывание сюжета, структуру образа. Предопределенной была и трактовка характеров, и развязка — посрамление порока и торжество добродетели. В третьей главе «Евгения Онегина» Пушкин иронически описал творческий процесс такого писателя, подчеркнув как главнейшую черту именно его заранее заданную предопределенность, установленную классицистическим кодексом. «Пламенный творец», приступая к созданию своего произведения, заранее «свой слог на важный лад настраивает»,

Являл нам своего героя  
Как совершенства образец.  
Он одарял предмет любимый,  
Всегда несправедливо гонимый,  
Душой чувствительной, умом  
И привлекательным лицом.  
Питая жар чистой страсти,  
Всегда восторженный герой  
Готов был жертвовать собой,  
И при конце последней части  
Всегда наказан был порок,  
Добру достойный был венок.

Непрестанное возвращение Пушкина к критике классицизма может показаться не вполне оправданным, обращенным к уже несуществующим противникам: ведь в эпоху, когда выступил Пушкин, классицизм как художественная система уже не имел ни одного выдающегося, активно действующего в литературе представителя. В качестве направления в искусстве классицизм был мертвым. Сам же Пушкин писал Вяземскому в 1824 году: «Старая... классическая <поэзия>, на которую ты нападаешь, полно, существует ли у нас? Это еще вопрос? Где столпы классические?». Действительно, «столпов» не было, но ставшие мертвыми и реакционными нормы классицизма не только искусственно поддерживались официальной и реакционной критикой: отдельные антиреалистические принципы и элементы этой системы проявлялись в литературе очень долго, причем даже у тех писателей, которые были противниками ее. Поэтому Пушкин и выступал против классицизма и его традиций не только в 20-х, но даже в 30-х годах, когда это направление считалось далекой историей.

В классицизме особенно отталкивающей была для Пушкина давящая на сознание писателя нормативность. Она мешала развитию одной из сильнейших качеств искусства — художественной аналитичности, благодаря которой в самом процессе творчества обнаруживаются «пружины» характеров, причины и следствия событий. Классицизму была чужда идея развития: социальная функция его заключалась в утверждении раз навсегда установленного, незыблемого порядка вещей. Отсюда и однолинейность в обрисовке характеров — вне их противоречивости, вне борьбы взаимоисключающих особенностей «натурь». Этот порок

классицизма Пушкин раскрыл в ходе размышлений над законами драматического искусства и изучения Шекспира. Пушкинская сравнительная оценка характеров Шекспира и Мольера (в «Table-talk») поражает своей пронизательностью именно в плане сопоставления различных типов художественного мышления: диалектического, позволяющего аналитически раскрыть образ в его зачастую не только различных, но противоположных тенденциях, — и, с другой стороны, метафизического: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков». Это достоинство, поясняет далее Пушкин, — результат обрисовки характера не как заранее заданного по схеме, а обусловленного живой жизнью: «Обстоятельства раскрывают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры». И далее иллюстрация: «У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадоблив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемера; принимает имение под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анжело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!».

«Но нигде, может быть, многосторонний гений Шекспира не отразился с таким многообразием, как в Фальстафе, коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную древней вакханалии». И далее Пушкин развертывает свое понимание характера Фальстафа так, как это подсказывается законами художественной системы Шекспира. Если поэтике классицизма было свойственно своеобразное недоверие к читателю (отсюда стремление до конца «разъяснить» образ, не оставляя простора для читательского воображения), то Шекспир, рисуя не только «данности», но и «потенции» характера, позволяет «домыслить» его в нужном направлении. И Пушкин по существу об этом и говорит в своей трактовке шекспировского образа: «Разбирая характер Фальстафа, мы видим, что главная черта его есть сластолюбие; смолоду, вероятно, грубое, дешевое волокитство было первую для него заботою, но ему уже за пятьдесят, он растолстел, одрях; обжорство и вино приметно взяли верх над Венерою. Во-вторых, он трус, но, проводя свою жизнь с молодыми повесами, поминутно подверженный их насмешкам и проказам, он прикрывает свою трусость дерзостью уклончивой и насмешливой. Он хвастлив по привычке и по расчету. Фальстаф совсем не глуп, напротив. Он имеет и некоторые привычки человека, изредко выдавшего

хорошее общество. Правил нет у него никаких..Он слаб, как баба. Ему нужно крепкое испанское вино (the sack), жирный обед и деньги для своих любовниц; чтоб достать их, он готов на все, только б не на явную опасность». И вот что любопытно: Пушкин далее рассказывает о случае, который сблизил его «с человеком, в коем природа, казалось, желая подражать Шекспиру, повторила его гениальное создание». Вслед за тем идет краткий рассказ об этом человеке. Это переплетение литературного восприятия с конкретными жизненными впечатлениями, конечно, невозможно для художественного мышления классического типа в силу отмеченных выше его пороков.

Метафизичность классицизма, строящего изображение событий и характеров по формальной логике («или — или»), определила и принципиальную неприемлемость для этого направления взгляда на мир, общество, на людей как на сложные развивающиеся явления.

Но этот же порок — чуждость идее развития, диалектическому раскрытию характеров и обстоятельств, определяющих поведение героев, — Пушкин, по мере своего движения к реализму, видел и в литературе просвещения, и у сентименталистов, и у романтиков. Художественное мышление представителей всех этих направлений было во многом родственно классицизму своим пренебрежением к художественно-образному раскрытию изображаемой жизни в ее противоречивости и сложности, т. е. неумением сочетать «аналитический» и «живописный» элементы, «мысль» и «чувство», «истину» и «воображение» для воссоздания и вместе с тем «объяснения» воспроизводимой действительности. То обстоятельство, что и просветительство, и особенно сентиментализм и романтизм были социально враждебны ортодоксальному классицизму, не снимает, однако, вопроса об известной родственности художественного мышления всех этих направлений.

В деятельности французских просветителей Пушкин ценил политическое и религиозное вольнодумство, веру в силу человеческого разума, пафос новаторского отрицания всего, что связано с ограничением свободы личности. Но он ясно видел неполноценность художественного метода просветителей XVIII века, отмеченного (как и классицизм!) отвлеченным рационализмом и поэтому сводившего искусство большей частью к балетризированной иллюстрации умозрительных истин. Именно так нужно понимать слова Пушкина: «Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя». Разъясняя эту свою мысль, Пушкин упоминает Вольтера и пишет: «Он 60 лет наполнял театр своими трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил он кстати и некстати выражать правила своей философии» (исключение в оценке Вольтера как художника Пушкин сделал только для «Орлеанской девственницы»: здесь он «однажды



в своей жизни становится поэтом»). В результате влияние Вольтера оказалось двойственным. Его «разрушительный гений» положил начало новому направлению в литературе, остро обличительному, критическому, сыграл свою роль в борьбе с старым порядком, утвержденным литературой при Людовике XIV. Но дидактизм Вольтера как художника сказался отрицательно на развитии искусства, — в частности, и в том, что «роман делается скучной проповедью».

Казалось, что Пушкину был ближе сентиментализм, сыгравший положительную роль в качестве переходного этапа литературного развития, когда основы классицизма расплывались, а время романтизма и тем более реализма еще не наступило. Влияние сентиментализма сказалось в лицейской поэзии Пушкина не только подражанием, но и творческой переработкой некоторых тем, мотивов, поэтики. Однако преувеличение роли этого направления в русской литературе все еще имеет место. Нельзя согласиться с тем, что направление, представленное Карамзиным, отвечало задачам создания новой, реалистической литературы.<sup>6</sup>

Правда, произведения Карамзина — беллетриста и поэта — в значительной мере способствовали ниспровержению догматики классицизма, некоторому приближению литературы к жизни. утверждению права писателя на темы повседневного быта, на изображение внутреннего мира человека, его чувств и переживаний. После давящего педантизма, напыщенности ложноклассических произведений карамзинские повести воспринимались в свое время как нечто совершенно новое («Они составили первоначальную славу Карамзина», — писал Пушкин). Да и сам Карамзин подчеркивал направленность своих принципов против классицизма. Демонстративный, в этом плане, характер нашли и его призыв «наслаждаться чувствительностью», и выдвижение темы «простого героя», «селянина», в отличие от «Вергилиев», прославляющих «Августов», от «красноречивых льстецов», которые «хвалят великодушные знатных». Немалой, хотя исполненной противоречий, была роль Карамзина в истории русского литературного языка, в преобразовании и расширении стилистических средств поэзии и прозы. При всем этом сентиментализм, определенными своими сторонами направленный против худших сторон классицизма, оказался в то же время отрицанием некоторых его завоеваний. В то время как классицизм все же требовал от художника изображения внешнего мира и выдвигал темы широкого общественно-исторического значения, сентиментализм считал, что глав-

---

<sup>6</sup> Здесь речь идет о сентиментализме как о направлении, ярче всего выраженном именно в деятельности Карамзина. Элементы художественной системы сентиментализма, которые в другой идеологической функции преломились в творчестве Радищева, не дают основания относить его к этому направлению. О соотношении взглядов и эстетического идеала Пушкина и Радищева см. в моей книге «Пушкин и его эпоха» (стр. 393—408, 437—439 и др.).

ным предметом искусства должно быть воспроизведение субъективного мира авторских переживаний. «Ты берешься за перо и хочешь быть автором, — писал Карамзин, — спроси же у самого себя, наедине, без свидетелей, искренно, как о в я? ибо ты хочешь писать портрет души и сердца своего. Когда ты хочешь писать портрет свой, то посмотришь прежде в верное зеркало: может ли быть лицо твое предметом искусства, которое должно заниматься одним и з я щ н ы м, изображать красоту, гармонию и распространять в о б л а с т и ч у в с т в е н н о г о приятные впечатления?»<sup>7</sup> Призыв к изображению человеческой индивидуальности был прогрессивным, но эстетическое раскрытие этого призыва никак не отвечало задачам формирования реализма: оказывалось, что не действительность, а «чувствительное сердце есть богатый источник идей».<sup>8</sup> Вопреки все более укреплявшемуся в литературе мнению о необходимости беспредельного расширения связей ее со всеми проявлениями бытия, сентиментализм сужал диапазон поэтического творчества. Идеализация «уединения» и отказа поэта от «суеты» оказывалась не только литературной условностью или робкой оппозиционностью, но и выражением эстетического отношения искусства к действительности. В силу всего этого деятельность Карамзина как художника не представляла собою решительного разрыва со старым эстетическим идеалом, а знаменовала лишь реформу (хотя и существенную) господствовавшей тогда системы взглядов.

Пренебрежение к анализу действительности средствами искусства, прямое отрицание борьбы как одного из «предметов» искусства (эстетика сентиментализма прокламировала отказ от изображения не только общественных потрясений, но даже «пожара природы», ибо он выводит из состояния «приятной меланхолии») делало это направление переходящим, не имеющим прочных корней. Поэтому сентиментализм, отрицая классицизм, в своем художественном мышлении оказался близок враждебному направлению в существенных особенностях метода, в предопределенности, нормативной заданности творчества и трактовки сюжетов. Как мы видели выше, Карамзин считал, что искусство должно заниматься «одним изящным», — но не только в теории эта его установка близка классицизму: это близость и в заданности творческих решений. Даже в лучшей повести Карамзина — «Бедная Лиза» — разрешение конфликта не противоречит в своей основе принципам классицизма: бесконечные страдания Эраста — фактически убийцы «бедной Лизы» — обрисованы как торжество добродетели и наказание порока, а в эпилоге к тому же говорится о возможном примирении Лизы и Эраста за гробовой чертой. Карамзинным начисто снят вопрос о выяснении обстоя-

<sup>7</sup> Н. М. Карамзин. Что нужно автору. Сочинения, т. VII, изд. 4-е, 1834—1835, стр. 13.

<sup>8</sup> Там же, т. IX, стр. 236.

те действ, порождающих подобные социальные драмы, и, следовательно, об устранении этих обстоятельств. Ведь для него как писателя все, что служило объектом искусства, превращалось лишь в повод для чувствительных излияний: «поэзия — цветник чувствительных сердец».

Из всего этого понятно, почему Пушкин, признавая исторические заслуги Карамзина, вместе с тем отрицательно относится к принципиальным основам сентиментализма как художественной системы. Окончательный разрыв Пушкина с сентиментализмом, элементы которого были свойственны его ранней лирике, отчетливо обозначился в конце 10-х годов, когда книжный образ смиренного поэта, предпочитающего «пленительный обман» и уединение мирской суете, вытесняется образом поэта, живущего всеми интересами времени. Показателями этого разрыва является не только расширение диапазона пушкинского творчества в 1818—1819 годах, нарастание в ней реалистических тенденций, но и полемическое переосмысление характерных для сентиментализма тем и образов. Если в стихотворении 1815 года «Мечтатель» лирический герой — традиционно карамзинский («Нашел в глуши я мирный кров и дни веду смиренно»), то к 1816 году относится сатирическое осмеяние этого же сентиментально-идиллического образа:

Блажен, кто в шуме городском  
Мечтает об уединеньи,  
Кто видит только в отдаленьи  
Пустыню, садик, сельский дом,<sup>9</sup>  
Холмы с безмолвными лесами,  
Долину с резвым ручейком  
И даже... стадо с пастухом!

Вместо образа мирного поэта, смиренно коротающего свой век в хижине, Пушкин создает образ поэта-гражданина, исполняющего «высокую» роль обличителя и сатирика.

Внутренне полемичным по отношению к сентиментализму является и принципиально декларативное (в плане непосредственно политическом и эстетическом) стихотворение «Деревня» (1819). Деревенской идиллии, описанной в первой его части в духе стандартно-калькированных представлений сентименталистской лирики (лишенный какого-либо своеобразия сельский пейзаж с холмами, полосатыми нивами, хатами, крылатыми мельницами и т. п., где будто бы «везде следы довольства и труда») противопоставляется во второй части подлинная правда крепостного рабства и обездоленности. Не раз возвращался Пушкин и позже в своем творчестве к полемике с сентиментализмом, порой развер-

<sup>9</sup> Эта строка является, по-видимому, автопародией. Ср. в стихотворении «Мечтатель»:

... муза верная со мной:  
Хвала тебе, богиня!  
Тобою красен домик мой  
И дикая пустыня.

тывая ее пародийными приемами (например, в «Барышне-крестьянке»).

Борьба Пушкина с литературными нормами карамзинизма обстоятельно проанализирована в книгах В. В. Виноградова «Язык Пушкина» и «Стиль Пушкина». Исследователь раскрывает эту борьбу, характеризуя процесс развития национально-самобытной русской литературы, ее демократизации, сближения с реальной действительностью. Внутренняя полемическая направленность не только против классицизма, но одновременно и против сентиментализма сказалась в первом же крупном произведении Пушкина «Руслан и Людмила». Для карамзинистов не мог быть приемлемым здесь новый подход к проблеме народности, отказ от условной стилизации «народной старины» и фольклора, столь характерной и для самого Карамзина (например, для его «Ильи Муромца») и его последователей. Демократическая народность Руслана, боевой дух поэмы, ее «земная» основа, враждебная религиозности и мистицизму, — все это вызвало отрицательное отношение к ней не только литературных староверов, но и правоверных карамзинистов.<sup>10</sup>

Для отношения Пушкина к сентиментализму показательна его заметка «О прозе». Она значительнее своей темы — непосредственной характеристики карамзинского литературного стиля. Основная мысль ее, по существу, — в том, что приверженцы этого направления принципиально не могут раскрыть подлинную сущность изображаемых явлений, «почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные». Пушкин, критикуя перефразистический стиль сентименталистской прозы, противопоставляет ей требование «мыслей и мыслей», краткости (в смысле сжатости и энергии, в противоположность растянутости и «вялости» слога) и «точности». Последнее требование относится не только к языку: «точность» раскрывается Пушкиным в его художественной практике и критических суждениях как соответствие сущности явления его словесному выражению и в этом отношении была принципом творческого метода.

Можно заключить, таким образом, что эстетическая система сентиментализма, в целом будучи направлена против классицизма, носила, однако, характер переходный, двойственный и, конечно, не представляла собою коренного поворота в художественном развитии новой эры.

Иной характер носил романтизм, который на самом деле обозначил совершенно новую эпоху искусства и художественного мышления.

В романтизме — направлении очень сложном, противоречивом, имеющем свои отличия и оттенки в зависимости и от национально-

---

<sup>10</sup> Письмо И. И. Дмитриева П. А. Вяземскому. «Старина и новизна» 1898, кн. 2, стр. 141; Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, СПб., 1866, стр. 290.

исторических особенностей разных стран, и от общественно-литературной борьбы внутри каждой страны, — были, однако, общие черты.<sup>11</sup> Романтики начала XIX века осознавали себя смелыми новаторами, ниспровергателями «старых кумиров», людьми, которые должны переделать искусство и водрузить на Парнасе новые знамена. Эта направленность романтизма воодушевляла Пушкина, и не случайно говорил он об этом направлении в период увлеченности им в терминах наступления, борьбы и дерзаний. Романтизм был для него «парнасским атеизмом», связанным с «переворотами» (ср., например, в письме Катенину 1825 года: «... примись за романтическую трагедию. . . Ты сделаешь переворот в нашей словесности. . .»).

Для романтического мироощущения было характерно презрение к «правилам» классицизма, утверждение свободы выбора тем и «предметов» поэзии. Романтическое мышление с его приматом «воображения» не считалось с требованиями мотивировать обстоятельства, определяющие поведение того или иного героя, показывать обусловленность и необходимость его действий и образа мыслей. Логику поступков романтическое мышление заменяло диктатом «души», «страстей», сильных и не знающих преграды порывов. Исключительность характеров в творчестве романтиков влекла за собою отмену необходимости вскрывать «пружины происшествий».

Но за этими общими чертами в эстетике, творчестве, самом мышлении романтиков были коренные различия в зависимости от историко-социального характера направлений внутри романтизма. Эти различия могут быть установлены лишь при условии, если мы будем исходить из практического решения теми или иными романтиками вопроса об отношении искусства к действительности. Пушкину с самого начала увлечения романтизмом было чуждо то его направление, которое, по его определению, возникло под влиянием «немецкого идеологизма». Трактовки художественного творчества Шеллингом как «интеллектуального прозрения», Ваккенродером — как религиозного обряда, Новалисом — как проявления сферы подсознательного, находящего свое выражение в грезах, — были неприемлемы для Пушкина. Его романтизм вырастал на глубоко национальной почве, на которой рождалось и крепло декабристское освободительное движение. Именно потому романтизм в представлениях Пушкина — это не только художественная система, но также определенные качества человеческого характера — страстность и напряженность мировосприятия, мятежность и вольнолюбие, устремленность к будущему, неукроти-

---

<sup>11</sup> Поэтому неправы были теоретики, утверждавшие, что ввиду различий в романтизме разных стран общую характеристику ему дать невозможно (см., например: Ф. де ла Б а р т. Разыскания в области романтической поэтики и стиля, т. I. Киев, 1908).

мость исканий, порыв к идеалу, героическая непреклонность. Черты такого характера Пушкин видел, например, в облике А. И. Якубовича, будущего декабриста, которого он назвал героем своего воображения, замечая при этом: «В нем много, в самом деле, романтизма» (письмо А. А. Бестужеву 30 ноября 1825 года).

Великая цель рождала новое, целеустремленное понимание сущности и значения искусства. Старая эстетика, которая и в период расцвета романтизма не сдавала своих позиций, ограничивала задачи и самый предмет подражанием «язящной природе». Не только в 10-х—первой половине 20-х годов, но и позже консервативные журналы пестрели этим определением; в качестве критерия оценки произведений искусства оно служило для поношения всего свежего, дерзкого в искусстве, всего направленного против догм феодально-крепостнического общества. Сфера искусства тем самым ограничивалась «воспеваемым сущего»; «предметы», изображаемые художником, должны были соответствовать вкусу дворянского салона. Искусства исключалось тем самым то, что составляет его душу, — отражение коренных вопросов жизни, борьбы интересов, стремлений, идей.

Возникновение нового эстетического идеала было вызвано начавшимся разложением феодально-крепостнической системы и борьбой за революционное преобразование России. Первые десятилетия XIX века были ознаменованы в России мощным подъемом национального самосознания и развитием освободительной борьбы против крепостничества и абсолютизма. Всемирно-историческая победа русского народа в Отечественной войне 1812 года, избавившая все человечество от ига наполеоновской Франции, оказала огромное влияние на все области русской жизни, поставила перед лучшими людьми России вопрос о необходимости ликвидации абсолютизма, об освобождении народа от цепей рабства. Такова историческая обстановка, определившая своеобразие романтизма, под знаменем которого выступил Пушкин и его «союзники» и последователи. Это был романтизм, пронизанный идеями самоотверженной борьбы за свободу, страстным протестом против рабства и тирании, романтизм, воодушевленный мечтой о крушении старого мира. Естественно, что он оказался противоположным мистическому романтизму, который смотрел не вперед, а назад, прокламируя отрешенность от жизненной борьбы. В нашем литературоведении прочно укрепились классификация русского романтизма по двум главным направлениям — прогрессивному и консервативному. Но, говоря о борьбе этих направлений, следует лишь иметь в виду, что термин «консервативный» в применении к романтизму не должен трактоваться как механическое перенесение категорий политической реакционности в изучение художественно-эстетической системы. При этом «реакционность» понимается нами в смысле ориентировки художника на прошлое, а не на будущее, в смысле защиты им идеалов, находящихся в обратном

отношении к тенденциям исторического развития, к революционному преобразованию общественных порядков.

Для Пушкина в первые годы его увлечения романтизмом (конец 10-х—начало 20-х годов) в этом направлении были важны прежде всего его отмеченные выше общие черты, его «парнасский атеизм». Но по мере своего творческого развития он стал все яснее осознавать, что под знаком романтизма пытаются объединить различные по существу направления. Уточняя свое понимание романтизма, критикуя все чуждое, он по существу вырабатывает в ходе этой критики новую художественную систему на основе основных критериев: «истины» в изображении жизни, народности, сочетания «ума» и «воображения», «духа исследования» и воспроизведения «картин».

В отличие от современных ему критиков, Пушкин считал, что неправильно относить к романтизму «все, что кажется означенным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных». Еще в 20-е годы в полемике о романтизме, которую вели Вяземский, Бестужев, Кюхельбекер и другие писатели, Пушкин занимал самостоятельную позицию. «Сколько я ни читал о романтизме, все не то, — писал он Бестужеву, — даже Кюхельбекер врет» (30 ноября 1825 года). Не удовлетворяла его и трактовка романтизма французскими критиками. Теории романтизма Пушкин касается в оставшейся неоконченной статье «О поэзии классической и романтической» (1825). Поставив вопрос — «какие же роды стихотворений должно отнести к поэзии романтической», он дал на него следующий ответ: это «те, которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими». Такой ответ может показаться весьма односторонним, поскольку он касается только вопросов формы, связанных с развитием романтизма. Однако для понимания сущности рассуждений Пушкина следует учесть, что в понятие ф о р м ы он вкладывает здесь особый смысл, теснейшим образом связанный с идейной направленностью творчества. В статье утверждается, что новые формы возникали в связи с новым содержанием под влиянием исторической действительности, в связи с народной поэзией. Начало европейской романтической поэзии Пушкин относит к нашествию мавров и крестовым походам: под влиянием мавров возникли в поэзии «приверженность к чудесному и роскошное красноречие Востока», «исступление и нежность любви», рыцари же сообщили литературе «свои понятия о геройстве», «свою набожность и простодушие». Как бы ни оценивать этот взгляд на истоки романтической поэзии, важно, что корни ее Пушкин видит, следовательно, в самой жизни, в историческом развитии. Не менее важна другая, глубочайшая мысль Пушкина о том, что поэты нового времени имели своей предшественницей народную поэзию. «В Италии и в Гипсании народная поэзия уже существовала прежде

появления ее гениев. Она пошла по дороге, уже проложенной. Эти гении — Данте, Ариосто, Кальдерон. Что касается Англии, то «противу имен Dante, Ариосто и Кальдерона с гордостью выставила имена Спенсера, Мильтона и Шекспира». Во Франции же вместо романтизма было «романтическое жеманство, облеченное в строгие формы классические».

Какие же выводы следовали для русской литературы из хода рассуждений Пушкина? Очевидно, необходимо обратиться к историческим традициям народа, к национальной жизни и народной поэзии. Из этих принципов исходит Пушкин в своем обосновании творческих принципов «Бориса Годунова», которое предполагал напечатать: «Читая жаркие споры о романтизме, я вообразил, что и в самом деле нам наскучила правильность и совершенство классической древности и бледные, однообразные списки ее подражателей, что утомленный вкус требует иных, сильнееших ощущений и ищет их в мутных, но кипящих источниках новой, народной поэзии». Переходя непосредственно к своей трагедии, Пушкин писал: «Отказавшись добровольно от выгод, мне представляемых системой искусства, оправданной опытами, утвержденной привлекую, я старался заменить сей чувствительный недостаток верным и изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий, словом, написал трагедию истинно романтическую» (разрядка моя, — *Б. М.*).

В статье «О поэзии классической и романтической» Пушкин критиковал ограничение признаков романтизма только «предрассудками и преданиями простонародными» и кругом определенных тем. Но это не помешало ему, как мы видим, подчеркивать именно в народной поэзии те своеобразные черты, которые и должны привести к «истинному романтизму» (т. е. по существу к реализму).

В художественном мышлении Пушкина периода создания «южных поэм» были противоречия, которые во многом он сам осознавал. Этому мышлению было свойственно выдвигание образа исключительного героя, зыбкость или даже отсутствие мотивировок, недосказанность как сознательный принцип творчества. Когда Вяземский упрекал Пушкина за то, что Пленник не горюет о погибшей черкешенке, Пушкин отвечал: «. . . что говорить ему — „все понял он“, — выражает все, мысль об ней должна была овладеть его душою и соединиться со всеми его мыслями — это разумеется, иначе быть нельзя; не надобно все высказывать — это есть тайна занимательности» (письмо Вяземскому 6 февраля 1823 года). Но genialность теоретического мышления Пушкина обнаружилась в том, что в 1822 году, т. е. в период романтизма, он подверг свою поэму «Кавказский Пленник» критике с позиций, которые можно охарактеризовать как реалистические. Он отметил в числе недостатков поэмы неясность характера, черты которого не пока-



заны как обусловленные определенными обстоятельствами: «Кого займет изображение молодого человека, потерявшего чувствительность сердца в каких-то несчастиях, неизвестных читателю. . . легко было бы оживить рассказ происшествиями, которые сами собой истекали из предметов» (черновик письма Н. И. Гнедичу). Если сопоставить это признание Пушкина с его же словами о том, что он хотел в образе Пленника воспроизвести «равнодушие к жизни» как отличительную черту молодежи XIX века, то мы придем к заключению, что Пушкин, создавая свою поэму, ставил перед собою по сути дела реалистическое задание, т. е. задание художественного анализа определивших характер героя жизненных условий. Это задание Пушкин не осуществил не только потому, что сам он, по его словам, не годился «в герои романтического стихотворения» (слово «романтического» здесь употреблено в смысле «элегического»); неудачу характера Пленника Пушкин видел в том, что он не смог осуществить свой замысел — показать «равнодушие к жизни» как отличительную черту молодежи (в образе же Пленника разочарованность и равнодушие сочетались со скрытым «мятежным жаром» и чертами героизма).

Кристаллизация новых, по сравнению с романтизмом, принципов происходила в сознании Пушкина и путем критического осмысления романтической литературы в других странах. Когда Пушкин увлекался Байроном, — в начале 20-х годов, — творчество английского поэта приобрело общеевропейское значение и восторженно воспринималось прогрессивными кругами всех стран как выражение политического вольномыслия. Идейный пафос поэзии Байрона, протест против современных социальных устоев, поэтизация сильной личности, сильных страстей, отрицание косности, религиозных предрассудков, — все это привлекало Пушкина, совпадало с его собственными настроениями. «Поэзия мрачная, богатырская, сильная, байроническая», — писал он о поэзии, способной умертвить ветхого человека, достойной вдохновения поэта (письмо А. А. Дельвигу 23 марта 1821 года). Но благодаря национально-самобытной основе своего романтизма Пушкин стал в южных поэмах не подражателем, а соперником Байрона: в самом построении пушкинских поэм заключались элементы, которые предвещали преодоление романтического субъективизма: простота и естественность повествования (например, в «Кавказском Пленнике» все, исключая романтическую смерть черкешенки, «может быть, слишком естественно», как писал Вяземский), самостоятельное значение «фона» действий героев (описания быта героев, цыганского табора), стремление к обрисовке героев не только как «рупоров» авторских переживаний, но как характеров самостоятельных, объективно существующих. Наименее отвечает этим критериям поэма «Бахчисарайский фонтан»: именно потому Пушкин судил о ней особенно строго, называя ее «бессвязными отрывками» и впоследствии иронизируя над некоторым мелодраматизмом и

преувеличениями в описании страстей, которые проявились в образе Гирея («Опровержение на критики»).

По мере перехода к реализму Пушкин пересматривает и свое отношение к Байрону: продолжая высоко ценить сильные стороны его творчества, он подвергает критике прежде всего его романтический субъективизм. В 1825 году он замечает, что Байрон-трагик «создал всего навсего один характер», распределив между своими героями черты собственного характера (письмо Н. Н. Раевскому-сыну; подлинник на французском языке). В 1827 году, развивая эту же мысль, он отмечает: «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человека, потом отвратился от них и погрузился в самого себя. Он представил нам призрак самого себя» («О драмах Байрона»). Но если в поэзии Байрона, при всей ее романтической односторонности, Пушкин никогда не переставал ценить дух отрицания и героизма, «таинственную прелесть» созданного в ней характера, то иначе относился он к немецким и французским романтикам. Что касается первых, то краткие отзывы о них всегда даны у Пушкина в отрицательном плане. Он решительно не согласился с Вяземским, который в предисловии к «Бахчисарайскому фонтану» возвел романтизм в русской литературе к немецким источникам. Творчество современных французских романтиков он также оценивал весьма критически. «Все сборники новых стихов, именуемых романтическими, — позор для французской литературы», — писал он Вяземскому в 1824 году. Отрицательное отношение Пушкина в новой романтической школе во Франции начала 20-х годов понятно, поскольку на творчество ее представителей наложила тогда известный отпечаток эпоха реставрации. Компромиссность этой школы выразилась не только в ее политических, но и в литературных позициях. Подходя к ней с собственными критериями романтизма, Пушкин считал французских романтиков «самозванцами». Он писал в письме тому же Вяземскому: «Романтизма нет еще во Франции, а он-то и возродит умершую поэзию — помни мое слово — первый поэтический гений в отечестве Буало ударится в такую бешеную свободу, что твои немцы. Покамест во Франции поэтов меньше, чем у нас». Не принимал Пушкин и трактовки романтизма, которые существовали во французской критике, относившей к романтизму «все произведения, носящие на себе печать уныния и мечтательности». Он отвергал право на именование романтическим творчества, обозначенного этой «печатью», — шла ли речь о Ламартине, французском поэте-романтике, с его меланхолической мечтательностью и благочестием, или о любом произведении, к которому можно было применить слова, сказанные в «Евгении Онегине» по поводу элегии Ленского:

Так он писал *темно и вяло*,  
(Что романтизмом мы зовем,  
Хоть романтизма тут немало  
Не вижу я; да что нам в том?).

В 1836 году в статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной» Пушкин, противопоставляя классицизм французским романтикам (так называемой «неистовой» школы), писал: «Долгое время покорствовав своенравным уставам, давшим ей слишком стеснительные формы, она (словесность, — *Б. М.*) ударилась в крайнюю сторону и забвение всяких правил стала почитать законною свободой. . . Прежние романисты представляли человеческую природу в какой-то жеманной напыщенности; награда добродетели и наказание порока были непременно условием всякого их вымысла; нынешние, напротив, любят выставлять порок всегда и везде торжествующим и в сердце человеческом обретают только две струны: эгоизм и тщеславие. Таковой поверхностный взгляд на природу человеческую обличает, конечно, мелкомыслие и вскоре так же будет смешон и приторен, как чопорность и торжественность романов Арно и г-жи Котен. . . „Словесность отчаяния“ (как назвал ее Гете), „словесность сатаническая“ (как говорит Соувей), словесность гальваническая, каторжная, пуншевая, кровавая, цыгарочная и пр., — эта словесность, давно уже осужденная высшею критикою, начинает упадать даже и во мнении публики».

Итак, если суммировать всю критику Пушкиным и своих романтических поэм, и слабостей романтического направления вообще, мы придем к заключению, что многое в этом направлении его отталкивало так же, как в классицизме, — и прежде всего заданность замысла и пренебрежение конкретными обстоятельствами, которые определяют характеры и движение сюжета. Крайности сходятся: если классицизм, ссылая художника «кورانом Буало» с его рассудочностью, не считался с законами самой жизни, то романтизм, провозглашая полную свободу от «правил» и «полновластие чувств», также пришел к условности и схематичности, но уже романтической. Главный недостаток романтического мышления — отвлеченность в той или иной степени от законов реальной действительности в ее подлинности, сложности и противоречивости. В эстетике консервативного, мистического романтизма этот недостаток перерастает в полный отрыв от жизни. «Наша жизнь — не мечта, но должна быть таковой и, пожалуй, станет ею», — утверждал Новалис.<sup>12</sup> «Реальные предметы всегда ослабляли, притупляли и омертвляли мое воображение», — признавался Блейк.<sup>13</sup> Но и в романтизме противоположной ветви сказывался в той или иной степени примат воображения над жизнью, неумение подойти аналитически к ней, понять сущность происходящих исторических событий в их причинной обусловленности. Эти недостатки романтического мировоззрения Пушкин раскрыл

<sup>12</sup> Schriften, В. II, S. 98.

<sup>13</sup> К. Г и л ь б е р т, Г. К у н. История эстетики. М., 1960, стр. 414. (Перевод с английского).

в характеристике Ленского, считая их присущими не только литературе, но определенным типам людей.

Завершением романтического периода во взглядах и творчестве Пушкина обычно считается поэма «Цыганы». Действительно, вслед за ее созданием в пушкинском творчестве вместо исключительных романтических героев — Пленника, Алеко — возникают герои типические, характеры определяются их действиями, поступками, которые диктуются обстоятельствами. Противоречие между идеалом и действительностью осознается теперь не как результат разлада отвлеченных романтических стремлений героев с окружающей их действительностью: теперь пути к разрешению этих противоречий Пушкин начинает искать в самой действительности, в положительных тенденциях жизни, в исторических традициях народа. При всей правильности этой концепции, эволюцию Пушкина от романтизма к реализму нельзя расценивать как окончательный разрыв с прошлым. Ведь и романтизм Пушкина питался современной действительностью, а не субъективистской фантазией художника, ведь дыхание современности всегда ощущалось и в романтических произведениях Пушкина. Хотя романтический метод не позволял Пушкину достигнуть исторической конкретности образов, п р о б л е м ы, поставленные им в романтический период, были настолько актуальны для современности, что они перешли в его произведения реалистического периода: это проблемы жизненного пути современного героя, свойственного ему разлада со средой, его протеста против существующего общественного уклада, противоречивость его мироощущения. Таким образом, и в романтических произведениях Пушкин, в конечном итоге, отрывался от объективной действительности. А ведь творческая эволюция Пушкина от романтизма к реализму нередко оценивалась как отказ от мятежного героя во имя героя, чуждого всякого рода романтическим мечтаниям, во имя «маленького», «смирненного» человека; отказ от увлечения возвышенно-романтическими образами во имя «пестрого сора» «фламандской школы»; замена очарований пылкой юности «трезвой» житейской опытностью, которая предпочитает поэзии «смирненную прозу». Ведь даже смысл поэмы «Цыганы» долгое время сводили к мнимому утверждению смиренного взгляда на мир старого цыгана и «развенчанию» сильной личности — Алеко!..

Как известно, в буржуазно-дворянском пушкиноведении (например, в работах А. И. Незеленова) эта схема служила для реакционного истолкования идейно-творческого пути Пушкина, для оценки пушкинского романтизма в качестве «ошибок юности», «политических увлечений» и фантастических упований. На самом же деле преодоление Пушкиным в дальнейшем своем развитии романтизма как художественного метода не означает, что он не удержал и не углубил ценные элементы романтизма, о которых мы упоминали выше.

Говоря о своей эволюции, Пушкин в «Евгении Онегине» признавался:

Какие б чувства ни таились  
Тогда во мне — теперь их нет:  
Они прошли иль изменились. .  
Мир вам, тревоги прошлых лет!  
В ту пору мне казались нужны  
Пустыни, волн края жемчужны,  
И моря шум, и груди скал,  
И гордой девы идеал,  
И безыменные страданья. . .  
Другие дни, другие сны;  
Смирились вы, моей весны  
Высокопарные мечтанья. . .

Признание это сделано в годы, когда Пушкин преодолел романтическое мышление в его основах (слова «б е з ы м е н н ы е с т р а д а н ь я» в этом смысле весьма выразительны), когда содержание его творчества неизмеримо расширилось, включив в себя реалистическое изображение многих социальных типов: та пора, когда идеалом поэта была «гордая дева» романтических поэм, теперь казалась ушедшей в прошлое. На самом же деле не все чувства той поры «прошли». Изменения не коснулись самого дорогого — возвышенных идеалов свободы, поэзии, творчества, стремлений, по-прежнему дорогих, но принявших иную форму, иное, более глубокое, более близкое к действительности, более близкое к народной жизни содержание. Смирились «в ы с о к о п а р н ы е м е ч т а н ь я», а не «мечтанья» вообще. Высокая поэзия открылась поэту не только в гордой природе юга (прелесть ее Пушкина всегда захватывала, — достаточно напомнить о его романтических стихотворениях 1830 года «Кавказ», «Обвал», «Монастырь на Казбеке»), а прежде всего в жизни родины, в русской природе, в народной России.

### 3

Вопросы о назначении поэта, о роли искусства, о характере творческого процесса Пушкин осмыслял в типичной терминологии того времени. Раскрыть смысл, который он вкладывал в понятие творческого гения, его природы, сущности в д о х н о в е н и я, — значит понять все своеобразие взглядов Пушкина на сущность искусства и законы творчества.

С этими вопросами Пушкин столкнулся впервые в лицейских лекциях Н. Ф. Кошанского и П. Е. Георгиевского. При всех недостатках этих лекций, они существенны прогрессивной трактовкой роли искусства, постоянным стремлением связать эту роль с борьбой за права «гражданина и человека» (причем в плане не только отвлеченном, а жизненно-практическом приводились примеры из истории вольнолюбивого Рима и республиканской Греции). В первом произведении Пушкина на политическую тему — стихотворении «Лицинию» (1815) — безусловно отразилось влияние

лицейских лекций. В своих основных идеях оно является перефразировкой постепенно повторявшихся в этих лекциях формул (например, конец стихотворения — «Свободой Рим возрос, а рабством погублен» — связан с рассказами Кошанского и Георгиевского о расцвете культуры в древнем Риме и ее упадке «вместе с республикою»). Когда Пушкин восклицал в этом стихотворении:

Я сердцем римлянин: кипит в груди свобода;  
Во мне не дремлет дух великого народа.

— то в этом была заключена та же аналогия между образами прошлого и современностью, которая проводилась и в лицейских лекциях.<sup>14</sup>

Впечатления от лицейских лекций должны были сыграть некоторую роль и в очень рано возникшей у Пушкина (а также у Кюхельбекера) убежденности в героическом, высоком призвании поэта. Это была любимая тема Кошанского и Георгиевского, развитием которой они продолжали традицию понимания роли писателя в передовой русской литературе. О высоком предназначении поэта писал Кошанский в статье «Каков должен быть истинный художник», дважды напечатанной в русских журналах (в 1807 и 1818 годах).

Как свидетельствуют тетради теории поэзии и эстетики (в записях Горчакова), лицейские профессора утверждали, что главное качество поэта «состоит в обилии высоких идей», в умении соединить «прекрасное, важное и великое», возжигать в сердцах людей «честные и похвальные побуждения». В числе поэтов, оправдавших свое великое назначение, называется афинский поэт Тиртей, который «своих соотечественников водил на сражение и песнями своими вдыхал в них (спартанцев, — *Б. М.*) непреодолимое мужество», и Гомер — учитель «политиков, героев и каждого человека». На первое место в лекциях ставится поэзия высоких мыслей и чувств, заключающих в себе «философию жизни». В лекциях встречаются и архаические идеи (например, прославление оды как важнейшего жанра, предмет которого — «отличные деяния великих мужей»), но многое предвосхищает эстетику гражданского романтизма 20-х годов. Прославление поэта-пророка, учителя народа, вдохновенного гения человечества, взор которого видит дальше современников, отчетливо звучит в лекциях и по теории поэзии, и по эстетике. В этих лекциях Пушкину говорили, что «высокое воображение возносит поэта выше понятия обыкновенных людей и заставляет их сильными выражениями своими то живо чувствовать, чего они не знали и что им прежде на мысль не приходило». Но, как следует из лекции по эстетике, эта трактовка роли поэта как «земного пророка» была свободна от всякого религиозно-мистического привкуса: поэт зависит от времени и

<sup>14</sup> См. нашу публикацию лицейских лекций и вступление к ним в журнале «Красный архив» (1937, № 1).

черпает в нем свою силу. «Время, в которое живет он, предметы, которыми он занимается, народный характер его современников и другие, случайные, но действующие на ум его обстоятельства должны быть подпорою природной его способности», — говорилось в лекциях. Трактовка роли поэта как «земного пророка» была не религиозно-мистической, а просветительской, близкой той, какой она была позднее у Пушкина. Не следует, однако, думать, что тема пушкинского «Пророка» восходит к лицейским лекциям: речь идет о прогрессивной эстетической традиции, воспринятой также из лицейского воспитания.

Понятие творческого вдохновения Георгиевский раскрепощает от догматики классицизма. Георгиевский возражает против мнения «школьных метафизиков», «кои идеал почитают только принадлежащим к искусству и совершенно отказывают природе в идеале. . .» «Посмотрите, — продолжает он, — на прекрасное человеческое лицо, коего каждая одушевленная черта, каждый взгляд выражает чувство и мысль. Разве это не идеал?». На этом основании Георгиевский называет идеал французского классицизма «искусственным и потому ложным»: «. . . природный тон, мода суть у них законы, заменяющие законы природы». Искусство не терпит ни формализма, ни стеснения догматическими правилами: «. . . с одним формальным понятием об изящном истинная эстетика не делает больших успехов». Художник должен творить в силу естественных законов природы, ибо «свободное эстетическое чувство не следует никакой системе». Да и «что есть эстетическое выражение?» — спрашивает Георгиевский и отвечает: «Свободный отпечаток мысли и чувствования».

Для уровня лекций, которые слушал Пушкин, показательна связь трактовки роли гения с определением характера героя. Проникновенные страницы посвящены в лицейских тетрадах «крепости духа, никаким противностям не покоряющегося, отважности, мужества, не удерживаемого никакими препятствиями», характеру, «пребывающему спокойным при всех опасностях», «спокойному величию души, твердой и непоколебимой», «сопротивляющейся жестоким ударам». Все это близко мотивам поэзии Пушкина, Кюхельбекера и других поэтов, прославлявших гражданскую доблесть, общее благо, отечество, самоотверженность. Идеал великого характера заключается в том, чтобы «совершенно обнять одно из великих понятий, обнять не только всею силою, но и со всем жаром чувствования, превратить оное в идею, господствующую над целой жизнью, сделать оное душою души своей».

Категории «гения» и «вдохновения» проходят через многочисленные суждения Пушкина о литературе. Этими понятиями насыщены и все его произведения, в которых он касается темы роли поэзии, предназначения поэта, особенностей деятельности художника. Своеобразие понимания Пушкиным основополагающих для эстетической мысли того времени терминов «гений» и «вдохновение»

можно полнее выяснить, если мы хотя бы кратко остановимся на истории их трактовок.

В идеалистической эстетике творческая сила гения объяснялась всегда причинами, лежащими вне действительности. Плотин утверждал, что источник гения Фидия — не в общении между его чувствами и внешним миром, а в потоках творческой энергии, которая вливается в сознание художника из мира идей. Картезианская эстетика (Буало и др.) считала свойством гения совершенное умение, сообразуясь с рациональными правилами, подражать природе. Теория гениальности выдвигалась особенно в периоды, когда вопросы о личности художника, источниках творчества приобретали особое значение.<sup>15</sup> Трактовка сущности понятий «гений» и «вдохновение» шла в двух основных аспектах: как божественного наития и как одаренности, обусловленной временем. Романтизм принял на вооружение в борьбе с классицистическими канонами иррационалистическую теорию Юнга (в его работе «Размышление относительно оригинального творчества»). Для непосредственной практики художника эти теории не имели особого значения. Некоторым освобождением от иррационализма которого природа диктует законы искусству. Ценнейшие замечания о процессе творчества гения имеются у Гегеля. Наряду с идеалистической трактовкой гениальности как способности человека превращать идеал в действительность Гегель утверждал, что художник «запечатлевает в своем духе многообразнейшие образы сущего, а также и цепкую память, сохраняющую в себе пестрый мир этих многообразных форм».<sup>16</sup> В этом положении видна попытка установить какие-то объективные черты процесса творчества.

В соответствии со всеми этими трактовками гениальной творческой личности решался по-разному и вопрос о природе вдохновения, — то как эманации божественной субстанции, порождающей поэтическое видение (теория, восходящая к Демокриту и Платону), то как «божественного безумия» (Фрокастаро), то как погружения в грезы (Новалис) . . . На этом фоне выделяются наиболее трезвыми соображениями рассуждения о «гении» и «вдохновении» французских энциклопедистов, которых, как известно, Пушкин высоко ценил и которые должны быть названы в числе его ближайших предшественников в области эстетической.

Согласно теории Дидро, гении, в отличие от «обычных смертных», — поддающихся непосредственному впечатлению, — прекрасно владеющие собой наблюдатели всего того, что происходит вокруг них; это люди, «одаренные прекрасным воображением,

<sup>15</sup> См.: Hermann Wolf. Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des XVIII Jahrhunderts, Bd. I. Von Gottsched bis Lessing. 1923.

<sup>16</sup> Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 289.



силой суждения, тонким чутьем и верным вкусом».<sup>17</sup> Эти качества — умение не только воспроизводить жизнь, но и проникать в ее смысл — необходимы гению для того, чтобы учить, возвышать, воодушевлять. Автор статьи «Peuple», напечатанной в Энциклопедии, говорит: народ переносит невзгоды стихий, надменность вельмож, наглость богачей, народ не просвещен, груб, — улучшать его положение, просвещать его — задача «просвещенных людей». В «Племяннике Рамо» Дидро развернул излюбленную им идею о великой исторической роли гениев, «благодетелей человечества, делающих честь тем народам, среди которых они живут». Племянник Рамо, выражающий взгляды «самой важной части города и двора» и готовый для собственного спокойствия на всяческие подлости, ненавидит «гениев» из-за того, что они независимы, честны, самоотверженны. По мнению племянника Рамо, «нет ничего более полезного для народов, чем ложь, ничего более вредного, чем правда», поэтому гениальные люди не нужны, их следует уничтожать. «Гении» изменяют лицо земли, «глупость же так обыденна и так всемогуща, даже в мелочах, что без большой кутерьмы ее не переделаешь». Гордой независимости «гения» Дидро противопоставляет продажность и лицемерие племянника Рамо, восклицающего: «Исполнять обязанности — к чему это ведет? к зависти, к склоке, к травле. Разве таким путем делают карьеру? Ходить на поклон, черт возьми! околачивать пороги сильных мира сего, изучать их вкусы, угождать их порокам, одобрять несправедливости, вот в чем секрет».<sup>18</sup>

Дидро утверждал, что гений одарен способностью пророчания и дарует жизнь всему, к чему бы он ни прикоснулся. В статье «Genie», напечатанной в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера (т. 15), также говорится о благодетельной для человечества роли гения и, вместе с тем, свойства гениальной одаренности раскрываются как объективно познаваемые качества (обширность ума, сила воображения и т. д.). Все это родственно мыслям Пушкина, все это усваивалось и перерабатывалось им в ходе формирования собственных оригинальных представлений о сущности творчества. Поэтому если и говорить о традициях в трактовке роли гения, продолженных Пушкиным в его стихотворениях и статьях на тему о поэте и поэзии, то следует указать среди этих традиций не на немецкую идеалистическую философию и эстетику, а на материалистическую эстетику французских просветителей. К ней следует присоединить и традицию Андре Шенье — «возвышенного галла»,<sup>19</sup> которого высоко ценил Пушкин. «Никто более меня не

<sup>17</sup> Д. Дидро. Парадокс об актере. В кн.: Дидро, Собрание сочинений, т. V, М.—Л., 1936, стр. 575.

<sup>18</sup> Там же, т. IV, 1937, стр. 90—91, 125—126.

<sup>19</sup> А. Л. Слонимским написана работа, в которой доказывается, что под «возвышенным галлом» в стихотворении «Вольность» подразумевается пению А. Шенье.

уважает, не любит этого поэта», — писал он в черновике письма к Вяземскому 4 ноября 1823 года. В написанном в 1825 году стихотворении «Андрей Шенье» Пушкин, перелагая некоторые из стихов Шенье, развил идеи самоотверженности поэта.

В своих сочинениях А. Шенье вслед за Дидро провозглашает поэта вождем и просветителем народа. В поэме «Творчество» («L'Invention») дан образ поэта-пророка, обладающего высоким даром потрясать и увлекать «возвышенными» стихами.<sup>20</sup> Голос поэта и его «неукротимые» стихи не может заглушить никто и ничто. Выраженные в произведениях Шенье идеи о «высокой», «божественной» роли поэта, стоящего выше всех смертных, не имеют ничего общего с эстетикой немецкого реакционного романтизма. В то время как немецкие реакционные романтики стремились обоснованием тезиса о «божественном откровении» доказать необходимость изоляции искусства от реальной действительности, углубления «в тайны небесные»,<sup>21</sup> А. Шенье призывает к тесной связи поэзии и действительности. В поэме «L'Invention» наряду с воспеванием «высокой» роли поэта он указывает на античных писателей, отразивших в своем творчестве современную им эпоху. Развивая далее эту мысль, он утверждает, что современная действительность богаче античной и что поэт должен отразить в своем творчестве все достижения человеческой мысли.

Пушкин — наследник всей мировой культуры, всех эстетических ценностей, созданных человечеством. Но было бы неправильным возводить трактовку им роли «гения» только к традициям передовой эстетической мысли Запада. Пушкин явился прямым продолжателем богатой традиции оценок роли «гения» и в связи с этим роли поэта и поэзии, — оценок, свойственных русскому просвещению, русским передовым мыслителям и писателям. Для них одной из определяющих эстетических идей было единство гражданского подвига и подвига «гения» («высшего ума», как говорил Державин<sup>22</sup>). Эта традиция восходит к Антиоху Кантемиру, обосновавшему с позиций просветительства огромную роль поэзии, которая должна приносить «пользу народу», утверждать «голой правды силу». Эстетика Кантемира, выраженная в его сатирах, явилась высшим достижением русской эстетической мысли XVIII века вплоть до Радищева. Утверждение поэзии гражданской в противовес узко интимной, камерной лирике, начатое Кантемиром, было затем продолжено Ломоносовым в его знаменитом

<sup>20</sup> Oeuvres completes d'André de Chénier. Paris, 1819. — Это издание сохранилось в личной библиотеке Пушкина (на чистом листе после переплетной крышки рукою Пушкина вписаны «неизданные стихи» Шенье: «Prés des bords où Venise est reine de la mer. . .»).

<sup>21</sup> См., например, главу «О двух чудесных языках и их таинственной силе» в книге Ваккенродера и Тика «Об искусстве и художнике» (русский перевод: М., 1826), где развивается мысль о том, что «язык искусства совершенно отличен от языка природы».

<sup>22</sup> См.: Г. Р. Державин, Сочинения, т. VII, стр. 572.

стихотворении «Разговор с Анакреоном». Но, в отличие от Кантемира, Ломоносов противопоставлял поэзии «нежности сердечной» только восхищение «героев славой» и славой благоденствующей России, ограничивая тем самым чтимые им понятия правдивости и «учительной» роли литературы, предназначенной, по его убеждению, служить «исправлению нравов человеческих». Более широко понимал задачи поэзии Державин, лиру которого Пушкин назвал «грозной»:

Державин, бич вельмож, при звуке грозной лиры  
Их горделивые разоблачал кумиры.

Писатель в представлении Державина — смелый и верный сын отечества, стоит за правду, «друг он общего добра». В одном из стихотворений Державина («Пролог на открытие театра», 1786) гений (здесь «гений» — в смысле мифологическом, дух-покровитель человека) обращается к музам:

... просвещению, наукам и законам  
Подпорой будьте. . .

По мере развития общественно-политической борьбы, в эстетике наиболее выдающихся представителей русской литературы представление о гении сплавливалось с представлением не только о просвещении и «исправлении нравов», но и о непосредственном участии в освободительной борьбе. В поэзии XVIII века, исключая Радищева, «гражданственность» означала прославление государственного могущества России, защиту законности, критику исполнителей верховной власти, творящих беззакония, не защищающих «бессильных» от произвола: идеалом и для Ломоносова, и для Державина оставался просвещенный абсолютизм, и нарушение казавшейся гармонии между идеалом и действительностью не касалось основ существовавшей системы. Между тем, назревшая к концу XVIII—началу XIX века задача борьбы против самодержавия и крепостничества влекла за собой новую постановку вопроса: поэт-гражданин должен был встать в прямые враждебные отношения с государственной системой, новое содержание должны были получить понятия «гения», «правды», «истины», «мужества», защищавшиеся лучшими поэтами XVIII века. Предшественником новой, возникшей в XIX веке трактовки роли и задач литературы был Радищев, и Пушкин, во многом споря с ним, полностью соглашался с его взглядами на роль «мужественных писателей», заслуживающих признательности и в тех случаях, когда они «не могли избавить человечество от оков пленения». В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» Пушкин подвел своеобразный итог своему пути в свете тех критериев, которые были выдвинуты Радищевым в «Путешествии из Петербурга в Москву»:

«Не столп, воздвигнутый над тлением твоим, сохранит память твою в дальнейшее потомство. Не камень со иссечением имени

твоего пренесет славу твою в будущие столетия. Слово твое живущее присно и во веки в творениях твоих, слово Российского племени, тобою в языке нашем обновленное, прелетит во устах народных, за необозримый горизонт столетий. . . доколе слово российское ударять будет слух, ты жив будешь и не умрешь. . . Нет, не хладный камень сей повествует, что ты жил на славу имени Российского, не может он сказать, что ты был. Творения твои да повествуют нам о том, житие твое да скажет по что ты славен».<sup>23</sup>

От «Вольности», где «изнеженной лире» противопоставляется «свободы гордая певица», и «Пророка» до стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный . . .» — таков диапазон произведений Пушкина, посвященных героической, патриотической, гражданской роли поэта и значению поэзии.

Своеобразие цикла этих произведений<sup>24</sup> прежде всего в том, что образ поэта, созданный в них, — это образ человека гонимого, человека, который подвергается тягчайшим испытаниям, но остается тверд и непоколебим в исполнении своего высокого исторического призвания. По мере все большего обострения политической ситуации, особенно после разгрома восстания декабристов, черты этого образа приобретают все более трагический оттенок, все резче подчеркивается судьба поэта, обреченного на «суд глупца», вынужденного слушать «смех толпы холодной», поэта, которого толпа «бранит» и «плюет на алтарь», где горит его огонь, священный огонь поэзии. В автографе стихотворения «Поэту» этот мотив варьируется несколько раз: «Пускай перед тобой бёснуясь чернь кричит», «Так пусть тогда толпа неистово кричит», «Так пусть его тогда надменно чернь хулит». Позиция поэта в стихотворении «Поэту» — позиция мужества, бесстрашия:

. . . останься тверд, спокоен и угрюм.

С мотивом «твердости», мужества связан и другой мотив — верности своему образу мыслей:

Иди, куда влечет тебя свободный ум,  
Усовершенствуя плоды любимых дум. . .

Стихотворения «Пророк» и «Поэт» интересны в аспекте занимающей нас проблемы еще и тем, что в них выражена мысль о творчестве не только как высшем напряжении всех духовных,

---

<sup>23</sup> О поразительном совпадении идей стихотворения Пушкина с приведенным отрывком радищевского «Путешествия» см. в моей статье: «Путешествие из Москвы в Петербург» Пушкина. «Известия Отделения литературы и языка АН СССР», 1949, т. VIII, вып. 3, стр. 228.

<sup>24</sup> Он подробно рассмотрен нами в книге «Пушкин и его эпоха». Здесь мы кратко затрагиваем его лишь в пределах вопроса о содержании и целеустремленной деятельности творческой личности.

созидательных сил художника, но и как о проявлении всех его лучших человеческих качеств: тема эстетическая непосредственно сливалась в этих стихах с темой этической. Нередко в литературоведении стихотворение «Пророк» как манифест «гражданской», «учительной» роли поэзии противопоставлялся стихотворению «Поэт» с его будто бы апологией замкнутого индивидуализма. На самом деле это не так. Стихотворение «Поэт» непосредственно связано с стихотворением «Пророк» (написанным годом ранее) и своей идеей, и художественной символикой. Представление о поэзии как священной жертве, сравнение души поэта, услышавшего «божественный глагол», с пробудившимся орлом, — все это близко образной системе «Пророка», однако трактовка темы иная: поэт может иметь человеческие слабости, пока он погружен «в заботах суетного света»

... меж детей ничтожных мира,  
Быть может всех ничтожней он.

Но будучи призван к «священной жертве», к творчеству, поэт должен быть непогрешимым в своей чистоте, в благородстве своего подвига, в исполнении своей миссии пророка, — такова мысль этого стихотворения, которая является защитой все той же любимой идеи Пушкина о высоком предназначении поэта. Полная глубокого смысла характеристика поэта:

К ногам народного кумира  
Не клонит гордой головы. . .

— в первоначальном тексте звучит иначе: вместо «народного кумира» — «с в е т с к о г о кумира». Существенны для раскрытия замысла стихотворения первоначальные заголовки в автографе: «Хвалы», «Награды». Пушкин, следовательно, хотел подчеркнуть заголовком мысль о равнодушии поэта к похвалам толпы и о его бескорыстии. С защитой высокого облика поэта-пророка связан и сонет «Поэту», — опять-таки и своей символикой — «алтарь» (в смысле «жертвенник»), «огонь», «треножник» — и мыслью о высоком, чистом, благородном облике поэта. Образы гонимого пророка и гонимого поэта, которого оскорбляет и осмеивает толпа, в данном контексте безусловно ассоциируются. Все это важно для понимания внутренней общности замысла стихотворений «Пророк», «Поэт», «Поэту», несколько, следовательно, не противоречащих одно другому по идейной направленности: все они объединены темой высокого общественного предназначения поэзии, великого призвания поэта. Даже стихотворение «Поэт и толпа», внутренне противоречивое, некоторыми своими деталями связано с темой поэта-пророка; поэт — «божественный посланник», кото-

рого окружает (как и в стихотворении «Поэту») «чернь тупая».<sup>25</sup> И здесь та же символика: «алтарь», «жертвоприношение» — слова, которые являются как бы сигналами, вызывающими в сознании читателя высокий образ поэта. Единство замысла стихотворений «Пророк» и «Поэт и толпа» подтверждается также тем, что первоначально эпиграф был выписан Пушкиным не из Горация («Procul este profani» — «Отойдите, непосвященные»), а из Иова («Послушайте глагол моих» . . .), т. е. вновь возникала, как и в «Пророке», тема «глагола» — слова, не «лукавого» и «праздного», а про-никновенного, поучающего.

В единстве этического и эстетического планов разрабатывается тема гения и в «Моцарте и Сальери». Основной вопрос, поставленный в трагедии, — вопрос о совместимости «гения» и «злодейства». Он заострен и в самом конце трагедии, в последних словах Сальери:

Ты заснешь  
Надолго, Моцарт! Но ужель он прав,  
И я не гений? Гений и злодейство  
Две вещи несовместные. Неправда!  
А Бонаротти? Или это сказка  
Тупой, бессмысленной толпы — и не был  
Убийцею создатель Ватикана?

Ответ на вопрос о совместимости «гения» и «злодейства» дан самим развитием действия и трактовкой характеров Моцарта и Сальери. В трагедии Пушкина отчетливо показано, что Сальери не гений. Не следует отождествлять пристрастие к искусству, которое он чувствовал с ранних лет, и гениальность (гениальность в смысле такой творческой одаренности, которая самостоятельно открывает новые пути в искусстве). Сальери, с сухой рационалистичностью, ради славы, постигая законы искусства, —

. . . Ремесло  
Поставил я подножием искусству;  
Я сделался ремесленник;

сумел отрешиться от прекрасного в искусстве, овладевая профессией музыканта. Но и начав творить, он не стал открывателем, а смог лишь идти за тем, кто являлся действительным творцом. И в этом он сам признается, говоря о Глюке («пошел . . . за ним безропотно . . .»).

Идея о несовместимости гения и злодейства является по существу развитием излюбленной Пушкиным идеи, возникшей еще в юношеских стихах: действительная, искренняя, беззаветная

<sup>25</sup> Не останавливаемся здесь на социальном адресе стихотворения «Поэт и толпа»: о том, что под «толпой» Пушкин подразумевал отнюдь не народ, а светскую чернь, нам уже приходилось писать, привлекая при этом доказательства из истории создания стихотворения (Пушкин и русский романтизм. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 184—190).

любовь к прекрасному, понимание прекрасного не могут быть свойственны людям с низменными чувствами и мыслями, людям с темными помыслами, с злобной душой, людям, которые не любят жизни и ненавидят всякого, кто обладает душевной чистотой, кто превосходит их в чем-либо. В стихотворении «К Жуковскому» «друзья непросвещения», реакционеры характеризуются вместе с тем как люди, которые не могут познать искусства, которые куют прозу и стихи, но сами к поэзии «все глухи, лишь не немые»:

... отверженные Феба;

Им прозы, ни стихов не послан дар от неба.

И в то же время защитники истины и просвещения, враги варваров и невежества обладают «чувствительной душой», они смело выступают с сатирой, выражаются «правдивым языком», и они же — воспитанники творческого труда, у них талант, вкус, это люди, с которыми «и Феб, и музы». В этом стихотворении мы видим зародыш мысли, которая затем будет с таким блеском развита Пушкиным: мысли о том, что преданность искусству, понимание прекрасного, поэтическое вдохновение — качества, которыми могут обладать только люди возвышенных стремлений, воодушевленные любовью к свободе, враги всякого угнетения, и что защитники «тьмы», поборники застоя не могут понять ни красоты, ни истинной поэзии.

При рассмотрении цикла стихотворений о поэте и поэзии, о гении и его подвиге следует подчеркнуть изменения в трактовке этой темы у Пушкина в 20—30-е годы. В стихотворении «Поэт и толпа», хотя и не имеющем ничего общего с идеями «чистого искусства», Пушкина все же пользуется терминологией романтической эстетики: поэт «небес избранник», «божественный посланник», рожденный «для звуков сладких и молитв». В дальнейшем же Пушкин полемически направляет свое понимание роли гения *п р о т и в* подобных ходовых формул. Таково его стихотворение — переделка из поэмы «Езерский».<sup>26</sup>

Поэт идет: открыты вежды,  
Но он не видит никого;  
А между тем за край одежды  
Прохожий дергает его:  
«Скажи, зачем без цели бродишь?  
Едва достиг ты высоты,  
И вот уж долу взор низводишь  
И низойти стремишься ты.  
На стройный мир ты смотришь смутно:  
Бесплодный жар тебя томит;  
Предмет ничтожный поминутно  
Тебя тревожит и манит.  
Стремиться к небу должен гений,  
Обязан истинный поэт

---

<sup>26</sup> Пушкин, по-видимому, хотел использовать их для импровизации итальянца в «Египетских ночах».

Для вдохновенных песнопений  
Избрать возвышенный предмет».

— Зачем крутится ветер в овраге,  
Подъемлет лист и пыль несет,  
Когда корабль в недвижной влаге  
Его дыханья жадно ждет?  
Зачем от гор и мимо башен  
Летит орел, тяжел и страшен,  
На чахлый пенъ? Спроси его,  
Зачем арапа своего  
Младая любит Дездемона,  
Как месяц любит ночи мглу?  
— Затем что ветру и орлу  
И сердцу девы нет закона.

Таков поэт; как Аквилон  
Что хочет, то и носит он —  
Орлу подобно он летает  
И, не спросясь ни у кого  
Как Дездемона избирает  
Кумпр для сердца своего.

Это стихотворение в первоначальном варианте родилось как эстетическая декларация, которая должна была обосновать (в поэме «Езерский») право поэта на выбор «ничтожного» героя, на изображение обдечной жизни. Оно, таким образом, отражает определенные изменения в художественном мышлении Пушкина в 30-е годы, в период наивысшей демократизации его творчества, дальнейшего развития его реализма. Поэтому ярко выраженный полемический характер носит центральный мотив стихотворения, вложенный в уста критика:

... Предмет ничтожный и поминутно  
Тебя тревожит и манит.

И сего критики:

Стремиться к небу должен гений,  
Обязан истинный поэт  
Для вдохновенных песнопений  
Избрать возвышенный предмет.

Эти формулы критика («прохожего») являются повторением излюбленных мотивов стихов и писем Жуковского, в произведениях и статьях литераторов, сгруппировавшихся вокруг «Московского вестника». Мы встречаем их в известнейшем стихотворении Жуковского «Лалла Рук»:

Ах! Не с нами обитает  
Гений чистой красоты:  
Лишь порой он навещает  
Нас с небесной высоты.

Жуковский в письмах к Пушкину, пытаясь уговорить его смириться с существующим порядком вещей, призывал соединить



с «высокостью гения» «высокостью цели», утверждая, что он своими «буйными, одетыми прелестью поэзии мыслями» «многим нанес вред неисцелимый». В «Московском вестнике» на все лады, в разных жанрах варьировалась идея о гении — посланце небес и поэзии, чуждой земной суете, презирающей окружающий мир. «Гений — посланник небес»,<sup>27</sup> «жители другого мира вечно блаженны»,<sup>28</sup> — эти однотонные формулировки далеко не представляли собою отвлеченной декларации: они были обоснованием программы, направленной против крепнущего в литературе реализма. В первом же номере «Московского вестника» с горечью констатировалось, что «несколько лет уже русская муза расхаживает по комнатам и рассказывает о домашних мелочах, не поднимаясь от земли к небу, истинному своему жилищу».<sup>29</sup>

Поэзия — это уход в мир «божественного откровения». Д. Ознобишин восклицает в стихотворении «Ясновидящая»:

Скажи мне, кто одушевил  
Тебя таинственной силой?  
И взор твой томный и унылый  
Таким огнем воспламенил?  
Открой, пророчица младая,  
Земли ль ты дочь иль гостя рая?  
Нет, в небе все твои мечты.  
Ты к нам на миг, как гость воздушный,  
И оттого так равнодушно  
Глядишь на область суеты.<sup>30</sup>

«Откровением», чуждым земной жизни, является поэзия и для А. Хомякова (в стихотворении «Поэт»):

Кто даст ей голос? —  
Луч небесной  
На перси смертного упал,  
И смертного покров телесный  
Жильца бессмертного приял.  
Он к небу взор возвел спокойный,  
И богу гимн в душе возник;  
И дал земле он голос стройный,  
Творенью мертвому язык.<sup>31</sup>

Такова же основная идея стихотворений В. Туманского («Поэзия»), Д. Веневитинова («Поэт», «Жертвоприношение»), А. Хомякова («Вдохновение») и др. Вдохновение поэта пропагандируется как нечто иррациональное, освобождающее от власти жизни дей-

<sup>27</sup> «Московский вестник», 1827, № 5, стр. 69.

<sup>28</sup> Там же, 1827, № 3, стр. 104.

<sup>29</sup> Там же, 1827, № 1, стр. 48.

<sup>30</sup> Там же, 1827, № 3, стр. 56.

<sup>31</sup> «Московский вестник», 1827, № 4, стр. 226.

ствительной. Таково стихотворение Ф. Алексеева «Сила вдохновения»:

Когда поэт, любимец вдохновенья,  
В жару души возвышенной, порой  
Со звоном струн сливает голос свой,  
Исполненный святого песнопенья:  
Земных оков слагая тяжкий груз  
Он, мыслию могущий, величавый,  
Следит века давно минувшей славы,  
Нетленные для памяти и муз. . .

Идеи эти провозглашались здесь руководящими принципами творческого метода.

На этом фоне приобретает особое значение трактовка Пушкиным понятий «гений» и «вдохновение», их стихийно материалистическая интерпретация, их связь с конкретными темами творческого труда, с размышлениями о критериях оценки произведений искусства. Выше мы охарактеризовали понимание Пушкиным гения, его качеств с точки зрения эстетической и этической. Но гений для Пушкина — это необыкновенный творческий дар, не отделяемый от страстной преданности народу, родине, человечеству, от непрестанного, самоотверженного, усердного труда. В соответствии с этим представлением о гении Пушкину были чужды и трактовки вдохновения как мистического состояния, навеянного «свыше». Вдохновение — состояние могучего творческого подъема. О работе над «Борисом Годуновым» он писал: «Трагедия сия доставила мне все, чем писателю насладиться дозволено: живое вдохновение занятие, внутреннее утешение, что мною потреблены все усилия». Рифма — «звучная подруга. . . вдохновенного труда». Вдохновение — состояние высшего напряжения творческих сил, всего духовного мира поэта; оно неразрывно с свободным проявлением подлинных, сокровенных дум, чувств, стремлений и чуждо всему искусственному, навязанному извне. Интересен в этой связи отзыв Пушкина о французском поэте Жозефе Делорме (псевдоним Сент-Бева). Говоря об эволюции этого поэта, Пушкин сочувственно отзывался о книге «Жизнь, стихотворения и мысли Иосифа Делорма», отмеченной «искренностью в вдохновении», свежестью, непосредственностью. Как известно, среди причин разочарованности лирического героя этой книги, его недовольства были и моменты социальные, ненормальные общественные условия, контрасты роскоши и нищеты. Во второй же книге «Утешения», где поэт примирился с противоречиями жизни, чувствуется «холод предначертания, натяжка, принужденность», нет «истинного вдохновения». Отсутствие искренности в этой книге Пушкин объясняет тем, что поэт подчинил свои стихи предвзятым идеям: так, если он раньше отвергал утешения религии, то теперь сказал себе: «будем религиозными», — решив исправиться под влиянием «людей степенных». . .

Забвение потомством французского драматурга Арно Пушкин объяснял тем, что он был движим лишь желанием приспособиться к господствующим вкусам. «Такова участь поэтов, которые пишут для публики, угождая ее мнениям, применяясь к ее вкусу, а не для себя, не вследствие в д о х н о в е н и я н е з а в и с и м о г о, не из бескорыстной любви к своему искусству!».

Эта же мысль — о не зависящих ни от каких посторонних искусству целях вдохновенного труда — вложена Пушкиным в сатирическое стихотворение «Французских рифмачей суровый судия» (1833):

О вы, которые, восчувствовав отвагу,  
Хватаете перо мараете бумагу,  
Тисненью предавать труды свои спеша,  
Постойте, наперед узнайте, чем душа  
У вас исполнена — п р я м ы м л и в д о х н о в е н ь е м,  
Иль необдуманым одним поползновеньем,  
И чешется у вас рука по пустынкам,  
Иль вам не верят в долг, а деньги нужны вам.  
Не лучше ль стало б вам с надеждою смиренной  
Заняться службою гражданской пль военной,  
С хваленым Жуковым табачный торг завести  
И снискивать в труде себе барыш и честь. . .

Когда подлинный поэт создает свои творения, он возвышается над всем преходящим, освобождается от предрассудков, мешающих ему, полностью посвящает себя единой вдохновенной цели. Таков образ Чарского — петербургского стихотворца в «Египетских ночах». Не все в этом образе автобиографично: Пушкину, в частности, были чужды свойственные Чарскому дендизм, аристократическое предубеждение против отношения к поэзии как к профессии и т. д. Но в самом главном — в отношении к свободе поэта, в отношении к свету, в ощущении счастья, которое дает творчество, — Пушкин воплотил свой личный опыт, свои переживания. Некоторые места повести, где характеризуется отношение светского общества к поэту, уточнены в духе характеристик, которые даны «толпе» в пушкинских стихах на эти темы (например: «Публика смотрит на него <стихотворца> как на свою собственность; по ее мнению, он рожден для ее п о л ь з ы и у д о в о л ь с т в и я»). Унизительное положение, в которое был поставлен Чарский как поэт, вызывало его своеобразную реакцию: он вел самую рассеянную жизнь, делал все для того, чтобы «сгладить с себя несносное прозвище» — прозвище поэта, и был в отчаянии, когда кто-нибудь из светских друзей заставлял его с пером в руке. Но эту щепетильность, доходившую до мелочей, Пушкин отметил лишь для того, чтобы подчеркнуть, что в сфере творчества Чарский был, однако, подлинным поэтом, что, только работая в своем кабинете, он знал подлинное счастье: «Он был поэт и страсть его была неодолима. . .». Когда находило на него вдохновение, то «и свет, и мнение света, и его собственные причуды для

него не существовали. Он писал стихи». Так развертывал Пушкин мотивы стихотворения «Поэт» («Пока не требует поэта. . .»). Неодолимость страсти к поэзии, преданность своему труду, заставляющая забывать все «невзгоды», связанные с этим «ремеслом», придает романтическую, в самом лучшем смысле слова, возвышенность образу Чарского.

Всепокоряющая и облагораживающая сила искусства воплощена Пушкиным и в образе импровизатора. Итальянец на вечере в зале княгини \*\* казался чуть ли не заезжим фицглярм в своем театральном одеянии, особенно когда начал говорить с «господами посетителями» робким и смиренным голосом. Но как только он стал творить, весь его облик изменился и приобрел черты высокого романтизма: «. . . импровизатор чувствовал приближение бога. . . Он дал знак музыкантам играть. Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукою черные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое каплями пота. . . и вдруг шагнул вперед, сложил крестом руки на грудь. . . музыка умолкла. . . Импровизация началась».

В «Египетских ночах» вдохновение Чарского охарактеризовано как «то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами и вы обретаеи живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи ложатся под перо ваше и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли». Здесь творческий процесс характеризуется как единство поэтического воображения, «видений»<sup>32</sup> и «стройной мысли».

Здесь Пушкин следует той — на редкость опередившей свое время — оценке соотношения вдохновения и аналитической способности мышления, которая содержится в его заметках 1824 года на эту тему. Словно написанными сегодня и направленными против новейших субъективистских взглядов кажутся слова Пушкина о природе вдохновения:

Вдохновение — это «расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных». Здесь по существу говорится о творческом процессе художника, о переработке впечатлений внешнего мира, их обобщении и объяснении. «Объяснение», т. е. аналитический, контролируемый «соображением по-

<sup>32</sup> Ср. в «Разговоре книгопродавца с поэтом»:

Я видел вновь приюты скал  
И темный кров уединенья,  
Где я на пир воображенья,  
Бывало музу призывал.  
Там слаще голос мой звучал;  
Там доле яркие виденья,  
С неизвяснимою красой  
Вились, летали надо мной  
В часы ночного вдохновенья! . .

нятий» подход к изображаемому, является, следовательно, одним из условий творческого процесса. «Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии», — поясняет Пушкин, словно опровергая всякого рода трактовки интуитивной сущности искусства, которое якобы отличается своей «бессознательностью» от науки.

Принципиальное значение имеет разграничение Пушкиным «восторга» (как творческого экстаза) и вдохновения: «Восторг не предполагает с и л ы у м а, располагающей части в их отношении к целому». В эстетике того времени создание оды (представлявшей собою лирически воодушевленный монолог, изливание чувств поэта по какому-либо торжественному случаю) считалось плодом «восторга». Пушкин, отмечая, что «ода стоит на низших степенях поэм», пишет:

«Но п л а н а нет в оде и не может быть; единый план „Ада“ есть уже плод высокого гения. Какой план в Олимпийских одах Пиндара, какой план в „Водопаде“, лучшем произведении Державина?

«О да исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого».

Итак, «истинно великое» требует «гениального знания природы», объяснения «впечатлений», «соображения понятий». Так вырисовывались в сознании Пушкина важнейшие элементы творческого процесса.

Мысли Пушкина о «вдохновении» и «восторге» противостояли традиционным представлениям о характере и путях творчества. Господствовавшие теории все еще опирались в трактовке этого вопроса на считавшийся классическим трактат Лонгина «О высоком» (I в. н. э.). Сила искусства, как утверждал Лонгин, связана с восторгом, с творческим экстазом; экстаз, возвышающий и поэта и слушателя, противопоставляется труду отделки и силе рассудка, который не может произвести потрясающего впечатления.<sup>33</sup> Другое решение вопроса в споре о мастерстве поэта и восторге было дано ранее Платоном, утверждавшим, что восторг и вдохновение противостоят разуму, лишает возможности трезво понимать и оценивать события, ведет к неправильным оценкам.<sup>34</sup> К теориям Платона и Лонгина восходили с различными вариациями позднейшие споры о творчестве.

Заметки Пушкина были откликом на соответствующие суждения в статьях В. Кюхельбекера,<sup>35</sup> который явно исходил из рассуждений Лонгина, — и когда защищал оду как высший род поэзии (руководствуясь критерием «восторга»), и когда замечал по

<sup>33</sup> Л о н г и н. О высоком. СПб., 1826, стр. 14, 65—66.

<sup>34</sup> П л а т о н. Ион. Полное собрание творений, т. IX, изд. «Academia», стр. 85—86; Филеб. Там же, т. IV, стр. 162.

<sup>35</sup> В. К ю х е л ь б е к е р. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие. «Мнемозина», 1824, ч. II; Разговор с Булгариним. Там же, ч. III.

поводу Горация: «... он почти никогда не был поэтом и с т и н о в о с т о р ж е н н ы м. А как прикажете назвать стихотворца, когда он чужд истинного вдохновения?».

Эти взгляды Кюхельбекера нельзя, однако, характеризовать как архаические: они, пусть в терминологии «древних», характеризовали романтическое мышление (ср. его же утверждения: «... высшею же поэзию, идеалом называю соединение в д о х н о в е н и я и п р е л е с т и»).<sup>36</sup> Однако в споре Пушкина с Кюхельбекером проявились тогда принципиальные расхождения во взглядах на пути творчества.

#### 4

Все сказанное выше подводит нас к постановке вопроса о своеобразии художественного мышления Пушкина в сравнении с другими типами художественного мышления. При классификации их следует исходить прежде всего из определяющего момента: насколько они приближены к основным целям искусства и выражают его специфику.

Искусство — жизненно необходимое звено человеческой деятельности и познания, оно призвано своими особыми средствами помогать великому делу изменения жизни. Этому и служит специфика искусства. Именно потому оно стало самостоятельной и важной областью интеллектуальной деятельности.

Известно, как сложен процесс познания, когда под внешней видимостью явления или предмета раскрывается его действительная сущность. В частности, познание человеческой личности затрудняется бесконечным разнообразием характеров и индивидуальностей, сложным переплетением различных влияний, противоречием между внешними проявлениями характера и его внутренними стремлениями и т. д. В произведениях великих писателей дана не только картина жизни, но средствами искусства объяснены и процессы жизни, т. е. вскрыты причины и следствия событий, особенности целых эпох, даны портреты целых поколений.

Значение истинного искусства, его познавательная роль заключается в том, что оно изображает человека в его многочисленных связях с окружающим миром, в процессе проверки практикой его стремлений и деклараций. Искусство помогает с живописной яркостью и наглядностью обнаруживать истинную сущность бесконечного разнообразия характеров, позволяет типизировать характеры, сохраняя при этом их неповторимую индивидуальность.

Наука в совокупности своих отраслей дает всестороннее знание и природы, и человека, и общественных отношений. Но

---

<sup>36</sup> В. К ю х е л ь б е к е р. Отрывки из путешествия. «Мнемозина», 1824, ч. 1, стр. 62—68.

если отдельная отрасль науки (например, география, биология, история и т. д.) охватывает только определенную область действительности и человеческой практики, то в искусстве широта охвата действительности поистине безгранична, ибо в него входит вся общественно-историческая деятельность людей и все многообразие человеческих стремлений, чувств, переживаний. Познавательное значение такого всеобъемлющего отражения действительности усиливается в искусстве тем, что явления жизни воспроизводятся в их конкретности, в чувственных образах, в форме самой жизни. Персонажи художественных произведений предстают в самых разнообразных ситуациях, изображаются в таких отношениях с окружающим миром, при которых не могут не обнаружить своих главнейших, хотя иногда глубоко скрытых свойств характера. Эту функцию выполняло в той или иной степени искусство и древнего мира, и Возрождения, эпохи классицизма и романтизма, — но особенно, конечно, искусство реалистическое, воспроизводившее типические (и притом индивидуальные) характеры в типических обстоятельствах.

Отражение жизни в искусстве никогда не бывает нейтрализованным, не зависящим от позиции, от взглядов художника; оно всегда связано с оценкой отражаемого и, в конечном счете, с определенными идеалами. Эта связь также основана на природе искусства.

Природа искусства обуславливает не только отражение художником действительности, но и ее оценку. Идеалистическая эстетика приписала роль искусства в общественной жизни, утверждая, что оно не имеет практического значения, что художественным может быть только такое произведение, автор которого относится «незаинтересованно», «беспартийно» (термин Канта) к предмету изображения. Но без заинтересованности, без активной оценки явлений и предметов (а в искусстве обязательно и эстетической оценки) невозможно понять их сущность, отделить типическое от нетипического, необходимое от случайного, ибо раскрытие типического требует отбора и, следовательно, оценки фактов. Всякий подлинный художник, отражая жизнь, использует все поэтические средства, вкладывает всю силу своего ума и сердца, всю свою страстность, свой талант, чтобы внушить читателю определенные представления, определенную оценку жизни. Процесс типизации требует верной оценки изображаемого как объективной, независимо от сознания художника существующей действительности. Вот почему идеалистическая эстетика, отрицающая познавательно-преобразующую роль искусства, приходит в неизбежное противоречие с принципами типизации. Сторонники этой эстетики утверждали, что поведение героев того или иного произведения и обстоятельства, в которых они действуют, зависят исключительно от произвола фантазии писателя и не отражают объективной, обусловленной самим

ходом событий «необходимости» поступков и образа мыслей.

Решающим в определении путей и способов отражения жизни в искусстве является мировоззрение художника. Но «формы» отражения также не являются нейтральными: они могут стимулировать верность и глубину отражения, но могут и в той или иной степени тормозить осуществление этой задачи. Образность (если она не основана на ложном соотношении «объекта» и «субъекта» отражения) является настолько могучим средством познания, что в подлинно высоких произведениях искусства достигает в раскрытии исторических процессов степени научной достоверности (а иногда даже превосходит научное раскрытие этих процессов: по словам Энгельса, Бальзак в «Человеческой комедии» дал историческую картину французского общества, позволяющую узнать даже в смысле экономических деталей больше, чем из книг всех профессиональных ученых его времени). В этой познавательной функции искусства участвует его эстетическая сущность, его образная природа.

Типы художественного мышления зависят, следовательно, не только от того, как соотносятся в сознании писателя объективная действительность и образные представления, но одновременно и от того, насколько специфичны, с точки зрения природы искусства, принципы отражения и обобщения жизненных явлений. Как правило, определенный тип художественного мышления, находящий выражение в творческом методе, связан и с определенной системой социальных убеждений (так, французский классицизм был в своей основе выражением идеологии абсолютизма). Но бывают и более сложные соотношения элементов художественного мышления: так, искусство французской революции XVIII века в силу известных исторических причин развивалось в формах классицизма.

Необходимо учитывать и следующее обстоятельство: в пределах единых и родственных мировоззрений писатели могут обладать таким свойством мышления, которое обуславливает перевес «идеи» над «образом». Этот тип мышления мы назвали бы *рационалистическим*. Для других писателей характерен примат чувственной и эмоциональной окраски изображения при относительно слабой аналитической и обобщающей тенденции. Этот тип мышления можно назвать *субъективно-экспрессивным*. И, наконец, третий тип мышления отличается единством «идеи» и «образа», конкретно-чувственных и аналитических элементов творчества. Такой тип мышления назовем *художественно-аналитическим*.<sup>37</sup> Разумеется, развитие каждого из этих типов мышления исторически обусловлено.

<sup>37</sup> Необходимо подчеркнуть, что при этой классификации речь идет лишь о преобладающей тенденции в данном типе мышления, а не о целостной характеристике его качеств.



Были эпохи, когда тот или иной тип мышления в искусстве оказывался преобладающим (как например рационалистический в эпоху классицизма или субъективно-экспрессивный в эпоху романтизма). Но вместе с тем во все периоды истории искусства в той или иной мере мы находим у различных писателей каждый из названных типов мышления. Прикрепленность писателя к той или иной школе (скажем, классицизма или романтизма) часто (как мы увидим далее) мешала рассмотреть те признаки его мышления, которые на самом деле совершенно противоречат принципам этой школы.

Любопытно, что Пушкин, говоря о литературе, порою совершенно не считался с традиционным определением принадлежности писателя к тому или иному направлению, а исходил из объективных особенностей творчества. Так, современному читателю может показаться странным, что представителем «истинного романтизма» у Пушкина оказывается Шекспир — писатель, творивший за несколько веков до появления романтического направления в литературе. Но, как мы видели, Пушкин определял романтизм не как явление, прикрепленное к определенной литературной школе и ограниченное определенными хронологическими рамками, а как направление, по своим принципам противоположное поэзии древних и классицизму. По существу понятие «истинного романтизма» в период работы над «Борисом Годуновым» стало настолько широким, что начало приближаться к содержанию возникшего много позже понятия «реализм» (термин «реальная поэзия» был, как известно, впервые употреблен Белинским в 1835 году).

Как уже говорилось выше, общими признаками «истинного романтизма» были у Пушкина оригинальность, новаторство, народность, демократическая направленность художественного творчества в противоположность «аристократической жеманности» классицизма.

Художественно-аналитический тип художественного мышления Пушкина сложился не сразу.

Лицейская поэзия Пушкина характеризуется противоречивым сочетанием тем, мотивов и образов, выросших из наблюдений над окружающей действительностью и вместе с тем связанных с влиянием карамзинской поэзии. Эти влияния особенно сказываются при разработке мотивов мечтательного уединения, беспечных любовных наслаждений, грусти и т. п. Отсюда в лицейских стихах Пушкина и типичная для карамзинского стиха сглаженность языка, ходовые поэтические определения, мешавшие восприятию действительности в ее живости и конкретности. Отсюда же обилие мифологических образов и мотивов, которые иногда причудливо сочетались с конкретными бытовыми деталями. Позже сам Пушкин указал на недопустимость подобного рода смешения, когда записал на полях стихотворения Батюшкова

«Мои пенаты»: «Главный порок в сем прелестном послании есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни». Уже в лицейской пушкинской поэзии происходило вытеснение карамзинистского влияния, и таким образом был подготовлен новый этап стиля Пушкина, выразившийся в поэме «Руслан и Людмила», где стихия народного языка уже явственно ощущается.

Известные противоречия художественного мышления отразились и в его романтических поэмах, здесь еще противоречив сам художественный метод Пушкина. В «Кавказском пленнике» те места, где Пушкин стремился воспроизвести образ героя романтически абстрактными чертами, отличаются неточным, отвлеченным, «туманным» языком, — например, о пленнике говорится, что он «обнял грозное страданье»; см. также в монологе, обращенном к черкешенке:

Его любовь тебе заменит  
Мой души печальный хлад.

Те же места поэмы, которые явились отражением действительности в ее конкретности (например, описание быта горцев, которое Пушкин ценил больше всего в этой поэме), отличаются точностью воспроизведения. Характерно, что и в романтических поэмах отразилось, в частности, стремление Пушкина к точности эпитетов. Так, он отстаивал эпитет «под влажной буркой» («Кавказский пленник»), указывая: «Бурка не промокает и влажна только сверху, следовательно можно спать под нею, когда нечем иным накрыться, а сушить нет надобности». А по поводу эпитета «на берегу заветных вод» указывал: «Кубань граница. На ней карантин и строго запрещается казакам переезжать об'он'пол».

Противоречивые тенденции художественного мышления у Пушкина сглаживались все более и более по мере эволюции к реализму и изменений в мировоззрении, укрепления историзма.

Переломным моментом в этом процессе является начало 20-х годов, период южной ссылки, когда его взгляды достигли большей зрелости. Именно в это время он пересматривает всю свою поэтическую практику, ищет новых путей.

В ходе работы над «Евгением Онегиным» определяются основные принципы нового метода, реалистического в основополагающих принципах. К этому же периоду относится его набросок, где решительно осуждается подражание французской словесности: от нее в русской литературе «вредные последствия — манерность, робость, бледность». «Как можно ей подражать, — пишет Пушкин, — ее глупое стихосложение — робкий бледный язык. . .». И здесь же указывает: «Есть у нас свой язык: смелее! — обычай, истории, песни, сказки и проч.».

Следующий этап эволюции художественного мышления Пушкина относится к 1825 году, когда он работал над «Борисом Году-

новым». После того переворота, который Пушкин совершил в развитии русской литературы, написав «Бориса Годунова», закономерным было обращение к прозе — «Арапу Петра Великого», ибо именно проза позволяла окончательно довершить борьбу за реализм. Наконец, следующим новым этапом в эволюции Пушкина явились 30-е годы, когда он обратился к изображению героев из демократических низов и когда его пристальное внимание к прошлой и современной истории народа достигло наивысшего выражения — разработки темы пугачевского восстания. Одновременно во всех жанрах творчество Пушкина открывает пути, закладывает эстетические основы для всего последующего развития классического русского реализма. На всем этом этапе, начиная от «Бориса Годунова», народность Пушкина достигает нового, высшего своего выражения. Она становится неотъемлемым качеством его художественного мышления.<sup>38</sup> Оно глубоко впитывает в себя лучшие традиции русской нации, особенности русского ума, оптимистического, широкого взгляда на жизнь, обусловленного и героической многовековой борьбой народа с иноземными и своими поработителями, и условиями его бытия, его стойкостью и верой в будущее. Пушкин, участь у народа, возвращал ему исторический опыт науки, обогащенный его собственным опытом мыслителя и художника.

У Пушкина есть хотя бы и косвенное, но очень важное самоопределение — в 1830 году в анонимной рецензии на альманах «Денница» он обобщил отрывчатые замечания И. Киреевского о своей поэзии словами: «Пушкин — поэт действительности». Таким образом, это определение, которое впоследствии стало исходным для статей Белинского о Пушкине, принадлежит самому Пушкину. Великим открытием Пушкина и было открытие действительности во всем ее многообразии как источника и материала поэтического творчества. Говорят, что Пушкин открыл в литературе окно в мир. Нет, это окно было открыто в русской поэзии и до него. Он же разрушил все перегородки, все средостения, отделявшие поэзию от жизни, и с тех пор не было ничего в мире общественных отношений, природы, человеческой души, что не стало бы предметом искусства. Вместе с тем, он открыл метод поэтического творчества, который позволил поэту быть не просто «эхом», отзывчивым на каждый звук: нет ничего более неправильного, чем такое плоское понимание пушкинской декларации. Поэт не фонограф, который записывает все, что происходит вокруг. Пушкин открыл такой художественный метод, при котором сферой поэзии стало самое существенное в жизни человека, героика гражданского и патриотического подвига, мечты и отчаяние народа, лирика природы и любви. И все это он осветил великой мыслью. Вот почему вся

---

<sup>38</sup> О народности в понимании Пушкина см. ниже, стр. 136—140.

поэзия Пушкина воспринимается нами как целостное, хотя и исполненное противоречий, жизненное единство.

На всем творчестве Пушкина лежит отблеск его героического и трагического времени, отблеск сражений национально-освободительной войны 1812 года, отблеск восстания на Сенатской площади, европейских революций, крестьянских бунтов в России, подъема начала 20-х годов, последекабрьского террора, — словом, времени, о котором сам поэт сказал:

... кровь людей то славы, то свободы,  
То гордости багрила алтари.

Творчество Пушкина отразило всю сложность его эпохи. Впервые в русской литературе человек был раскрыт во всей конкретности его исторического, национального, социального бытия. Мы видим в творчестве Пушкина его самого — его исключительную в своей гениальности личность — и его современников. Изобразив в своих произведениях типические национальные черты русского характера, Пушкин вместе с тем смог чутко проникнуть в своеобразие других стран и народов, в черты людей и быта Италии, Англии, Франции, Испании. Широта охвата действительности была благотворной для развития нового поэтического метода, а новый метод, в свою очередь, способствовал дальнейшему расширению мира поэтического творчества. Разнообразие содержания пушкинской поэзии соответствовало и разнообразию формы: отсюда богатство интонаций небывалого ранее диапазона, от торжественной ораторской речи в одах «Вольность» и «Клеветникам России» до ниспадающего шепота уединенной беседы в стихотворении «Ночь»; разнообразие ритма, в котором были открыты невиданные ранее возможности; разнообразие лексики. Все элементы формы у Пушкина в каждом стихотворении кажутся единственно возможными, незаменимо точными для выражения мысли.

Одной из сторон новаторства Пушкина было открытие такого способа изображения жизни, когда все явления, каждая деталь проникнуты могучей энергией оценки, энергией притяжения или отрицания, отчетливо выраженного субъективного (но не субъективистского!) отношения автора. Но какую бы тему Пушкин ни разрабатывал, он решает ее не как некую отвлеченность, а как итог определенной реальной ситуации реальных событий и явлений.

Главной идеей Пушкина была героическая идея жизни во имя жизни, во имя развития.

Вращается весь мир вокруг человека,  
Ужель один недвижим будет он?

Идея эта всегда враждебна всякой реакции и застою, но тем более носила она такой характер в пушкинскую эпоху — в эпоху

господства авторитарных догм и умерщвляющей плоть религии. Утверждение жизни, земных радостей как главной ценности, вопреки господствующей идее о счастье за пределами бытия, составляет пафос пушкинской поэзии.

В истории дореволюционной борьбы вокруг пушкинского творчества был период, когда идеологи буржуазного распада извращали облик поэта и с болезненным вниманием выискивали в его произведениях мотивы разочарования, душевной усталости. Тогда же была создана реакционная легенда о том, что Пушкин развивался от реализма к пассивной и даже ущербной романтике. Однако на самом деле не было для Пушкина ничего более чуждого, чем романтика покоя, чем идеализация ухода от жизни, какой бы она ни была.

. . . Земля прекрасна  
И жизнь мила. А тут: войти в немую мглу. . .  
Нет, нет: земная жизнь в болезни, в нищете,  
В печалах, в старости, в неволе. . . будет раем  
В сравненьи с тем, чего за гробом ожидаем!

Эти слова из «Анджело» о жизни в печали и в неволе почти автобиографичны. В поэзии Пушкина немало поистине трагических мотивов, ибо вся жизнь его трагедийна, но это — трагедийность героическая. И вот почему ничто не выражено у Пушкина с такой страстностью, с такой убежденностью, как идея жизни. Пушкинское жизнеутверждающее мироощущение отражено во всей системе его образов, оно отражено и в словно вырвавшемся нечаянно восклицании:

Счастливый человек, для жизни ты живешь!

Это мироощущение отразилось и в том, я бы сказал, физиологическом отвращении к смерти, которое сквозит в пушкинском обращении к светской черни с характерным сравнением:

Душе противны вы как гробы. . .

Но идея жизнеутверждения осталась бы абстракцией, общей истиной, если бы она не была воплощена в живописно ярких образах, не утверждалась бы всеми средствами эмоционального и эстетического воздействия, которыми обладает поэзия. Легче всего проиллюстрировать это, анализируя произведения Пушкина, где даны образы людей, действующих в определенных обстоятельствах, или же его стихи на политические темы. Но такие качества свойственны всей пушкинской лирике, в том числе так называемой «глубоко личной». Напомним один из ее шедевров:

Вертоград моей сестры,  
Вертоград уединенный;  
Чистый ключ у ней с горы  
Не бежит запечатленный.  
У меня плоды блестят  
Наливные, золотые;

У меня бегут, шумят  
Воды чистые, живые.  
Нард, алой и киннамон  
Благовонием богаты:  
Лишь повеет аквилон,  
И закаплют ароматы.

Первый сад уединенный, здесь все лишено движения и жизни. Создавая образ другого сада, оживленного чистым ключом, Пушкин использует все поэтические средства для того, чтобы воспроизвести великолепии движения, силу жизни. Кульминационные строки этого стихотворения — строки о бегущих водах. Убыстрением и переборами ритма, звукописью воссоздается стремительность ручья:

У меня бегут, шумят  
Воды чистые, живые.

Сила жизни настолько велика в поэзии Пушкина, что даже в стихах, написанных в минуты душевной усталости, разочарований, сомнений, она побеждает — иногда даже вопреки замыслу стихотворения. В стихотворении «Три ключа» симпатии поэта принадлежали не ключу юности и не Кастаньскому ключу вдохновения, а только печальному и холодному ключу забвенья: «Он слаще всех жар сердца утолит». Но, вопреки этому, самую высокую эстетическую оценку получает только ключ юности:

Ключ юности, ключ быстрый и мятежный  
Кипит, бежит, сверкая и журча.

Художественное мышление, художественная система Пушкина основаны, следовательно, на том, что большая мысль существует в образе, а образ включается в цепь общих представлений о смысле и цели жизни. Мимоходом Пушкин заметил о своем творчестве, что оно является итогом

У м а холодных наблюдений  
И с е р д ц а горестных замет.

Эти слова очень точно определяют существо пушкинского метода, аналитическую ясность изображаемого, прозрачность образов, согретых живым биением сердца. Отсюда живописная четкость и пластичность, скульптурность образов, которые ведут ко мгновенным и глубоким обобщениям.

Открытые Пушкиным новые средства поэтического творчества — средства художественной типизации — не только безгранично расширяли возможности воспроизведения жизни в поэзии, но сообщили пушкинским стихам подлинное бессмертие. Проникая в современность, Пушкин ставил в своем творчестве проблемы смысла жизни, утверждал такое понимание прекрасного, которое остается вечно дорогим для человечества. При этом обобщенность и индивидуализация образа открывали для читателя беспредель-

ную возможность соотнесения изображаемого мира с миром собственных чувств и переживаний.

Особенности художественного мышления Пушкина, быть может, наиболее наглядно можно проследить, анализируя «молекулы» его образной системы: точно так же, как, скажем, в естественных науках микроскопическое исследование мельчайших частиц позволяет понять специфику и природу явления в целом, и в искусстве необходимо изучение своеобразия художника не только в крупном плане его целостной системы, но и в образующих ее элементах. Весьма показательна с этой точки зрения природа пушкинских метафор (ибо структура метафоры, с нашей точки зрения, является в миниатюре характерным выражением структуры художественного образа вообще: это как бы молекула образной ткани).

Начнем с некоторых общих замечаний.<sup>39</sup>

Генезис метафоры объясняется потребностями исторически развивающегося процесса «освоения мира», т. е. конкретной человеческой практики. Способность к метафоризации коренится в общей способности познания связей явлений действительности в их переплетениях и в противоречивости. Громадное значение метафоры в так называемой «практической» речи достаточно хорошо осознано. Самый принцип образования метафоры, возникающей на основе сравнения свойств различных предметов и их синтезирования в новом представлении, является, конечно, единым и в поэтической, и в «практической» речи. Точно так же и необходимое для возникновения метафоры взаимодействие фантазии и логического мышления не является специфическим только для метафоры в поэзии. Отвлечение, а затем синтез отдельных свойств и не связанных между собой предметов называется в самых обыденных метафорах языка (например, «окрыленный», «окаменеть», «петушиться» и т. п.) точно так, как и в сложных, отличающихся индивидуальным своеобразием метафорах. Но при всем этом специфические особенности поэтической метафоры, в сравнении с метафорой «общезыковой», несомненны. Прежде всего в поэзии метафора — элемент эстетический, хотя, казалось бы, в самом принципе образования метафоры нет ничего, что придавало бы ей это качество. Далее: в искусстве метафора возникает в процессе творчества, т. е. является одним из моментов художественного мышления, имеющего свои существенные свойства и черты. Отсюда можно заключить, что в поэтической речи метафора, наряду с общезыковыми, несет в себе и особые функции, свойственные структуре художественного образа вообще.

Для выяснения сущности метафоры весьма важным является вопрос о ее функциях в художественном творчестве. И здесь

---

<sup>39</sup> Более подробно излагаемые положения развиты в упомянутой выше моей статье «Метафора как элемент художественного мышления».

мы снова должны отметить существенные черты, отличающие поэтическую метафору от метафоры обычной. В разговорном языке метафора как таковая остается как бы незамеченной, и в данном случае это является ее достоинством, а не ее недостатком. Когда мы говорим: «время летит», «цветущее здоровье», «золотой луч», «крылья мельницы», «горячее сердце», «повис на волоске», «осоветь» и т. д., — мы забываем о первоначальной образности метафор и не только не задумываемся об их этимологическом содержании (например, «сова — осоветь»), но вообще принимаем их «пассивно». Метафора в разговорной речи воспринимается автоматически, и употребление здесь поэтических метафор или создает впечатление вычурности языка, или же производит попросту комический эффект. Не то в художественном творчестве, где активность метафоры ощущается в максимальной степени. Метафоры способствуют здесь наиболее индивидуальному восприятию того или иного явления и под тем именно углом зрения, который необходим художнику для создания цельного образа и воздействия на читателя в определенном направлении. Метафора содействует творческому воображению читателя в процессе восприятия, будит, стимулирует творческое воображение, заставляет читателя вместе с поэтом пройти по такому же пути ассоциаций и синтеза. Поэтому при изучении метафоры следует принимать во внимание не только законы психологии творчества, но и законы психологии восприятия читателем художественных образов. Индивидуальное, присущее именно данному писателю восприятие действительности проявляется в метафорах с особенной силой. В процессе творчества в метафорах сближаются явления, не имеющие между собой не только причинной, но, казалось бы, никакой, даже отдаленной связи. В пушкинской метафоре из «Медного всадника» —

И тяжело Нева дышала,  
Как с битвы прибежавший конь.

— можно усмотреть (говоря не о содержании, а о психологии создания этой метафоры) некоторые ассоциации с проходящими через всю поэму образами (Медный всадник, образ России, поднятой на дыбы, и т. д.).

Когда мы говорим, что метафора является элементом образного мышления, то это не означает в данном случае полного отождествления образности и наглядности (в смысле зрительного восприятия метафоры). Необходимо учитывать, что в процессе метафоризации связь между образом и понятием является весьма своеобразной. В процессе восприятия метафоры происходит постоянное взаимодействие между восприятием чувственным и абстрактно-логическим. Благодаря этому и возможны метафоры, основанные на сближении явлений одушевленных с неодушевленными (например, «дубрава-мать») или абстрактных понятий



с предметными образами (например, «свинец безумства»). Но в особенности важен принцип метафоризации при введении в художественное произведение абстрактно-логических понятий, которые в метафоре и приобретают свойства, близкие образности.

Выше мы говорили, что для художественного мышления Пушкина характерно единство «живописности», образности и аналитического момента в ходе творческого процесса. Эта особенность его мышления проявилась и в его метафорах. Возникновение метафоры вообще не может быть сведено к понятию интуиции; оно тесно связано с мировоззрением художника, выражаемым в данном случае в одной из самых непосредственных форм, и, конечно, не исключает контроля и участия рассудка. Это разумеется само собой, поскольку процесс создания художественного произведения есть специфический акт познания объективной действительности, в котором чувственное и логическое восприятие находятся в диалектическом единстве. В знаменитой пушкинской метафоре

Природой здесь нам суждено  
В Европу прорубить окно

основа ее — «прорубить окно» — результат чувственного восприятия, имеющего своим содержанием конкретный предмет и конкретное действие. Но в контексте пушкинской поэмы эта метафора связана с историческим осознанием значения Петербурга для приобщения России к международной жизни. Единство чувственного и «логического» восприятия является диалектическим. Диалектичен по своему существу и самый процесс образования метафоры. Вскрывая те или иные стороны явления через его отношение к другим явлениям окружающего мира, поэтическая метафора принципиально враждебна мертвому, статическому воспроизведению действительности и является свойством высоко развитого мышления, одним из выражений способности человека познавать всеобщую взаимосвязь предметов и явлений. Отсюда неизбежен вывод о том, что метафора поэтическая не может быть элементом лишь внешним, неорганическим для художественного образа, «навешенным» на образ. Это положение может быть с особенной ясностью проиллюстрировано при анализе произведений, соединяющих в себе реалистическую конкретность изображения с широтой философских обобщений. Так, в «Медном всаднике» грандиозная идея борьбы стихийного и сознательного начала в истории (тема наводнения и тема Петра) воплощена в метафорически разветвляющихся образах, через сближение и синтез предметов и явлений различных планов («высокого», выражающего символику сложных исторических событий, с одной стороны, и повседневно-обыденного — с другой). Эта специфика поэмы выражена, например, и в следующих метафорах:

Нева металась, как больной  
В своей постеле беспокойной.

. . . злые волны,  
Как вору, лезут в окна . . .

. . . Мрачный вал  
Плескал на пристань, рошца пени  
И бьась об гладкие ступени,  
Как челобитчик у дверей  
Ему не внемлющих судей.

Сочетание двух планов в метафорах «Медного всадника» связано со всей композицией поэмы и ее интонационно-семантической системой, соединяющей одическую торжественность темы Петербурга и Петра со сниженной лексикой, разговорной интонацией и изображением самых прозаических деталей быта бедного чиновника. Эти два плана даны не в параллельном сосуществовании, а в тесном единстве, в незаметных переходах из одного в другой, благодаря чему символическое содержание поэмы воспринимается как нечто непосредственно близкое и трогающее, т. е. тема эпическая одновременно становится и индивидуально-лирической. В этом процессе восприятия поэмы громадное значение имеют не только общее метафорическое развертывание темы, но и отдельные метафоры, где сближение взбунтовавшейся стихии с бытовыми предметами и явлениями «очеловечивают» заложенные в ней отвлеченно-логические идеи. Так синтезирование в метафоре свойств разнообразных предметов и явлений сделало глубочайшую историко-философскую проблематику достоянием поэзии.

В метафоре момент оценки художником окружающего мира вообще выражен весьма ярко, особенно это относится к пушкинской метафоре. Оценочное, эмоциональное начало сказывается в метафоре прежде всего в том, что в сближаемых ею явлениях подчеркиваются только важные для общего художественного задания черты, остальные же черты или притушены, или просто становятся как бы не существующими. Благодаря оценочному моменту, всегда имеющему место при возникновении метафоры, и становится возможным бесконечное многообразие эмоциональной окраски предметов и явлений, характеризуемых при помощи метафоры. Приведем в качестве примера несколько вариаций однотипной по структуре метафоры.

Стихотворение, написанное Пушкиным в честь лицейской годовщины 1836 года, начинается с олицетворения понятия «праздник» в обычном для этого понятия семантическом плане:

Была пора: наш праздник молодой  
Сиял, шумел и розами венчался . . .

Иное, уже элегическое развертывание той же метафоры дано далее в том же стихотворении:

. . . разгульный праздник наш  
С приходом лет, как мы, перебесился,  
Он присмирел, утих, остепенился . . .

И, наконец, в скорбных заключительных строках «Евгения Онегина» мы читаем:

Блажен, кто праздник жизни рано  
Оставил, не допив до дна  
Бокала полного вина. . .

В не меньшей мере эмоционально-оценочный момент сказывается в таких однотипных по строению метафорах, как например «с л а д о с т ь мечты» — «я д мечты». В зависимости от общего задания произведения положительную эмоциональную окраску могут получить в метафоре представления, обычно отрицательно окрашенные (например, «грязь» в добродушно-иронической по смыслу метафоре Пушкина: «Весна с улыбкой распустила грязь»), и наоборот (например, в его метафоре: «пышная суета наук»).

Все эти свойства пушкинской метафоры — живописность, аналитический характер, оценочно-эмоциональная окраска — свойственны, повторяем, его образной системе в целом. Разумеется, в работе над образами тех или иных героев структура и соотношение этих элементов усложняются, но в основе качественная природа их та же. Характеры героев раскрываются не только в их лирических монологах, прямых или косвенных признаниях, но и в их отношении к окружающей обстановке, к другим людям, к природе, в их реакциях на определенные ситуации и т. д. — словом, даны также в их взаимосвязи с самыми различными явлениями действительности.

## 5

Как уже говорилось выше, собственные принципы творчества выработывались у Пушкина в ходе критического осмысления опыта своих предшественников и современников. В его оценках творчества ряда виднейших писателей отражены характерные для него самого особенности художественного мышления, сочетающего в неразрывном единстве образ и обобщение, эмоциональность и аналитическое раскрытие сущности явления.

Свою художественную систему Пушкин создавал, основываясь на лучших традициях всей предшествующей ему литературы. Этому не противоречит резкость, с которой он судил о недостатках даже самых выдающихся писателей прошлого, предъявляя к их произведениям не только критерий исторической значимости для эпохи, когда они были написаны, но и рассматривая их объективную художественную ценность с точки зрения новых, зреющих в его собственном сознании творческих принципов. Эти особенности критического подхода Пушкина определили и характер его кажущихся с первого взгляда противоречивыми высказываний о Ломоносове. Пушкин на протяжении всей своей жизни отзывался о Ломоносове как о величайшей гордости русской культуры, «отце русской поэзии», человеку, который «обнял все отрасли

просвещения», был «первым нашим университетом»; отмечал его огромную роль в развитии русского языка. Но начиная с середины 20-х годов, когда Пушкин не только перешел к реализму в своем творчестве, но и стремился теоретически обосновать свое новое понимание задач и принципов литературы, он начинает критиковать поэзию Ломоносова. Отдавая должное ее «цветущему» слогу, Пушкин вместе с тем подчеркивал, что главным и любимым занятием Ломоносова были науки точные, а стихотворство представлялось «иногда забавою, но чаще должностным упражнением. Мы напрасно искали бы в первом нашем лирике пламенных порывов чувства и воображения». Обо всем этом Пушкин говорил в 1825 году, а в 30-х годах он повторил и развил свою оценку. Если подытожить все, что Пушкин писал о Ломоносове как поэте, то мы приходим к следующему выводу: поэтические произведения Ломоносова имели в свое время большое значение, но в дальнейшем развитии русской поэзии зачастую сказывалось не только влияние их лучших сторон, но и свойственные им недостатки — высокопарность, изысканность, отсутствие простоты, риторизм. На том этапе, к которому относилась деятельность Ломоносова как поэта, еще не вставал теоретический вопрос о специфичности поэтического образа, о его коренных отличиях, скажем, от прозаического рассуждения. Поэтому в ломоносовском «Кратком руководстве к красноречию» (при всем громадном историческом его значении) в одном ряду рассматриваются все жанры, все они объединяются рекомендацией оживлять слово «витиеватыми речами». «Украшения, — писал Ломоносов, — есть изобретенных идей пристойными и избранными речами изображение». А вот строго рационалистическая трактовка творческого процесса Ломоносовым.

«Художественное расположение есть, которое утверждается на правилах. Из оных главные суть следующие: 1) Предложенную тему должно изъяснить довольно, ежели она того требует, к чему служат распространения из мест риторических и избранные парафразисы. 2) По изъяснении оную доказать несомненными доводами, которые располагаются таким образом, чтобы сильные были наперед, которые послабее — те в середине, а самые сильные — на конце. 3) К доказательствам присовокупить возбуждение или утоление страсти, какой материя требует. 4) Между всеми сими рассевать должно по пристойным местам витиеватые речи и вымыслы: первые — больше в изъяснениях и в доказательствах, последние — в движении страстей».<sup>40</sup> Естественно, что в период, когда Пушкин находился на новых путях творчества, он осознал полную неприемлемость для себя подобного отношения к искусству слова.

---

<sup>40</sup> М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 7, Изд. АН СССР, стр. 295.

Не менее характерно для эволюции художественного мышления Пушкина изменение его отношения к поэзии Державина — от панегирического и безотчетно-хвалебного в лицейские годы к аналитическому в зрелый период.

В том же этапном для развития Пушкина как художника 1825 году он, заново перечитав всего Державина, определил в письме к Дельвигу свое итоговое мнение о нем. На этот раз он судит о поэте исключительно на основе новых критериев. Пушкин подчеркивает слова о том, что у Державина имеются «мысли, картины и движения истинно поэтические», но тут же добавляет: «. . . читая его, кажется, читаешь дурной вольный перевод с какого-то чудесного подлинника». Здесь кажущееся противоречие: Пушкин утверждает, что «Державин, со временем переведенный, изумит Европу», но тут же пишет, что он «не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии», — «должен бесить всякое разборчивое ухо»; «гений его можно сравнить с гением Суворова — жаль, что наш поэт часто кричал петухом. . .». Этот отзыв на первый взгляд кажется нелогичным. В действительности же и этот отзыв Пушкина вскрывает внутренние разноречивые тенденции поэзии Державина, в которой многое предсказывало совершенно новые пути поэтического творчества, но многое тянуло к старому. Новое было столь невыдержано, сочеталось с таким архаическим отношением к слову и образу, что стихи Державина часто действительно кажутся «дурным вольным переводом с чудесного подлинника», хотя высочайшая оригинальность этого поэта совершенно очевидна.

Державин и в плане осознания своеобразия и путей поэтического творчества сделал большой шаг вперед в развитии русской литературы. Его «Рассуждение о лирической поэзии» содержит ценнейшие наблюдения и мысли, хотя и сочетающие устарелые представления с новыми. Он пишет:

«*Высокость*, или *выспренность* лирическая, есть не что иное, как полет пылкого, высокого воображения, которое возносит поэта выше понятия обыкновенных людей и заставляет их сильными выражениями своими то живо чувствовать, чего они не знали, и что им прежде на мысль не приходило. Но *высокость* бывает двоякого рода: одна — *чувственная* и состоит в живом представлении веществ; другая — *умственная* и состоит в показании действия высокого духа. Первая принадлежит к лире, а другая к драме. Посему-то иногда живое чувственное не может быть высоким умственным; ни самое высокое умное не может быть живым чувством. Словом, что живо, то не есть еще высоко; а что высоко, то не есть еще живо. Итак, по сему понятию лирическое высокое заключается в быстром парении мыслей, в непрерывном представлении множества картин и чувств блестящих, громким, высокопарным, цветущим слогом выраженное, который приводит в восторг и удивление. Высокое же драматическое содержится в тихом

и спокойном действии души великой, которая, быв выше других, и в слабостях человека, твердостью и мужеством его, а не блеском одним воображения и громом слов, показывает в нем высокое существо и заставляет разум почитать его, или благоговеть пред ним». <sup>41</sup>

Мы видим, как выделяется здесь роль воображения, хотя «чувственная» и «умственная» сферы разделяются в зависимости от жанров. И дальше:

«Беспорядок лирический значит то, что восторженный разум не успевает чрезмерно быстротекущих мыслей расположить логически. Потому ода плана не терпит. Но беспорядок сей есть высокий беспорядок, или беспорядок правильный. Между периодов, или строф, находится тайная связь, как между видимых, прерывистых колен перуна неудобозримая нить горючей материи». <sup>42</sup>

Здесь необычайно ценно — пусть смутное еще — представление о том, что в стихотворном произведении, в силу его природы, есть что-то особое, «тайная связь», — хотя и трудно определимое. В другом месте Державин идет дальше, говоря:

«Новость, или необыкновенность чувств и выражений, заключается в том, что когда поэт неслыханными прежде на его языке изречениями, подобиями, чувствами или картинами поражает и восхищает слушателей, излагая мысли свои в прямом или переносном смысле так, чтобы они по сходству с употребительными, известными картинами, или самою природою, по тем или другим качествам, невзирая на свою новость, тотчас ясны становились и пленяли разум». <sup>43</sup> Здесь уже осознание поэзии с точки зрения своеобразия ее, «необыкновенности чувств и выражений». И, наконец, в том же «Рассуждении» находим замечательное определение поэзии как «говорящей живописи». Она «сравнивает два предмета чувственным образом между собою, или вдруг решительно их друг другу уподобляет, дабы чрез то, не говоря много, изобразить о них яснее свои понятия, или, лучше сказать, чтобы неизвестный или невидимый предмет представить чрез видимый въявь, или налицо; и тому из них, которому поэт желает придать более совершенств, заняв их от другого». <sup>44</sup>

Некоторые явления действительности изображены в творчестве Державина с небывалой ранее яркостью, непосредственностью. Он открыл в русской поэзии возможности отражения жизни в конкретной, чувственной форме, возможности изображения предметного, красочного, звучащего мира. В его произведениях встречаются отрывки, которые являются как бы преддверием пушкинской поэзии, настолько они поражают своей образностью,

<sup>41</sup> Г. Р. Державин, Сочинения, т. VII, СПб., 1872, стр. 537—538.

<sup>42</sup> Там же, стр. 539.

<sup>43</sup> Там же, стр. 547.

<sup>44</sup> Там же, стр. 564.

художественными достоинствами. (Ср., например, «Видение Мурзы», «Жизнь Званская» и др.). Но здесь же рядом есть строки, которые совершенно противоречат элементарным требованиям художественности.

Эти неровности, разноречивости стилистических планов, противоположного отношения к средствам образности подтверждают правоту Пушкина, сказавшего, что «Державин, со временем переведенный, изумит всю Европу»: перевод, разумеется, сгладит свойственный Державину стилистический разноречивый и поэтическая идея произведения выступит во всей своей художественной яркости и полноте. Понятен и отзыв Пушкина о Державине в письме к А. Бестужеву: «Кумир Державина,  $\frac{1}{4}$  золотой,  $\frac{3}{4}$  свинцовый, донныне еще не оценен». Может быть, эти пропорции «золота» и «свинца» Пушкин оценил слишком строго, но чистейшее золото поэзии, легкость и осязаемость образа действительно соседствовали у Державина с свинцовой тяжеловесностью, надуманностью, выпяченностью описаний, т. е. с тем, что так отталкивало Пушкина в классицизме.

Если говорить о классицизме как о типе художественного мышления, то мы приходим к заключению, что при всех его художественных достижениях самой структуре образной ткани присуща статичность изображения и «однолинейный» показ человеческих переживаний вне их противоречивости. Естественно, что в поэзии классицизма средства образности играли, как правило, лишь роль орнамента или украшения и границы ее были строго регламентированы. Так, из видов метафоры использовалась преимущественно так называемая «прозопопея» (олицетворение), например:

Наука ободрана, в лоскутах обшита,  
Изю всех почти домов с ругательством сбита. . .  
(Жантемир. «К уму своему»).

Храпяща ненависть, недремлющи глаза,  
От Волги поднялась, как страшная гроза.  
(Херасков. «Россиада», песнь I).

. . . Россия плачет в многолюдстве гласно!  
(Тредиаковский. «Элегия о смерти Петра Великого»).

. . . слава весьма огорченна.  
(Там же).

Если в поэзии классицизма и встречались образы, выходящие за грани простого «украшения слога», то в этих случаях поэты подвергались критике за излишнее «умствование». Так, например, метафора Ломоносова «Блистая с вечной высоты» вызвала следующую оценку Сумарокова: «Можно сказать вечные льды, вечная весна, что никогда не допускает зимы, а вечная высота,

вечная глубина, вечная ширина, вечная, длина — не имеют никакого знаменования» («К несмысленным рифмоторцам»).

Рассудочность творческого метода классицизма, ограничивавшая возможность изображения действительности в ее многообразных связях и опосредствованиях, отменяла самую возможность сложного изображения окружающего мира. Если Тредиаковский пишет «Оду в похвалу цвету розе», то он подробно описывает розу путем простого перечисления ее свойств. В стихотворении нет момента «опосредствования», и, следовательно, не может быть создан чувственный образ. Стоит только сопоставить оду Тредиаковского с юношеским стихотворением Пушкина «Роза», в котором только одна краткая метафора «д и т я з а р и» говорит о недолговечности розы, чтобы обнаружить принципиально иной метод художественного изображения. Даже у Державина в лучших его произведениях все же структура образа не была перестроена заново: великолепное начало «Водопада» («Алмазна сыплется гора») растворяется далее в поэтическом рассуждении, где явления даны в порядке совместности и параллельного наслаения, а не во взаимном опосредствовании. Но отдельными образами поэзия Державина связана с пушкинской не только в обычном понимании «традиции», но и объективным родством некоторых принципов строения образа.

Ср., например, образ Музы в стихотворении Державина «Зима»:

Что ты, Муза, так печальна,  
Пригорюнившись, сидишь?  
Сквозь окошечка хрустальна,  
Склоча волосы глядишь. . .

И у Пушкина в поэме «Домик в Коломне»:

Усядся, Муза, ручки в рукава,  
Под лавку ножки! Не вертись, резвушка!

И там и здесь мы видим использование мифологического образа в качестве метафоры.

Становление и характерные особенности художественного мышления Пушкина выступают отчетливее в сравнении с особенностями художественного мышления и образной системы его современников.

Быть может, показательнее всего соотношение поэзии Пушкина с поэзией Батюшкова.

В истории русской поэзии творчество Батюшкова сыграло значительную и своеобразную роль. Вместе с Жуковским он способствовал обновлению русской поэзии, созданию лирики, изображающей многообразие человеческих переживаний. Однако, будучи близким Жуковскому на самом первом этапе своего



творческого развития,<sup>45</sup> Батюшков вскоре избрал свой путь. В поэзии Жуковского, уходящей корнями в немецкий мистический романтизм, лирический герой воспроизводился в отрыве от живой жизни, его помыслы и чувства были обращены в «иной», «неведомый» мир, в мистическое «там». Поэзия Батюшкова имеет «свой, совершенно самобытный характер» (Белинский). В его произведениях человеческие печали и радости раскрыты не в абстрактных формулах идеалистического романтизма, а во всей их жизненности, в органической связи с действительностью. Драматизм страстей, воплощенных в произведениях Батюшкова, находит разрешение не в таинственном «там», а в породившем их материальном мире.

Противопоставление Батюшкова Жуковскому, сделанное Белинским в его статьях о Пушкине, носит подчеркнуто принципиальный характер, ибо Батюшков и Жуковский как бы символизируют собою два разных начала в развитии русской поэзии. В творчестве Батюшкова были заключены тенденции развития поэзии реалистической, основанной на воспроизведении типических переживаний лирического героя. Бесплотности, «призрачности» образов Жуковского в произведениях Батюшкова большей частью противостоит мир предметных образов, данных во всей их жизненной конкретности. Именно потому, как заметил Белинский, «Пушкин рано и скоро пережил содержание поэзии Жуковского и его ясный, определенный ум, его артистическая натура гораздо более гармонировала с умом и натурою Батюшкова, чем Жуковского». Преимущественное влияние Батюшкова на Пушкина тем более важно, что «Жуковский сделал несравненно больше для своей сферы, чем Батюшков для своей». (Творческая деятельность Батюшкова фактически прекратилась в 1821 году. Литературная деятельность Жуковского продолжалась почти на тридцать лет более). Любопытно, что Батюшков одним из первых выступил против некоторых творческих принципов Жуковского. Критике Жуковского у Батюшкова предшествовало осмеяние литературных представителей «нынешнего века меланхолии», — «бедное человечество пугают привидениями, духами, страшным судом. . .» («Прогулка по Москве», 1810).

Реалистические тенденции не нашли в поэзии Батюшкова своего полного выражения. Однако несомненно, что его творческое развитие шло в направлении лирики реалистической. В своих статьях и письмах он неоднократно указывает на «ясность» и «точность» как на главнейшие требования, предъявляемые к поэти-

---

<sup>45</sup> См., например, стихотворение *«Мечта»* (ранняя редакция 1802—1803 годов) с характерным для русского сентиментализма противопоставлением «сладостной мечты» — «голым истинам». В более поздний период Батюшков испытывал влияние Жуковского в моменты идейного кризиса. В особенности это влияние сказалось на стихотворении 1815 года *«Надежда»*, содержащем прямые реминисценции из поэзии Жуковского.

ческому творчеству. Семантику, смысловое содержание поэзии он выдвигает на первый план. Реалистические элементы в его поэзии заключаются, конечно, не в том, что, например, в послании «К Жуковскому» упоминаются «портер выписной», «сочный апельсин», «с трюфелями пирог» и т. п. Подобные реалистические бытовые детали нередки и в поэзии XVIII века. Участие Батюшкова в реформе русской поэзии заключалось прежде всего в приближении литературы к действительности, в расширении границ «интимной» лирики, в стремлении вывести ее за пределы простого воспроизведения конкретной биографии поэта. Даже такой в то время «камерный» жанр, как дружеское послание, включает у Батюшкова социальные мотивы. Соединение лирической и эпической тем является одной из важнейших реформ в поэтической деятельности Батюшкова.

Переключение «интимной» лирики в более широкий план ярко обнаруживается в стихотворениях Батюшкова, посвященных теме трагической судьбы поэта, — например, в элегии «Умиравший Тасс», где, подобно написанной значительно позже элегии Пушкина «Андрей Шенье», изображение переживаний лирического героя проецируется на автобиографический фон.

В эволюции Батюшкова-поэта выделение элементов реалистического стиля шло по нескольким линиям. Одна из этих линий — стремление к изображению лирического героя на конкретном историческом или бытовом фоне. Таковы его послания 10-х годов, в которых уединенная независимость «врагов придворных уз» изображается в отталкивании от иной, жестокой действительности, от мира «блистательных сует», с его придворными друзьями, «развратными счастливыми». «Стол ветхий и треногий с изорванным сукном» и иные детали быта в «Моих пенатах» несут функцию опрожнения поэзии, наполнения ее содержанием обыденной жизни. С еще большей яркостью этот процесс сказался в изумительно мастерском переключении прозаического рассказа и стихотворного повествования в письмах Батюшкова. Подобные переходы прозы в стих и стиха в прозу являлись для самого Батюшкова лабораторией поэзии, постепенно теряющей условность и приобретающей ту силу жизненности и подлинной художественной простоты, которую он успел развернуть в полной мере лишь в немногих стихотворениях (как например «Выздоровление», «Привидение», «Мой гений», «Пробуждение», «Таврида») и которую наследовал от него Пушкин.

Другая линия эволюции Батюшкова заключалась в расширении канонизированных жанров. Так, одним из крупнейших его завоеваний была реконструкция элегии, рамки которой он, по его признанию, сознательно стремился расширить.<sup>46</sup> Его элегии

---

<sup>46</sup> См. его письмо к Жуковскому (июль 1817 года; К. Н. Б а т ю ш к о в, Сочинения, т. III, СПб., 1887, стр. 448).

«Переход через Рейн», «Гезиод и Омир», «Умиравший Тасс», которые можно назвать элегиями историческими, по существу характеризуют процесс проникновения эпического стиля в лирику. Если бы развитие Батюшкова не оборвалось внешними причинами, то, вероятно, следующим этапом его творчества явились бы поэмы с лирическими отступлениями наподобие пушкинских. Во всяком случае, такой переход был бы закономерным. В жанр посланий Батюшковым также внесены существенные изменения. Послание «К Дашкову», заключающее в себе лирическое описание разрушенной папештием Наполеона Москвы, содержит элементы исторической элегии (чувствуя это, Батюшков включил его не в отдел посланий, а в отдел элегий своего сборника). Все это свидетельствует о том, что, хотя в «Опытах» стихотворения и разделены на отделы («Элегии», «Послания», «Смесь», «Эпиграммы», «Надписи» и пр.), процесс деканонизации жанров, заверченный Пушкиным, был начат Батюшковым.

Третья линия эволюции Батюшкова представлена его философской лирикой (переводы из греческой антологии, стихотворение «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы», цикл «Подражание древним»). С изумительной чуткостью постигая самое существо античного искусства, Батюшков овладел тем методом воплощения противоречивости человеческих переживаний, который с таким блеском проявился в перечисленных выше стихотворениях. Сравнивая античную поэзию с лирикой Петрарки, Батюшков писал в 1815 году, что в творениях древних «мы видим более движения и лучшее развитие страстей». В переводах из антологии и в «Подражании древним» мир предстает перед Батюшковым как постоянное переплетение трагического и радостного, жизни и смерти. Однако начало жизненное у него неизменно побеждает. Двенадцатый из включенных Батюшковым в цикл своих переводов из греческой антологии — перевод из Павла Силинциария, — быть может, ярче всего свидетельствует о новом экстатически напряженном мироощущении, которое отразилось в поэзии Батюшкова:

Изнемогает жизнь в груди моей остылой;  
Конец борению; увы! всему конец,  
Киприда и Эрот, мучители сердец!  
Услышьте голос мой последний и унылый,  
Я вяну и еще мучения терплю;  
Полмертвый, но стою.  
Я вяну, но еще так пламенно люблю,  
И без надежды умираю!  
Так жертву обхватив кругом,  
На алтаре огонь бледнеет, умирает  
И, вспыхнув ярче пред концом,  
На пепле угасает.

Своеобразие Батюшкова сказалось со всей яркостью в трактовке им одной из «вечных тем» мировой поэзии — темы смерти.

На первом этапе творчества эта тема разрешалась Батюшковым в духе наивного гедонизма. Однако и эта трактовка сохраняет в его стихотворениях всю силу звучания мотива мужественного оптимизма, побеждающего смерть, — мотива, который мы встречаем и у Пушкина:

И тогда тропой безвестной  
Долу к тихим берегам  
Сам он, бог любви прелестный,  
Проведет нас по цветам  
В тот Элизий, где все тает  
Счастьем неги и любви,  
Где любовник расцветает  
С новым пламенем в крови. . .

Прямым предшественником Пушкина является Батюшков и в цикле «Подражание древним», где с такой полнотой проявилось умение поэта развернуть идею в точных поэтических формулах.

Известно, что под влиянием стихотворения Батюшкова «Есть наслаждение и в дикости лесов» Пушкин написал свою «Песню председателя» в «Пире во время чумы». Но возможно, что влияние Батюшкова на Пушкина сказалось здесь шире — в самом переключении трагедии Вильсона «Чумный город», заключавшей в себе мотивы патологии и мистицизма, в иную, оптимистическую тональность.

Влияние антологических стихов Батюшкова на Пушкина заключалось не только в художественной форме — в пластичности, скульптурности образов и гармоническом звучании стиха, но и в той «артистичности» содержания и формы, о которой писал Белинский, замечая, что «Батюшкову обязан Пушкин своим антологическим, а вследствие этого и вообще своим стихом». Усвоение Батюшковым философского содержания античной поэзии, ее стихийного материализма, свойственного ей сочетанию чувственно-конкретных образов с глубокой семантической насыщенностью сделали возможным возникновение в творчестве Батюшкова (после композиционно аморфных элегий и посланий первых лет) таких, уже пушкинских по реалистической простоте стихотворений, как «Таврида», «Пробуждение» или «К другу».

Занимая в литературно-языковых дискуссиях начала XIX века позицию горячего сторонника обновления языка и противника «варяго-россов», Батюшков закрепил в своем творчестве целый этап развития русского литературного языка.

Постигая связь между семантикой и звучанием стиха, Батюшков создавал произведения, вызывавшие восторг Пушкина своей «гармонией» и «звуками итальянскими». <sup>47</sup> Но, наряду с этим, иногда даже в лучших стихотворениях у Батюшкова встречаются

<sup>47</sup> См. замечания Пушкина на стихотворения «Таврида» и «К другу».

тяжелые и неуклюжие строки, язык его — в зрелом периоде стройный и чистый — сплошь и рядом засорен характерными для XVIII века синтаксически затрудненными оборотами,<sup>48</sup> портящими стих усечениями прилагательных,<sup>49</sup> неправильными ударениями и даже столь ненавистными Батюшкову славянизмами.<sup>50</sup> Нередко встречается у него разноречивой предметно-лексической планов. Так, по поводу послания Батюшкова «Мои пенаты» Пушкин писал: «Это стихотворение дышит каким-то упоением роскоши, юности и наслаждения, слог так и трепещет, так и льется — гармония очаровательна»; но в то же время заметил: «Главный порок в сем прелестном послании — есть слишком явное смешение древних обычаев мифологии с обычаями жителя подмосковной деревни».

Творчество Батюшкова является живым отражением положительных и отрицательных элементов, заключавшихся в исторических пределах развития русской поэзии от Державина до Пушкина. О всех зрелых произведениях Батюшкова можно сказать то, что сказал Белинский о его стихотворении «Вакханка»: «Это еще не пушкинские стихи, но после них уже надо было ожидать не других каких-либо, а пушкинских».<sup>51</sup>

В ином соотношении находится художественное мышление Пушкина и одного из его учителей в поэзии — Жуковского. Нам уже приходилось касаться этого вопроса в предыдущих работах, поэтому ограничимся выводами и наблюдениями лишь в том плане, который нас здесь интересует.

Бесспорно высока художественная ценность переводов Жуковского из западноевропейских поэтов, бесспорна также его роль в истории возникновения в русской литературе психологической лирики, в разработке способов поэтического воспроизведения сложных человеческих переживаний, в развитии поэтического языка. Жуковский расширил тематический диапазон поэзии, усовершенствовал и развил поэтический язык, разработал гибкие стихотворные размеры, сделал подлинными, изумительные открытия в мелодике стиха. Но бесспорно также, что эстетические принципы Жуковского были основаны на разрыве связей между субъектом и объектом, на идеале мистического совершенства, противопоставленного живой жизни, на понимании прекрасного как явления сверхчувственного мира. Поэзия

<sup>48</sup> См., например, стих «Бесплодных матери-сует» или следующие строки:

Долго б тени пролежали  
Влажной ночи на полях.

<sup>49</sup> Например, «и е ж н ы красоты», «м р а ч н ы люди», «з н а к о м ы песнопения».

<sup>50</sup> «Иный», «спокойся по трудах», «огнь», «воспомни», «искони», «юдоль»  
и т. п.

<sup>51</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, М., 1955, стр. 228.

в понимании Жуковского — это «таинственный посетитель», снизошедший с небес на землю для того, чтобы, точно зарница, на миг осветить ее отблеском потустороннего мира. Выраженное в стихотворении «Лалла Рук» (1821) понимание красоты как мистического откровения по существу является воплощением на языке поэзии субъективно-идеалистического мировоззрения. Идеи, выраженные в этих стихах, непосредственно близки шеллингианской философии искусства. Посылая А. И. Тургеневу «Лаллу Рук», Жуковский сопроводил стихи комментарием, который помогает понять психологию мышления Жуковского: любой факт, любые явления действительности преобразались в его сознании, теряя связи с реальностью и служа лишь поводом для глубоко субъективистских излияний. Импульсом создания этого стихотворения были, как известно, живые картины, устроенные на придворных празднествах в Берлине по сюжету поэмы «Лалла Рук» Томаса Мура (роль Лаллы Рук исполняла великая княгиня Александра Федоровна — дочь прусского короля принцесса Шарлотта). Жуковский писал А. И. Тургеневу по этому поводу:<sup>52</sup>

«Вот тебе мои стихи, но только для тебя и для Саши <А. А. Воейковой>. Тебе не нужно объяснять мне того чувства, которое произвело эти стихи. Оно не любовь, но родное ей чувство, высокое и чистое. . . но дело об стихах; они требуют объяснения. Здесь был несравненный праздник, который оставил во мне глубокое впечатление. Ты знаешь Мурову поэму Лалла Рук. . . Берлинский праздник был не иное что, как праздник, который молодая Лалла Рук дала будто в Кашемирской долине своему супругу и отцу Аурингзебу. . . прелестная по всему давала очарование великая княгиня; ее пронесли на паланкине с процессией. — Она точно провела над долиной, как гений, как сон. . . Я написал свои стихи гораздо после; и не отдавал их, может быть и не отдам: они для меня как молитва. . . Руссо говорит, *il n'y a de beau que ce qui n'est pas*; это не значит т о л ь к о т о, ч т о н е с у щ е с т в у е т, прекрасное существует, но его нет, ибо оно, так сказать, является нам единственно для того, чтобы исчезнуть, чтобы нам сказаться, оживить и обновить душу — но его ни удержать, ни разглядеть, ни постигнуть мы не можем. . . оно посещает нас в лучшие минуты жизни — величественное зрелище души человеческой, поэзия, счастье, но еще более несчастья дают нам сии высокие ощущения прекрасного; и весьма понятно, почему почти всегда соединяется с ними грусть — но грусть, не приводящая в уныние, а животворная, сладкая, какое-то смутное стремление. Это происходит от его скоротечности, от его невыразительности, от его необъятности.

---

<sup>52</sup> Письмо опубликовано Ц. С. Вольпе в кн.: В. А. Жуковский, Стихотворения, т. 1, изд. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 383—384.

Прекрасно только то, чего нет. . . Эта грусть убедительно говорит нам, что прекрасное здесь не дома, что оно только мимо пролетающий благовеститель лучшего, оно есть восхитительная тоска по отчизне! Оно действует на нашу душу не настоящим, а темным, в одно мгновение соединенным воспоминанием всего прекрасного в прошедшем и тайным ожиданием чего-то в будущем:

А когда нас покидает,  
В дар любви у нас в виду  
В нашем небе зажигает  
Он прощальную звезду.

Это верное сравнение! Эта прощальная и навсегда остающаяся звезда в нашем небе есть знак того, что прекрасное было в нашей жизни, и вместе того, что оно не к нашей жизни принадлежит! Звезда на темном небе — она не сойдет на землю, но утешительно сияет нам из дали; и некоторым образом сближает нас с тем небом, с которого неподвижно нам светит! Жизнь наша есть ночь под звездным небом — наша душа в минуты вдохновения открывает новые звезды; эти звезды не дают и не должны давать нам полного света, но, украшая наше небо, знакомя с ним, служат в то же время и путеводителями по земле. . .».

Пушкину эта эстетическая программа, отраженная в стихотворении «Лалла Рук», была глубоко чужда. «Жуковский меня бесит, — писал он Вяземскому, — что ему понравилось в этом Муре? . . . Вся *Лалла-рук* «Мура» не стоит десяти строчек Тристрама Шанди «романа Лоренса Стерна»; пора ему иметь собственное воображение и крепостные вымыслы». Впоследствии Пушкин в стихотворении «Я помню чудное мгновенье. . .» реалистически переосмыслил образы «Лаллы Рук» и придал иную, чисто земную трактовку мотиву «гений чистой красоты». <sup>53</sup>

Но в своем творчестве Жуковский не был последователен. В его произведениях, вопреки основной тенденции его же эстетики, находили отражение черты реальной жизни, душевного мира человека, картины природы. Эту противоречивость видел и Пушкин. Так, например, в одном из писем 1825 года (Л. С. Пушкину и П. А. Плетневу) он восторженно отозвался о двух строфах стихотворения Жуковского «Мотылек и цветы», но здесь же добавил: «Конца не люблю». А конец стихотворения представлял собой типичную для эстетики Жуковского декларацию:

О милое воспоминание  
О том, чего уж в мире нет!  
О дума сердца — упование  
На лучший, неизменный свет!

<sup>53</sup> Об этом см. в книге: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 398—402.

Блажен, кто вас среди губящего  
Волненья жизни сохранил  
И с вами низость настоящего  
И пренебрег и позабыл.

Противопоставление «волненья жизни», «низости настоящего» мистическому «неизменному свету» было, конечно, чуждо всей системе мировоззрения Пушкина. В отзыве Пушкина об этом стихотворении отчетливо отразились его эстетические критерии. Две строфы стихотворения «Мотылек и цветы», вызвавшие одобрение Пушкина, выражают близкий ему самому принцип романтической поэзии, позволяющий окрашивать изображение личным, подчеркнуто субъективным восприятием, передавать разнообразные эмоции, вызываемые явлениями или предметами чувственного мира. Вот понравившиеся Пушкину чудесные строфы о мотылке и о цветах:

Он мнил, что вы с ним однородные,  
Переселенцы с вышины,  
Что вам, как и ему, свободны  
И крылья и душа даны:  
Но вы к земле, цветы, прикованы;  
Вам на земле и умереть,  
Глаза лишь вами очарованы,  
А сердца вам не разогреть.

Не рождены вы для внимания;  
Вам непонятен чувства глас;  
Стремись к вам без упования;  
Без горя забываешь вас.  
Пускай же к вам резвясь ласкается,  
Как вы, минутный ветерок;  
Иною прелестью пленяется  
Бессмертья вестник мотылек.

Однако в следующих строфах Жуковский переводит лирическое изображение в план абстрактно-мистической символики, — прием, — обычный для его творчества, но противоположный пушкинскому романтизму.<sup>54</sup>

На многократно комментировавшуюся в литературоведении полемику Пушкина с Жуковским в «Руслане и Людмиле» — в связи с «Двенадцатью спящими девами» — следует взглянуть в плане эстетических разногласий. Хотя она и облечена в шутливую форму, но все же в ней выражено принципиальное неприятие исходных творческих принципов Жуковского. Именно отрыв поэзии Жуковского от действительности подразумевается в характеристике его Пушкиным — «Могил и рая верный житель», в обличении своего учителя «во лжи прелестной». И хотя позже Пушкин сожалел об этой полемике (учитывая и мотивы литера-

<sup>54</sup> См. ниже (стр. 230—231) о процессе создания Жуковским этого стихотворения.



турно-тактические: он утверждал, что непростительно было пародировать Жуковского «в угождение черни» — черни журнальной, разумеется), тем не менее очевидным является принципиальное различие, даже противоположность «земной», несмотря на свой фантастический сюжет, поэмы Пушкина «Руслан и Людмила» «бесплотной» поэме Жуковского.

Не касаясь здесь истории личных взаимоотношений Пушкина и Жуковского в ходе литературной полемики, отметим лишь, что уточнения требует обычная трактовка спора о Жуковском между Рылеевым и Пушкиным. В письме Рылееву 25 января 1825 года Пушкин писал: «. . . не совсем соглашаюсь с строгим приговором <Бестужева> о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались? Что ни говори, Жуковский имел решительное влияние на дух нашей словесности; к тому же переводный слог его остается всегда образцовым». Эти слова Пушкина понимаются обычно как его безоговорочное несогласие с оценками Бестужевым Жуковского как поэта, который «дал многим из своих творений германский колорит, сходящий иногда в мистику», и как вождя «германизма» в русской поэзии. При этом Бестужев отмечал, что Пушкин, «опершись на природу» (т. е. следуя принципу самобытности), не поддался влиянию «германизма», т. е. немецкого идеализма. Но следует обратить внимание на то, что Пушкин не во всем отвергал взгляды Бестужева на Жуковского («. . . не совсем соглашаюсь»). С тем, что Жуковский представлял противоположную пушкинской поэзии ветвь романтизма, Пушкин внутренне не мог не соглашаться, так как сам отрицательно относился к тому романтизму, который, по его собственному определению, был ознаменован печатью «германского идеологизма». <sup>55</sup>

Романтизм Жуковского определяется (в его оригинальных стихах) его идейным содержанием: мечтой о «неземном» идеале, стремлением видеть за «внешними» проявлениями окружающего мира иную, «таинственную» жизнь и т. д. С мировоззрением мистического романтизма связывает Жуковского и его отношение к «разуму»:

... на земле, где опытом жестоким  
Мы учены лишь горестям одним,  
Не лучший ли наш друг воображенье?  
И не оно ль волшебным фонарем  
Являет нам на плате роковом  
Блестящее блаженства привиденье?  
О друг мой! Ум всех радостей палач!  
Лишь горький сон дает сей грубый врач.

(К. А. Н. Арбеновой).

<sup>55</sup> Через несколько лет Пушкин согласился с И. Киреевским, который охарактеризовал идеализм поэзии Жуковского как начало иное, чем творчество Пушкина — поэта действительности.

Действительно, предпочтение разуму мистического «фонаря воображенья» характерно для определенной ветви романтизма.

Но в оригинальных стихотворениях Жуковского ощущаются элементы художественного мышления, которое по всем определяющим признакам ближе не к романтизму, а к классицизму и может быть названо в основе своей рационалистическим. Темы своих стихотворений Жуковский, как правило, развивает в форме лирически окрашенных рассуждений, монолога, по композиционной структуре аналогичного классическим жанрам оды или послания. Протяженность этого монолога определяется не развитием образа, а изложением темы, которая обычно завершается морализующей концовкой. Изображает ли Жуковский пейзаж, говорит ли он о каком-либо явлении, — любой объект является лишь поводом для «воспоминаний», для воспевания «прошедшего», апологии «неземного». Отсюда у Жуковского, в отличие от романтиков, однотипность эпитетов, прикрепленных к жизненным явлениям, ограниченный репертуар качественных определений, красок. Отмеченное еще Н. Полевым «однообразие мысли Жуковского»<sup>56</sup> повлекло и к однообразию изобразительных средств (исключая богатое разнообразие метров). Пейзажи Жуковского в большинстве однотипны: «зыбкие воды», «дремучий бор», «грозные тучи», «туманные поля», «унылый берег», «легкий ветерок», «прозрачная река», «глухая полночь», «длинные тени», «тусклая луна» — таков примерный ансамбль образов, повторяющийся в его поэзии с теми или иными вариациями. Утверждая «низость настоящего», поэт, естественно, не обращал внимания на то, чтобы и з о б р а ж а т ь окружающее: все оказывалось лишь предлогом для выражения настроения. Правда, этим Жуковский участвовал в подготовке романтизма, но с р е д с т в а выражения настроения во многом принадлежат старой школе. Как отметил еще А. Н. Веселовский в монографии о Жуковском, этого поэта, в сравнении с романтиками, «можно бы назвать классиком, он прост, его чудесное носит специальный характер Юнговых ночей и Оссиана: оно либо лунное, загробное, либо просто сказочно страшное. . . „Прелесть природы в ее невыразимости“, — писал в 1821 г. Жуковский, но средства выражения у него не те, что у романтиков». И дальше: «Жуковский вышел из псевдо-классической школы, быстро уступившей влиянию сентиментальной».<sup>57</sup> Вообще следует заметить, что Веселовский в своей книге охарактеризовал и мировоззрение, и поэтику Жуковского несравненно вернее, чем некоторые исследователи последнего времени, идеализировавшие его взгляды и преувеличивающие его роль в истории прогресс-

<sup>56</sup> См.: Н. Полевой. Очерки русской литературы, т. 1. СПб., 1839, стр. 123.

<sup>57</sup> Акад. А. Н. Веселовский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пгр., 1918, стр. 441, 451.

сивного русского романтизма, основные принципы которого нашли выражение в творчестве Пушкина.

Когда говорят о роли Жуковского в истории русской поэзии, то часто вспоминают слова Белинского, назвавшего его «Колумбом русского романтизма». При этом не всегда отмечается, что, уточняя свое мнение, критик писал: заслуга Жуковского — в открытии для русской поэзии «старого романтизма», «романтизма средних веков».<sup>58</sup> Но дело не только в этом. Странным образом не обращается внимания на изумительно тонкое противопоставление Белинским основополагающих принципов лирики Пушкина и Жуковского. Остановимся на одном из замечательных примеров, который приводит Белинский в подтверждение своей мысли.

В пятой статье о Пушкине Белинский цитирует (не называя автора) стихотворение Жуковского «Песня» как образец «тарой школы», резко отличной от пушкинской:

О милый друг, теперь с тобою радость!  
А я один — и мой печален путь;  
Живи, вкушай невинной жизни сладость;  
В душе не изменись; достойна счастья будь...  
Но не отринь, в толпе пленяемых тобою,  
Ты друга прежнего, увядшего душою;  
Веселья их дели — ему отрадой будь;  
Его, мой друг, не позабудь.  
О милый друг, нам рок велел разлуку;  
Дни, месяцы и годы пролетят:  
Вотще к тебе простру от сердца руку —  
Ни голос твой, ни взор меня не усладят;  
Но и вдали с тобой душа моя согласна,  
Любовь ни времени, ни месту не подвластна;  
Всегда, везде ты мой хранитель-ангел будь,  
Меня, мой друг, не позабудь.  
О милый друг, пусть будет прах холодной  
То сердце, где любовь к тебе жила:  
Есть лучший мир; там мы любить свободны;  
Туда душа моя уж все перенесла;  
Туда всечасное стремится меня желанье;  
Там свидимся опять: там наше воздаянье;  
Сей верой сладкою полна в разлуке будь —  
Меня, мой друг, не позабудь.

---

<sup>58</sup> Высоко оценивая «подвиг» Жуковского, его вклад в развитие русской поэзии и считая, что его «романтизм в духе средних веков» на определенном этапе одухотворил литературу романтическим элементом, Белинский вместе с тем раскрыл идейное содержание поэзии Жуковского с достаточной определенностью. Если «новый романтизм» Белинский, обходя цветущие рогадки, непосредственно связывал с эпохой «битв», «борений», «переворотов», ознаменовавшей освобождение человечества от «романтизма средних веков», то о направлении поэзии Жуковского критик писал: «... она чужда всякого исторического созерцания, всякого чувства прогресса, всякого идеала высокой будущности человечества» (см.: В. Г. Б е л и н с к и й, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 164 и 185).

По поводу этого стихотворения Белинский замечает:

«Чувство, составляющее пафос этого стихотворения, лишено простоты и естественности, а следовательно, и истины; оно может быть и а п у щ е н о на человека мечтательностью и поддерживаемо долгое время упрямством фантазии; но и напущенное чувство, по странному противоречию человеческой природы, так же может быть источником блаженства и страдания, как и чувство истинное. Под этим условием мы охотно допускаем, что приведенное нами стихотворение, несмотря на его сантиментальность и отсутствие всякой страстности, есть голос души, язык сердца, к р а с н о р е ч и е ч у в с т в а; но оно — не поэзия. Его форма более красноречива, чем поэтична».<sup>59</sup>

Термин «красноречие» Белинский здесь употребляет несомненно в смысле принципов старой школы, близкой к классицизму, риторической по способу выражения мыслей и чувств поэта (хотя эти мысли и чувства могут принадлежать к романтическому мироощущению). Дальше, в качестве произведения совершенно другого типа, но в котором та же тема — разлука с любимой, Белинский приводит стихотворение Пушкина:

Ненастный день потух; ненастной ночи мгла  
По небу стелется одеждою свинцовой;  
Как привидение, за роцею сосновой

Луна туманная взошла. . .

Все мрачную тоску на душу мне наводит.  
Далеко, там, луна в сиянии восходит;  
Там воздух напоен вечерней теплотой;  
Там море движется роскошной пеленой  
Под голубыми небесами. . .

Вот время: по горе теперь идет она  
К брегам, потопленным шумящими волнами;

Там, под заветными скалами,

Теперь она сидит печальна и одна. . .

Одна. . . Никто пред ней не плачет, не тоскует;

Никто ее колен в забвеньи не целует;

Одна. . . ничьим устам она не предает

Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных.

. . . . .  
. . . . .

Никто ее любви небесной не достоин,

Не правда ль, ты одна. . . ты плачешь. . . я спокоен;

. . . . .  
Но если . . . . .

Белинский ограничивается лишь общей характеристикой этого стихотворения, отмечая, что в нем «столько жизни, страсти, истины». Но в пушкинском стихотворении действительно выражен совсем иной тип художественного мышления, чем в стихотворении Жуковского. У Жуковского — изложение и описание

<sup>59</sup> В. Г. Б е л и н с к и й, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 327.

чувств: нет и попытки передать их через какие-либо предметные детали, сделать их реально ощутимыми. Заканчивается оно, совершенно в духе старой школы, своеобразным нравоучением:

Есть лучший мир; там мы любить свободны. . .  
... там наше воздаянье;  
Сей верой сладкою полна в разлуке будь. . .

В стихотворении Пушкина идея и настроение переданы через столкновение контрастных, чувственно ощутимых картин северной и южной природы. Первая часть стихотворения, воплощающая чувства тоски по любимой, насыщена соответствующе окрашенными определениями, эпитетами и метафорами: «н е н а с т н ы й день»; «н е н а с т н о й ночи мгла» стелется «о д е ж д о ю с в и н ц о в о й». Далее все, что связано с краем, где находится любимая женщина, окрашено в иные тона, теплые и яркие. Если з д е с ь «как привидение . . . луна туманная взошла», то т а м «луна в сиянии восходит». Этот план воспроизведения мечты и стремлений поэта поддерживается живописно яркими деталями южного пейзажа, видимого в четких, рельефных контурах, звучащего и благоухающего. Образ любимой дан не методом описания, а пластически, путем воспроизведения реальной ситуации: «Теперь она сидит печальна и одна. . .». Недосказанность стихотворения, благодаря силе изобразительности, стимулирует творческое воображение читателя и этим лишь способствует эмоциональности восприятия. Слова «Но если. . .», которыми обрывается стихотворение и в которых столько страсти, знаменуют совершенно новый тип художественного мышления: полнота содержания заключается не в том, чтобы излагать его, прибегая в заключении к морализующим сентенциям (как это в большинстве делал Жуковский), а в том, чтобы раскрыть духовный мир лирического героя через сложные связи с «внешним» миром.

Стихотворение Жуковского «Песня», которое Белинский так удачно противопоставил пушкинскому, относится к 1811 году. В дальнейшем поэзия Жуковского претерпела существенные изменения, в ней в известной мере сказалось и влияние Пушкина. Но в основе художественное мышление Жуковского осталось неизменным. Белинский подтверждает это и другими примерами из творчества Жуковского, которые, как отметил критик, относятся к поздним этапам его деятельности.

Все это не означает попытки преуменьшения роли Жуковского в истории русской поэзии: мы хотим лишь подчеркнуть коренные различия в системах художественного мышления Жуковского и Пушкина.

Если подходить к изучению художественного мышления с изложенных выше позиций, то существенные коррективы придется внести в характеристику образной системы поэтов и другой, противоположной Жуковскому ветви романтизма.

Общие черты декабристского романтизма можно считать выясненными с достаточной определенностью. Для декабристов идеал в жизни не противостоял идеалу в искусстве: и то и другое было единым. С высоты представлений об идеале воспевались самоотверженность, борьба, стойкость, свободолюбивые мечты, и с этой же высоты обличалось как уродливое все связанное с «тиранством», с угнетением народа. В стихотворении Рылеева «К временщику» (1820) «зло», которое нес Аракчеев, оценивается одновременно и в своей политической, и в эстетической сущности:

Твои дела тебя изобличат народу;  
Познает он, что ты стеснил его свободу,  
Налогом тягостным довел до нищеты,  
Селения лишил их прежней красоты. . .

В отличие от субъективистского, индивидуалистического романтизма, мышление поэтов декабристского романтизма отличалось широтой: в их эстетический идеал входят представления о человеке во всех его связях с миром и обществом. Очень хорошо охарактеризовал представления декабристов о сущности поэтического, прекрасного Николай Бестужев в воспоминаниях о Рылееве:

«Единственная мысль, постоянная его идея была пробудить в душах своих соотечественников чувства любви к отечеству, зажечь желание свободы. Такое намерение уже само по себе носит отпечаток поэзии, где бы оно ни было приведено в исполнение, но становится совершенно поэтическим, когда, окруженные шпионами деспотизма, посреди рабских похвал, посреди боязливой лести и трусливого подобострастия, посреди целой империи, стянувшей под игом тяжкого самоуправления, мы вдруг внимаем голосу поэта, возвещающего нам высокие истины, впервые нами слышанные, но знакомые нашему сердцу. Сама природа влагает в нас понятие о свободе, и это понятие, этот слух сердца так верны, что как бы ни заглушали их, они отзовутся при первом воззвании. В чем же другом заключается поэзия, как не в побуждении отголоска на песни ее в нашем сердце!».

Декабристское представление о прекрасной жизненной цели выразил Пушкин, когда (по воспоминаниям В. Е. Якушкина) говорил по поводу возможного вступления в тайное общество: «Я уже видел жизнь мою облагоустроенной и высокую цель перед собой. . .». Член «общества соединенных славян» Я. М. Андреевич, отмечая влияние литературы и, в частности, поэзии, писал: «Все мне говорило, сколь драгоценна должна быть для человека свобода. . . не раз я восклицал к небу, что вольность, сей священный дар неба, одно благо на земле для человека».

Главная жизненная цель декабристов определила и их отношение к литературе. Вождь Южного общества С. И. Муравьев-Апостол, упоминая в одном из своих писем гражданскую поэзию<sup>4</sup>

М. Ж. Шенье и Лебрена, хвалит их за «возвышенные чувства», за порыв, который «увлекает к деятельности». «Такое направление их поэзии, — продолжал С. И. Муравьев-Апостол, — следует отнести за счет эпохи, в которую они жили» (т. е. эпохи французской революции). «В самом деле, было невозможно, чтобы в эпоху, когда рушилось столько идей и старых предрассудков, умы, освободившиеся от оков, не устремлялись к мыслям, открывающим горизонты, более широкие, и сердца к чувствам, более благородным и деятельным. Среди стольких событий, которые каждого ставили на его место, люди узнали счастье, более достойное высокого назначения человека, и поэзия заговорила языком более мужественным» (Письмо Гюене 18 ноября 1825 года).<sup>60</sup> Эти же по существу идеи высказаны и Рылеевым в его программной статье «Несколько мыслей о поэзии», напечатанной в 1825 году в «Сыне отечества», они же воодушевляли его творчество. Но идеи и метод не всегда находятся в гармоническом соответствии, и поэтому, например, в «Думах» Рылеев — смелый новатор по самому характеру своей личности — оказался, однако, под сильнейшим влиянием существеннейших художественных принципов классицизма.

В письме к Рылееву в мае 1825 года Пушкин писал ему:

«Что сказать тебе о думах? во всех встречаются стихи живые, окончательные строфы Петра в Острогжске чрезвычайно оригинальны. Но вообще все они слабы изобретением и изложением. Все они на один покрой: составлены из общих мест (Loci topici). Описание места действия, речь героя и — нравоучение. Национального, русского нет в них ничего, кроме имен (исключая Ивана Сусанина, первую думу, по коей начал я подозревать в тебе истинный талант)».

Как мы видим, Пушкин критикует слабости Рылеева как поэта почти в тех же терминах, в каких он критиковал художественную систему классицизма. Что означают слова Пушкина об отсутствии в «Думах» Рылеева «национального, русского»? Конечно, не о вненациональном характере их идейного содержания идет речь. В «Думах» воссоздан образ вольнолюбивого героя, воспеваются лучшие черты русского национального характера — непоколебимая преданность делу свободы, бесстрашие и смелость в борьбе, готовность стоически перенести любые испытания. Целью Рылеева в «Думах» было «возбуждать доблесть сограждан подвигами предков». Но средства воплощения образов в «Думах» не позволяли конкретизировать их, они оставались отвлеченными, внеисторическими. Хотя содержание «Дум» относится к историческому прошлому, но обращение к прошлому, как правило, служило для поэта лишь поводом для так называемых «приноровлений» к современности.

<sup>60</sup> Письмо m-лле Гюенне. «Красный архив», 1928, т. 5 (30), стр. 223 (подлинник по-французски).

Однако размышления и поучения героев «Дум», вполне уместные для декабриста, человека 10—20-х годов XIX века, часто оказывались несходными с характером и обликом конкретных деятелей, именами которых была названа каждая «дума» (это несходство дало основание Пушкину заметить, что «Думы» Рыльева целят «невнопад»). Художественное впечатление нарушалось обилием в «Думах» анахронизмов. В большинстве дум нет национального колорита в изображении конкретных героев, исторических обстоятельств и т. д. В дальнейшем Рылеев преодолевал эти недостатки; «Войнаровский полон жизни», — писал Пушкин Рылееву, — тем не менее и в этой поэме сказалась модернизация истории и элементы свойственного классицизму отвлеченно-рационалистического художественного мышления.

Эти элементы сказались и в творчестве Кюхельбекера — другого виднейшего поэта декабристского романтизма. Те же слабые стороны творческого метода не позволяли ему воспроизводить современного героя во всей его конкретности, общественной и бытовой определенности, в многообразии жизненных обстоятельств. В поэзии Кюхельбекера воспроизведение характера современного героя дано в формах отвлеченных, часто декларативных: характерны и его критические выступления в защиту оды как основного жанра. Он не столько показывает героя в действии, сколько методом, во многом близким классицизму, описывает его по самым общим признакам, которые чаще всего определяются путем различных исторических аналогий, сопоставлений с великими деятелями прошлого, с образами античной мифологии.

В эстетической системе декабристов двойственную функцию выполняло понимание самого предмета поэтического творчества. Важнейшим признаком подлинной поэзии была для них ее «возвышенность». Категория «возвышенности», согласно взглядам Кюхельбекера, Рыльева, А. Бестужева, означала концентрацию внимания художника только на темах и мотивах героико-романтического характера; исключение делалось для сатирического обличения всего «низменного». Такое понимание предмета поэзии было исторически оправданным в условиях, когда все помыслы передового поколения сосредоточивались на подготовке решительных перемен в общественном укладе страны. Но в отличие от Пушкина, в творчестве которого противоречие между «возвышенным» и «повседневным» постепенно снималось, деятели декабристского романтизма считали недостойным поэзии изображение «событий ежедневных». Кюхельбекер писал: «В поэзии слова есть род, приближающийся к земной, обыкновенной жизни, к прозе изображений и чувств; писатели, посвятившие себя этому роду, бывают стихотворцами, а не поэтами».<sup>61</sup> Известный спор между Пушкининым и поэтами-декабристами по поводу первой главы

<sup>61</sup> «Мнемозина», 1824, ч. I, стр. 65.



«Евгения Онегина» обнаруживает всю глубину расхождений между приверженцами исключительно «возвышенного», с одной стороны, и Пушкиным — с другой. А. Бестужев одобрительно отзывался только о тех местах первой главы романа, где «говорит чувство», где он узнавал поэта-романтика. Верный романтической догме, Бестужев в принципе отвергал необходимость создания таких характеров, как Онегин, образов людей, которых он «встречал тысячи»: характеры должны быть исключительными, а не обыкновенными. Поэтому же Рылеев считал, что «„Онегин“... ниже „Бахчисарайского фонтана“ и „Кавказского Пленника“». Но Пушкин, работая над своим романом, понимал неизбежность такого рода расхождений с приверженцами эстетики романтизма. В предисловии к первой главе он писал: «Станут осуждать и антипоэтический характер главного лица». Пушкин несомненно подразумевал при этом и Кюхельбекера. В том же предисловии говорится, что будут осуждать «также некоторые строфы, писанные в утомительном роде новейших элегий, в коих чувство уныния поглотило все прочие». Последние слова являются цитатой из статьи Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», напечатанной в 1824 году в «Мнемозине», выдвигавшей в качестве главного направления поэзии воспевание «возвышенного» и осуждавшей изображение «событий ежедневных».<sup>62</sup> Все это еще раз подтверждает, что процесс кристаллизации принципов творчества в сознании Пушкина не был стихийным, а представлял собою результат осмысления опыта предшествующей и современной литературы и поисков новых путей изображения жизни.

Преодоление Пушкиным разнородных тенденций и элементов художественного мышления происходило в разнообразных формах: переработки всего ценного, что содержалось в художественных системах классицизма, сентиментализма, романтизма, — и вместе с тем прямой борьбы со всем консервативным, устаревшим, догматическим в этих системах. Эта борьба велась путем критики, носившей теоретический характер, пародирования манеры и стиля представителей враждебных направлений. Наше литературоведение накопило много ценных наблюдений и выводов, касающихся этой темы. В. В. Виноградов пишет: «Разрушение стилистического формализма, как малопроницаемой завесы между искусством и жизнью, как основного тормоза в развитии реализма, было возможно, с одной стороны, лишь путем вскрытия и разоблачения господствующих стилистических систем через свободную их имитацию или творческую трансформацию, а с другой, путем уяснения соответствий и соотношений между тем или иным стилем и узким кругом понятий и предметов, то есть посредством указания границ

<sup>62</sup> Полемику Пушкина с Кюхельбекером в XXXII—XXXIII строфах четвертой главы романа нужно рассматривать, следовательно, как развертывание цитированного выше замечания в предисловии к первой главе.

каждого стиля и его семантических возможностей». <sup>63</sup> Этот процесс раскрывается В. В. Виноградовым на многих примерах сравнительного анализа стиля Пушкина, его предшественников и современников. Соотношение стихотворного языка Пушкина с наследством XVIII века рассматривалось Г. О. Винокуром. <sup>64</sup> Д. Д. Благой, исследуя роль для Пушкина русской литературы XVIII века в целом, осмысление поэтом этой литературы, заключает: «... Каждый этап такого переосмысления, переоценки старого был вместе с тем освобождающим толчком в новое. Энергия отрицания, отбрасывания превращалась в поступательную силу движения вперед». <sup>65</sup> На материале зарубежных литератур сочувственная или враждебная, перекличка Пушкина с его современниками и предшественниками, уясняющая его собственные литературные принципы, рассмотрена В. М. Жирмунским. <sup>66</sup>

Самые разнообразные тенденции — и той литературы, которая может быть объединена в понятие творческого «наследства», и той, которая обладала уже только силой отталкивания, а не притяжения, — переосмыслились Пушкиным, критически проверялись не только в теоретическом плане, но и в различных аспектах собственной творческой практики, в ходе создания новой художественной системы, нового, оригинального и своеобразного типа художественного мышления.

## 6

К началу 30-х годов художественная система Пушкина окончательно складывается в своих основных принципах как система реалистическая. Формирование этих принципов происходило в постоянном взаимодействии творческой практики и ее теоретического осмысления. Изменения в литературно-эстетической позиции получали обоснование в статьях, набросках. В письмах. Иногда проницательный критический взгляд Пушкина опережал его собственную творческую практику: так, например, в письмах по поводу «Кавказского Пленника» и «Бахчисарайского фонтана» о недостатках этих поэм Пушкин судит с позиций по существу реалистических. На протяжении всего творческого пути он стремился теоретически обосновать интересовавшую его художественную проблематику. Литературно-эстетические суждения, полемические выпады против литературных противников, защита собственных принципов содержатся и в ряде художественных про-

<sup>63</sup> В. В. Виноградов. Стиль Пушкина стр. 483.

<sup>64</sup> Г. Винокур. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина. В сб.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы, Изд. АН СССР, М.—Л., 1941.

<sup>65</sup> Д. Благой. Литература и действительность. Гослитиздат, М., 1959, стр. 202.

<sup>66</sup> В. М. Жирмунский. Пушкин и западные литературы. «Временник Пушкинской комиссии», т. 3, Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 66—103.

изведений, особенно в «Евгении Онегине». Все это выдвигает задачу изучения эволюции художественной системы Пушкина во взаимоотношении его литературной практики и эстетических взглядов. Такой аспект изучения творческой эволюции Пушкина затрудняется тем, что его литературно-критическое наследие, весьма значительное по своему объему и по богатству мыслей, до сих пор еще слабо разработано. Дореволюционное литературоведение недооценивало это наследие. Как известно, текстологическая подготовка статей и заметок Пушкина в старых изданиях его сочинений более всего отличалась грубейшими искажениями и ошибками. Считалось, что Пушкин как теоретик литературы вообще мало интересен. Его рассуждения о романтизме вызвали со стороны П. В. Анненкова упреки в «малой способности к теоретическим тонкостям». <sup>67</sup> Н. О. Лернер утверждал, что поэт «почти совсем отказывался от решения коренных теоретических задач» и ограничился только «„черной“ работой, выступая в качестве рецензента и полемиста». <sup>68</sup>

Принципиально иным является подход советского литературоведения к литературно-критическому наследию Пушкина. В советские годы была проведена большая и плодотворная работа над корпусом статей и заметок Пушкина на литературные темы. В результате вскрылись грубейшие искажения текстов и нарушения авторской воли, допущенные ранее многочисленными публикаторами. Реконструирован ряд интереснейших незавершенных статей Пушкина — критика и теоретика литературы. Но только еще начинается исследование эстетических идей Пушкина и их роли в литературном развитии, в выработке принципов его художественной системы. До сих пор литературно-эстетические суждения Пушкина не были объектом самостоятельного исследования и привлекались в работах о Пушкине преимущественно в качестве иллюстративного материала. Не выяснены и внутренние мотивы, импульсы, которыми руководствовался Пушкин, приступая к работе над важнейшими статьями, мало освещен их конкретный историко-литературный смысл и место в формировании эстетической концепции поэта.

К числу таких малоизученных статей относится и его замечательнейшее произведение, которое печатается под условным редакторским заголовком «О народной драме и драме „Марфа Посадница“». Статья эта подводит итог многолетним размышлениям о путях искусства. Она является поистине гениальным обобщением сущности народности и реализма и выходит далеко за пределы постановки вопроса о развитии собственно драматических жанров. Можно сказать без преувеличения, что до такой теоретической

<sup>67</sup> П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. Изд. 2-е, СПб., 1873, стр. 106.

<sup>68</sup> Н. О. Лернер. Проза Пушкина. Изд. 2-е, изд. «Книга», 1923, стр. 99 и 101.

и социальной остроты в рассуждениях о судьбах искусства не поднялся ни один современный Пушкину литератор: он на много десятилетий опередил свое время. Если учесть, что статья эта подытоживает и собственный творческий опыт Пушкина на рубеже 30-х годов, то тем более станет очевидной необходимость специального ее рассмотрения.

Сохранившийся текст статьи представляет собой черновую редакцию: многое в ней намечено конспективно, кое-что Пушкин намеревался перенести из других статей и набросков. Раньше статья печаталась в сочинениях Пушкина с грубыми ошибками, планы ее не были отделены от основного текста.<sup>69</sup> Пушкин ставил своей задачей обозреть историю драматического искусства в связи с проблемой народности, пересмотреть традиционные эстетические представления о сущности и значении искусства вообще, поставить по-новому вопрос о соотношении искусства и действительности, кратко охарактеризовать историю драматического искусства — античного, западноевропейского и русского, выяснить причины отсутствия в настоящее время народной трагедии. В заключительной части статьи содержится разбор трагедии «Марфа, посадница новгородская» М. П. Погодина в качестве иллюстрации изложенных выше теоретических положений о принципах народной трагедии. По сути дела перед нами эстетическая декларация Пушкина. Само построение статьи и ее жанр являются типичными для литературно-эстетических деклараций XVIII—XIX веков: Вольтер, Дидро, А. Виньи предваряли свои произведения рассуждениями о принципах драматического искусства. Этой же теме посвятил в 1827 году В. Гюго свое напумевшее предисловие к «Кромвелю». Если раньше Пушкин думал создать такого рода декларацию как предисловие к «Борису Годунову», то теперь он решил, используя прежние заготовки, предварить разбор драмы Погодина обширным изложением своего понимания принципов искусства вообще (или, как говорил Пушкин, «поэзии вообще») и драматического искусства в частности.

Для того чтобы понять все значение этой статьи, необходимо ответить на вопрос, представляющий собой в известной мере загадку: чем объясняется, что трагедия Погодина была выбрана Пушкиным в качестве произведения, разбор которого должен иллюстрировать его собственное эстетическое сredo? Ведь погодина трагедия, как известно, не стала крупным событием в литературе ни в 30-е годы, ни позже, вопреки предсказаниям Пушкина. Объяснить выбор «Марфы Посадницы» личной приязнью Пушкина к автору или пылкостью увлекающейся природы поэта,

---

<sup>69</sup> Текст статьи со всеми вариантами был подготовлен нами для академического Полного собрания сочинений Пушкина (т. 11), где основной текст (стр. 177—183) отделен от планов (стр. 418—419) и устранен ряд ошибок предыдущих публикаций автографа.

как утверждал П. В. Анненков, неправильно. В своих мнениях о литературе Пушкин был весьма проницателен и высказывал свои мнения о произведениях, не считаясь с личными отношениями. Это известно всем, кто знает письма Пушкина, адресованные современным ему писателям. Между тем пьесу Погодина Пушкин высоко оценил сразу же, как только ознакомился с отрывками из нее.

15 мая 1830 года Погодин писал Шевыреву о первых впечатлениях Пушкина: «Пушкин случайно допытался до моей тайны и заставил меня прочесть: был в восторге. . . Если моя трагедия в половину имеет достоинства в сравнении с его мнением, то я доволен. Может быть, слушая меня, он сам много вообразил, бросил свое золото, как алхимик — не знаю».<sup>70</sup>

6 июня того же года Погодин сообщает Шевыреву, что трагедия окончена: «Пушкин и другие наши знакомые хотят, чтобы я напечатал ее тотчас, но я не решаюсь еще».<sup>71</sup> О лестной похвале Пушкина и множестве «прекрасных замечаний» Погодин вновь сообщает в декабре 1830 года.<sup>72</sup> Это отношение Пушкина к трагедии полностью подтверждается его письмами; в конце ноября 1830 года он писал Погодину о «Марфе Посаднице»: «. . . прочел ее два раза духом. Ура! — я было, признаюсь, боялся, чтоб первое впечатление не ослабело потом; но нет — я все-таки при том же мнении: Марфа имеет европейское, высокое достоинство. Я разберу ее как можно пространнее. Это будет для меня изучение и наслаждение». И впоследствии, отмечая недостатки слога, языка, Пушкин, однако, не меняет своего прежнего мнения.

Причины столь высокой оценки Пушкиным трагедии Погодина коренятся в ее проблематике и творческих принципах, а также в некоторых особенностях литературно-политической обстановки этих лет.

Самый факт появления в 1830 году — в период жесточайшей реакции — трагедии, проникнутой известным сочувствием вольному Новгороду и изображающей падение этой феодальной республики, был весьма примечателен.

Тема вольного Новгорода и символика веча как формы народо-властия в древней Руси были, как известно, излюбленными в декабристской литературе и публицистике. Декабристы, отвлекаясь от вопроса о социальных противоречиях в древнем Новгороде, использовали образ вольного Новгорода и новгородцев для прославления гражданской доблести и свободолюбия русского народа. Горячим пропагандистом традиций древнего Новгорода был кишиневский друг Пушкина — «первый декабрист» В. Ф. Раевский. О них с увлечением говорил он на уроках в дивизионной школе.

<sup>70</sup> «Русский архив», 1882, № 6, стр. 148.

<sup>71</sup> Там же, стр. 150.

<sup>72</sup> Там же, стр. 156—157.

Будучи арестован, Раевский в стихах «К друзьям в Кишинеv» призывал (имея в виду прежде всего, конечно, Пушкина):

Пора, друзья! Пора воззвать  
Из мрака век полночной славы  
Царя-народа, дух и нравы  
И те священны времена,  
Когда гремело наше вече  
И сокрушало издалече  
Царей кичливых рамена. <sup>73</sup>

В другом стихотворении — «Певец в темнице» — Раевский с глубокой скорбью вспоминает падение вольного Новгорода и Пскова, «гордости народной» и называет в качестве бессмертных имена Марфы Посадницы (Борецкой) и Вадима. Стихотворение заканчивается предсказанием, что народ

. . . рано ль, поздно ли, опять  
Восстанет. . . <sup>74</sup>

Под несомненным влиянием Раевского Пушкин задумал в 1822 году стихотворную трагедию, а затем поэму, основанную на легенде о Вадиме Новгородском. В сохранившемся отрывке трагедии с воодушевлением говорится о «славянской свободе», «старинной вольности». <sup>75</sup> Насколько можно судить по наброскам плана, в трагедии Пушкин предполагал, в частности, изобразить Вадима в Новгороде на вече. Новгородская тема живо интересовала и Рыльева; до нас дошли наброски его неоконченных дум «Вадим» и «Марфа Посадница».

Тема вольного Новгорода как романтического символа свободы приобрела еще более острый политический смысл в годы последекабрьской реакции: разгром Новгорода ассоциировался в сознании передовых современников с разгромом восстания декабристов. Новгородской теме, разрабатываемой в этом плане, посвятил цикл стихов прославленный поэт декабристской каторги и ссылки А. Одоевский. В стихотворении «Зосима» создан героический образ «новгородской жены», «вдовы Борецкого» — Марфы Посадницы: вече подтверждает ей свою преданность. Романтически возвышенный и вместе с тем элегически окрашенный образ древнего Новгорода возникает в последекабристский период и у Пушкина. В «Путешествии Онегина» Евгений, разъезжая по России, увидел «Новгород великий», некогда мятежные места. О том, что эта героиня давно ушла в прошлое, повествуется с горечью:

Смирились площади — средь них  
Мятежный колокол утих. . .

<sup>73</sup> Пoesия декабристов. Изд. «Советский писатель», Л., 1950, стр. 481.

<sup>74</sup> Там же, стр. 477.

<sup>75</sup> По справедливому предположению А. Л. Слонимского, Пушкин прекратил работу над трагедией, убедившись в невозможности провести подобное произведение в печать (см.: П у ш к и н, Полное собрание сочинений, т. 7, 1935, стр. 664).

В этой связи понятен интерес Пушкина к произведению Погодина, которое Пушкин в письме к нему назвал «в е ч е в о й т р а г е д и е й».

Разумеется, в 30-е годы взгляды Пушкина на историю древнего Новгорода были лишены той романтической односторонности, которая была свойственна ему, как и декабристам, в первой половине 20-х годов. Пушкин понимал историческую необходимость создания централизованного русского государства и, следовательно, неизбежность ликвидации в ходе этого процесса новгородской республики. Но признание необходимости и прогрессивности этого факта не могло изменить ни поэтического преклонения Пушкина перед свободолюбивыми традициями древней Руси, ни его явно неприязненного отношения к победившему новгородцев Иоанну III как к самодержцу, психология которого раскрыта в рассуждениях Бориса Годунова:

Лишь строгостью мы можем неусыпной  
Сдержать народ. Т а к д у м а л И о а н н,  
Смиритель бурь, разумный самодержец,  
Так думал и его свирепый влук.  
Нет, милости не чувствует народ:  
Твори добро — не скажет он спасибо;  
Грабь и казни — тебе не будет хуже.

Следовать исторической правде значило, по Пушкину, раскрыть правдиво трагедию вольного Новгорода и вместе с тем историческую правоту дела централизации русского государства — дела, которое выпало на долю Иоанна. Ряд существенных черт этой концепции, с теми или иными отклонениями и противоречиями, воплощен в пьесе Погодина, — и, вероятно, не без влияния Пушкина (если учесть свидетельство самого Погодина о беседах Пушкина с ним и критических замечаниях поэта). В реакционной литературе и историографии эта тема Новгорода трактовалась в плане обличения вольных новгородцев как злодеев и безудержного восхваления самодержавных порядков как «единственно справедливого установления». В николаевской России напоминание о древней русской республике, о вече, о новгородцах приобретало особый смысл. Хотя Погодин и предварил свое произведение предисловием, в котором цитировал Карамзина, осуждавшего «утлую вольность новгородскую», хотя в том же предисловии вече названы «буйными», но «вечевая» линия все же проявляется в трагедии. Конечно, в произведении Погодина нет и следов той революционной окраски новгородской темы, которая была свойственна литераторам декабристского лагеря. Но вместе с тем эта трагедия объективно противостояла усилившимся после 1825 года реакционным попыткам оклеветать и опорочить «вольный Новгород», обрисовать новгородцев и их историю в черных красках. Необходимо учитывать, что на идейном содержании «Марфы Посадницы» сказалось не только уже отмеченное выше влияние Пушкина: в период работы над

этой трагедией мировоззрению Погодина еще были свойственны те прогрессивные тенденции, которые давали Белинскому основание с одобрением отзывать о «простонародных» повестях этого выходца из крепостных, — вскоре, с начала 30-х годов, прочно занявшего реакционные позиции. Пушкин был прав, когда одобрял трагедию Погодина за стремление следовать исторической истине. Так, в своей статье Пушкин писал, что в изображении Иоанна «мы слышим дух его века», отмечал «верность историческую» в сцене, где «угадана дипломатика русского вольного города», и т. д. Не случайно трагедия вызвала сомнение у цензора, который обратился к Бенкендорфу с соответствующим запросом. В своем ответе, датированном 10 марта 1831 года, Бенкендорф порекомендовал «в предупреждение какой-нибудь неприятности отложить обнародование сего сочинения до перемены нынешних смутных обстоятельств».<sup>76</sup> Хотя цензорское разрешение на печатных экземплярах обозначено 26 марта 1830 года, но тираж был задержан и книга стала распространяться лишь в начале 1832 года. Имя автора вообще не было обозначено.<sup>77</sup>

Пушкин отметил, что в трагедии — два лица: Иоанн и Новгород. Это действительно так. Но именно равноправие этих «лиц», т. е. царя и вольной древней республики, было недопустимым с точки зрения официальной литературы и историографии. К тому же в трагедии главное внимание и симпатии автора были все же отданы новгородцам. В письме Погодину Пушкин писал: «Сердце Ваше не лежит к Иоанну. Развив драматически (т. е. умно, живо, глубоко) его политику — Вы не могли придать ей увлекательности чувства вашего. . .». Да и сам Погодин говорил о своем произведении: «Главное действующее лицо — народ».<sup>78</sup> Трагедия начинается сценой на прославленной Софийской площади в Новгороде: звонит вечевой колокол, сбегается народ, чтобы выслушать весть о том, что Иоанн идет завоевывать Новгород, уничтожать права граждан. Он

Язык из колокола вырвать хочет,  
Язык святой свободы Новгородской,  
Заветное наследство предков.<sup>79</sup>

«Граждане» с осуждением и ненавистью говорят о царе, его «злом умысле», стремлении «все прибрать к своим рукам», они полны решимости отстоять «новгородскую волю». На призыв

---

<sup>76</sup> «Русский архив», 1873, № 11, стб. 2229—2230 (под «смутными обстоятельствами» подразумевалось польское восстание 1830—1831 годов).

<sup>77</sup> Анонимность трагедии была мотивирована в предисловии издателя скромностью автора, не уверенного в том, что «недостатки его трагедии выкупаются сколько-нибудь ее достоинствами».

<sup>78</sup> «Русский архив», 1882, № 6, стр. 151.

<sup>79</sup> Здесь и далее цитируется по изданию: «М. П. Погодин». Марфа, посадница новгородская. Трагедия в пяти действиях, в стихах. М., 1830.



Марфы «все принесть на жертву чести», пасть за отчизну — народ кричит:

Война! война! свобода! Марфа!  
Да здравствует наш Новгород великий!

Идеализированный образ Марфы Посадницы как героической русской женщины, предпочитающей быть казненной, чем покориться завоевателям Новгорода, близок традиции романтической поэзии. В трагедии, правда, говорится и о том, что боярские круги, противодействуя объединительной политике Иоанна, обратились за помощью к польско-литовскому королю Казимиру IV. Но сам образ Марфы (которую сепаратистские боярские круги намеревались, как известно, выдать замуж за литовского наместника кн. Михаила Олельковича) дан в героическом ореоле.<sup>80</sup> В заключительной сцене трагедии Марфа, будучи плененной, не только держится до конца стойко и мужественно, но бросает царю слово ненависти:

. . . бог тебя накажет за измены,  
Которыми собираешь ты стяжанье.  
И счастья не чувствовать тебе.  
.....  
И род несчастный ваш весь изведется  
Среди терзаний, мук, измен и козней.

Но одновременно Погодин все же отмечает и историческую правоту объединительного дела Иоанна. В ответ на грозные предсказания Марфы он говорит:

Что господу угодно — да свершится!  
Спокоен я, исполнив подвиг свой.  
Лигвы, Орды отсель не устрашится  
Отечество, стяжавшее покой.  
Пускай мой род любезный прекратится,  
Но Русь моя восстанет над землей.

Все это объясняет, почему Пушкин, чья философия истории и идейные позиции по своим основам противостояли взглядам Погодина на исторический процесс, так высоко оценил «Марфу»

---

<sup>80</sup> В пьесе Погодина Марфа оценивает союз с Литвой как заблуждение:

Давно еще, надеясь оборону  
Найти в Литве для наших прав и волей,  
Увидела ошибку и гражданам  
Дала совет оставить бесполезный  
Союз.

А на вопрос о том, пытался ли Казимир склонить Новгород к войне с Москвой Марфа гордо ответила:

Кровь в Новомгороде не продавалась

Посадницу» в письмах, а также в статье, посвященной важнейшим теоретико-литературным вопросам.<sup>81</sup>

В трагедии Погодина Пушкин увидел, несмотря на все недостатки, опыт применения тех творческих принципов, которые он сам отстаивал и развивал, — «опыт народной трагедии».

В обстановке равнодушия публики к «Борису Годунову» и резко отрицательных, граничащих с травлей, отзывов реакционной критики об этом произведении появление пусть во многом несовершенной драмы Погодина, в которой автор стремился следовать пушкинской реформе, являлось фактом положительным. Следуя примеру Пушкина, Погодин избрал для своего произведения исторический эпизод, связанный с «судьбой народной», ввел в пьесу «площадные» сцены и простой народ, отказался от любовной интриги и от «трех единств». Погодин, явно подражая «Борису Годунову», отказался и от традиционного александрийского стиха и написал «Марфу Посадницу» пятистопным ямбом, белыми стихами.

Черты сходства драматургических принципов этих трагедий отметил Н. И. Надеждин, писавший, что «Марфа Посадница» наряду с пушкинским «Борисом Годуновым» начинает «эру драматизирования народной истории» и «указывает новое поприще русскому национальному театру».<sup>82</sup> Нет необходимости доказывать, что по своим художественным достоинствам «Марфа Посадница» не идет ни в какое сравнение с «Борисом Годуновым»: достаточно хотя бы сказать об однотипном, почти лишенном индивидуальности,

---

<sup>81</sup> Считаю необходимым оговорить свое решительное несогласие с точкой зрения на замысел пушкинской статьи и на трагедию «Марфа Посадница», которая содержится в статье И. М. Тойбина «Пушкин и Погодин» («Ученые записки Курского гос. педагогического института», вып. V, гуманитарный цикл, 1956). В этой статье утверждается, что трагедия Погодина была попыткой «использовать историческую тему покорения Новгорода для прославления монархической власти и политики Николая I» (стр. 113). Получается, что Пушкин оказался абсолютно слепым в оценке реакционнейшего (с точки зрения И. М. Тойбина) произведения и, более того, даже нарочито необъективным: ведь, по мнению Тойбина, в оценках «Марфы Посадницы» Пушкиным руководили не имеющие никакого отношения к самой трагедии «тактические соображения» (стр. 108). Все это не соответствует сути дела. Неприемлемы и способы аргументации И. М. Тойбина. Стремясь доказать реакционность «Марфы Посадницы», он речи и реплики царя Иоанна, Борецкого, боярина переадресовывает самому Погодину (см., например, стр. 104: «Автор устами Иоанна III объясняет положение Новгорода. . .» и т. д.). Другой пример. Измена Борецкого Новгороду изображена, по мнению Тойбина, для того, чтобы очернить Марфу; на самом же деле Марфа клеймит сына как предателя, готового «питаться кровью преданной отчизны», и т. д. Вместе с тем И. М. Тойбин совершенно игнорирует те принципы и метод создания этой драмы, в которых Пушкин увидел прогрессивные черты, в какой-то мере близкие ему самому. Не говорю уже о том, что историческая наука далеко отошла от взгляда на новгородскую феодальную республику как на идиллическое общество, в котором будто бы не было ни раздоров, ни борьбы (Тойбин же полагает, что в Новгороде народ был «хозяином своей судьбы». — стр. 105).

<sup>82</sup> «Телескоп», 1832, № 2, стр. 304.

языке героев пьесы Погодина, о слабости ряда сюжетных мотивировок. Б. П. Городецкий прав, утверждая, что «Пушкин, несомненно, видел в трагедии Погодина гораздо больше, чем в ней заключалось».<sup>83</sup> Но все же характерно, что стремление Погодина следовать творческим принципам Пушкина вызвало со стороны реакционного литературного лагеря критику его пьесы, во многом подобную откликам на «Бориса Годунова». Так, в «Сыне отечества» некий критик (укрывавшийся за инициалами Н. Ю.) с возмущением писал о «площадном» характере трагедии: «Действие происходит на п л о щ а д я х, — восклицает критик, — она <трагедия> составлена из площадных выражений, наполнена п л о щ а д н ы м и л и ц а м и!». <sup>84</sup> Нечего было думать и о постановке трагедии в театре.

«Марфу Посадницу» Пушкин назвал «трагедией романтической». Это определение имело для него принципиальное значение. В свете эстетической концепции, изложенной в статье, окончательно определяется и характерное для Пушкина второй половины 20-х—начала 30-х годов понимание истинного романтизма как синонима в то время еще не существовавшего термина «реализм». «Бориса Годунова» Пушкин назвал «истинно романтической» трагедией, подразумевая под истинным романтизмом верное изображение лиц, времени и событий. Эти же критерии положены и в основу отзыва о «Марфе Посаднице». Симптоматично также, что, характеризуя трагедию Погодина, Пушкин перенес в свою статью многие определения, которыми он пользовался, работая над неосуществленным предисловием к «Борису Годунову». Пушкин говорил о Погодине: «Он написал свою трагедию не по расчетам самолюбия, жаждущего минутного успеха, не в угождение общей массе читателей, не только не приуроченных к романтической драме, но даже решительно ей неприятствующих. Он писал свою трагедию вследствие сильного внутреннего убеждения, вполне предавшись независимому вдохновению, уединяясь в своем труде». Сравним с этим слова Пушкина в наброске предисловия к «Борису Годунову»: «Писанная мною в строгом уединении, вдали охлаждающего света, трагедия сия доставила мне все, чем писателю наслаждаться дозволено: живое вдохновенное занятие, внутреннее убеждение, что мною потреблены были все усилия. . .». Все это подтверждает, что трагедией Погодина Пушкин хотел воспользоваться как поводом для изложения своих литературно-эстетических взглядов.

Однако статья Пушкиным не была закончена. Причины отказа от этого замысла заключаются, по нашему мнению, в следующем. Статью Пушкин начал писать в ноябре 1830 года, т. е. вскоре после того, как трагедия Погодина была напечатана отдельной

<sup>83</sup> Б. П. Городецкий. Драмагургия Пушкина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 98.

<sup>84</sup> «Сын отечества», т. XXVII, 1832, стр. 347.

книгой. Как упоминалось выше, по соображениям политического порядка распространение ее сильно задержалось. В общих теоретических рассуждениях, которыми Пушкин предварил свой разбор трагедии Погодина, ставились такие острые вопросы и выдвигались такие высокие критерии народности, что «Марфа Посадница» этих критериев не выдерживала: если Пушкин вернулся в 1832 году к своему замыслу, то теперь, когда первые впечатления от драмы прошли проверку временем, это должно было обнаружиться.

Работа Пушкина над рукописью свидетельствует, насколько мучительным было для него сглаживание наиболее острых мест и попытка привести статью в приемлемый для цензуры вид. Так, одобряя Шекспира за то, что он не идеализирует своих героев, Пушкин сначала написал: «. . . если иногда король выражается в его трагедиях, как конюх, то оно нам кажется простительно». Слово «король» Пушкин затем заменяет на «герой». В другом месте рукописи осуждается привычка писателей «смотреть на царей и героев» «с каким-то лакейским подобострастием». Однако, учитывая, что эту острую формулировку цензура, конечно, не пропустит, слова «на царей и героев» выбрасываются и над ними надписывается: «на людей высшего сословия». Наконец, некоторые места совершенно вычеркиваются. Например, поставив вопрос о причинах, мешающих развитию народной трагедии, Пушкин начал писать: «Как ей <русской трагедии>. . . перенять это равнодушие к высшим званиям». Но и эти слова пришлось также вычеркнуть.

Важнейшие места в статье занимает постановка вопроса о сущности и роли искусства: «Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такою ясностью и обширностью, мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшета; мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть польза. Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами? И какая польза в Тициановой Венере и в Аполлоне Бельведерском?».

Пушкин касается здесь двух вопросов, взаимно связанных: о сущности искусства с точки зрения его отношения к действительности и его функции. Упоминания имен И. К. Готшета в противопоставлении с именами Канта и Лессинга и с примерами раскрашенных и мраморных статуй симптоматично и в высшей степени любопытно. Пушкин, по-видимому, знал об имевшем место в XVIII веке и многократно упоминавшемся в работах об эстетике споре между теоретиком классицизма Готшедом и швейцарскими критиками И. Я. Бодмером и И. Я. Брейтингером. В противоположность Готшеду, требовавшему от художника педагогического следования принципу «подражания изящной природе»,

т. е. копирования объекта, эти швейцарцы отстаивали роль поэтического воображения, фантазии, право на вымысел. Художник, говорили они, в процессе творчества может отступать от необходимости передать все признаки изображаемого, он может создать произведение, пользуясь способностью абстрагировать при помощи воображения. При этом может проявиться существенное в объекте, несмотря на условность и, так сказать, творческое пересоздание объекта. Вопрос Пушкина, «почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных», как раз и поставлен, по-видимому, в этой связи. Раскрашенные статуи с точки зрения догматической эстетики Готшеда ближе к «природе», они передают не только форму, линии, объем, но и цвет. Однако мраморные статуи сосредоточивают внимание художника и зрителя на самом существенном и, пользуясь средствами скульптурной изобразительности, стимулируют деятельность воображения. Раскрашенная статуя претендует как бы на копирование изображаемого объекта, статуя мраморная — на раскрытие прекрасного силой художественного гения.

В этом именно широком эстетическом плане ставится Пушкиным в той же статье вопрос о правдоподобию.

С точки зрения эстетики классицизма правдоподобие понималось как максимальное приближение произведения к отраженной в нем ситуации и объекту. Именно этому должны были служить «три единства» — времени, места и действия. В таком понимании правдоподобия было много наивности, и, кроме того, оно таило в себе противоречия.

В своей статье Пушкин писал:

«Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие? Читая поэму, роман, мы часто можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования, в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились etc».

Пушкин не закончил свою мысль: «etc» — в данном случае означает ссылку на те заметки, в которых он раньше касался этого вопроса и откуда он, по всей вероятности, перенес соответствующие места. Это прежде всего — черновое письмо Н. И. Раевского-сыну, написанное в июле 1825 года. Там мы читаем (подлинник по-французски): «И классики и романтики основывали свои правила на правдоподобию, а между тем именно оно-то и исключается самой природой драматического произведения. Не говоря уже о времени и проч., какое, к чорту, может быть правдоподобие в зале, разделенной на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы неви-

димых для тех, кто находится на подмостках; 2) я з ы к. Например, у Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, произносит на чистейшем французском языке: «Увы! я слышу сладкие звуки эллинской речи» и проч. Вспомните древних: их трагические маски, их двойные роли, — все это не есть ли условное неправдоподобие? 3) время, место и проч. и проч..»

Далее Пушкин отмечает, что «истинные гении трагедии никогда не заботились о правдоподобии», и приводит примеры:

«Посмотрите, как Корнель ловко управился с Сидом. „А, вам угодно соблюдение правил о 24 часах? Извольте“ — и нагромоздил событий на 4 месяца».<sup>85</sup> Но подобного рода нарушения не меняли системы. «На мой взгляд ничего не может быть бесполезнее мелких поправок к установленным правилам: Альфиери крайне изумлен нелепостью речей в с т о р о н у, он упраздняет их, но зато удлиняет монологи, полагая, что произвел целый переворот в системе трагедии; какое ребячество!». И Пушкин выдвигает требования, меняющие в корне всю систему: «Правдоподобие положений и правдивость диалога — вот истинное правило трагедии».

В черновом наброске того же времени Пушкин уточняет свои мысли в несколько другом плане. «Из всех родов сочинений, — пишет он, — самые неправдоподобные (*invraisemblables*) сочинения драматические, а из сочинений драматических — трагедии, ибо зритель должен забыть, по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии, к стихам, к вымыслам. Французские писатели это чувствовали и сделали свои своиравные правила: действие, место, время». И далее отмечается внутренняя противоречивость этих канонов: «Занимательность, будучи первым законом драматического искусства, единство действия должно быть соблюдаемо. Но место и время слишком своиравны: от сего происходят какие неудобства, стеснение места действия. Заговоры, изъянения любовные, государственные совещания, празднества — все происходит в одной комнате! — Непомерная быстрота и стесненность происшествий, наперсники. . . а *parte*<sup>86</sup> столь же несообразны с рассудком, принуждены были в двух местах и проч. И все это ничего не значит». И отсюда вывод: «Не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства?».

<sup>85</sup> В статье «О народной драме и драме „Марфа Посадница“» Пушкин расширяет круг этих примеров: «Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут мы увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов. У Кальдерона храбрый Кориолан вызывает консула на дуэль и бросает ему перчатку. У Расина полускиф Ипполит говорит языком молодого благовоспитанного маркиза. Римляне Корнелия суть или испанские рыцари, или гасконские бароны, а Корнелиеву Клитемнестру сопровождает швейцарская гвардия. Со всем тем, Кальдерон, Шекспир и Расин стоят на высоте недосягаемой, и их произведения и составляют вечный предмет наших изучений и восторгов».

<sup>86</sup> Речи в сторону (*лат.*).

В статье «О народной драме и драме „Марфа Посадница“», написанной через пять лет, Пушкин уже не считает, что «школа романтическая» «есть отсутствие всяких правил»: для него «истинный романтизм» основан на «правилах», но в ином смысле, — не догматических норм, а определенных принципов. И он предлагает новое толкование самого понятия правдоподобия, исходя из самой сущности искусства (в данном случае драматического). Именно таков ход его мысли:

«Какого же правдоподобия требовать должны мы от драматического писателя? Для разрешения сего вопроса рассмотрим сначала, что такое драма и какая ее цель». Утверждая, что «драма родилась на площади и составляла увеселение народное», и в нескольких штрихах обрисовав ее историю, Пушкин заключает, что на высшем своем этапе она поставила своей целью изображение «страстей и излиятий души человеческой», что «всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведывать страстями и душою человеческою». После этого следует вывод, составляющий один из краеугольных камней эстетики Пушкина:

«Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Было бы непомерным сужением этого важнейшего положения сводить его только к драматическому искусству. Значение его шире, вопрос о правдоподобии в смысле требования «истины» в изображении характеров, обстоятельств, страстей ставился Пушкиным по отношению и к другим жанрам. Характерна в этом отношении полемика Пушкина в том же 1830 году с критиками его поэмы «Полтава». Они осуждали поэму, исходя из понимания правдоподобия не как «истины страстей, правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах», а из наивного убеждения, что правдиво лишь то, что обычно встречается и попросту не кажется невероятным. «„Полтава“ не имела успеха», — писал Пушкин в «Опровержении на критики». Он так излагает аргументы, следуя которым, критики говорили о неудаче поэмы:

«Они во-первых объявили мне, что отроду никто не видывал, чтоб женщина влюбилась в старика, и что следственно любовь Марии к старому гетману (NB : исторически доказанная) не могла существовать».

«„Ну что ж, что ты Честон? Хоть знаю, да не верю“. Я не мог довольствоваться этим объяснением: любовь есть самая своенравная страсть.<sup>87</sup> Не говорю уже о безобразии и глупости, ежедневно предпочитаемых молодости, уму и красоте». В числе примеров Пушкин приводит «предания мифологические, превращения Овидиевы, Леду, Филлиду, Пазифаю, Пигмалиона», утверждая, что «сии вымыслы не чужды поэзии». «А Отелло, старый негр, пленив-

<sup>87</sup> Ср. в статье «О народной драме» требование «истины страстей».

ший Дездемону рассказами о своих странствиях и битвах?.. А Мирра, внушившая итальянскому поэту одну из лучших его трагедий?..».

Дальше Пушкин продолжает полемическое изложение мнений критиков:

«Мария (или Матрена) увлечена была, говорили мне, тщеславием, а не любовью: велика честь для дочери генерального судии быть наложницею гетмана! — Далее говорили мне, что мой Мазепа злой и глупый старичишка. Что изобразил я Мазепу злым, в том я какось: добрым я его не нахожу, особливо в ту минуту, когда он хлопочет о казни отца девушки, им обольщенной». Но важнее всего здесь выдвигание Пушкиным мотивировки образа: «Глупость же человека сказывается или из его действия, или из его слов: Мазепа действует в моей поэме точь в точь как и в истории, а речи его объясняют его исторический характер». Интересна трактовка Пушкиным роли реалистической детали в трактовке характера. «Заметили мне, что Мазепа слишком у меня злопамятен, что малороссийский гетман не студент и за пощечину или за дерганье усов мстить не захочет. Опять история, опроверженная литературной критикой, — опять х о т ь з н а ю , д а н е в е р ю! Мазепа, воспитанный в Европе в то время, как понятия о дворянской чести были на высшей степени силы, Мазепа мог помнить долго обиду московского царя и отомстить ему при случае. В этой черте весь его характер, скрытый, жестокий, постоянный. . . (разрядка моя, — Б. М.). Дернуть ляха или казака за усы все равно было, что схватить россиянина за бороду. Хмельницкий за все обиды, претерпленные им, помнится, от Чаплицкого, получил в возмездие, по приговору Речи Посполитой, остриженный ус своего неприятеля (см. Летопись Кониского)».

Из других опровержений Пушкиным мнений критиков любопытно следующее: «У меня сказано где-то, что Мазепа ни к кому не был привязан: критики ссылались на собственные слова гетмана, уверяющего Марию, что он любит ее больше славы, больше власти. Как отвечать на таковые критики?».

Из всего этого можно заключить, насколько принципиально в плане эстетическом ставился Пушкиным вопрос об «истинности» и «правдоподобии».

Но для статьи «О народной драме и драме „Марфа Посадница“» характерен и еще один аспект — связь поставленных им проблем сущности, роли, законов искусства<sup>88</sup> с проблемой народности и национального своеобразия, трактуемого здесь несравненно острее и полнее, чем в 20-е годы.

<sup>88</sup> Пушкин употреблял термин «закон» и в применении к искусству («законы трагедии шекспировой.. »).



В 1825 году Пушкин посвятил этому вопросу статью «О народности в литературе», оставшуюся в рукописи. Статья начинается с признания путаницы, которая содержалась в трактовке понятия народности. Хотя разговоры о народности вошли в обиход, «никто не думал определить, что разумеет он под словом народность». Далее Пушкин возражает критикам, которые полагают, что народность состоит в выборе предметов из отечественной истории. Действительно, этот признак народности выдвигался в 20-е годы в качестве определяющего; о нем говорили и литераторы декабристского лагеря — Рылеев, Бестужев, Кюхельбекер, Катенин. Пушкин отвергает этот критерий, прибегая, как обычно, к языку фактов; он напоминает, что в «Отелло», «Гамлете», «Мера за меру» и других произведениях Шекспира, в произведениях Кальдерона, Ариосто, Расина сюжеты взяты отнюдь не из отечественной истории, но «мудрено, однако же у всех сих писателей оспаривать достоинства великой народности». Здесь Пушкин вспомнил и предисловие Вяземского к «Бахчисарайскому фонтану», где критик, пропагандируя народность, отрицал ее в эпических поэмах Ломоносова и Хераскова и в то же время признавал народной трагедию Озерова «Дмитрий Донской». Против этого Пушкин протестовал в своей статье. Соглашаясь с Вяземским, что «кроме имен» в «Россиаде» и «Петриаде» нет ничего народного, Пушкин спрашивал: «Что есть народного в Ксении (из трагедии Озерова, — *Б. М.*), рассуждающей шестистопными ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Дмитрия?».

Взгляды Пушкина уже тогда отличались несравненно большей глубиной, четкостью и последовательностью, чем взгляды Бестужева и Кюхельбекера. Главными критериями народности они считали борьбу с подражаниями иноземному и обращение писателя к темам и материалу русской действительности (преимущественно историческому). «Безнародность», согласно Бестужеву, — это «удивление только к чужому». Отсюда, по контрасту, конструируется понятие народности, основами которой является «богатое, неисчерпанное лоно старины и мощного свежего языка». «Вот стихия поэта», — восклицает Бестужев, говоря о задачах создания самобытной литературы. Примерно таков же и ход мыслей Кюхельбекера в его статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». Пушкин был согласен с критикой слепого подражания иноземному, он в неоконченной заметке 1824 года «О причинах, замедливших ход нашей словесности» продолжал мысль Бестужева об увлечении французским языком и пренебрежении языком родным как одной из причин, замедливших «ход нашей словесности». Но для Пушкина решающим критерием народности был угол зрения писателя, отражение им специфических особенностей национальной характера. В этом направлении и шли попытки Пушкина

определить народность: главное в народности — это умение писателя воспроизвести неповторимое своеобразие народа как результат совокупности объективных исторических признаков. Эти признаки Пушкин и пытался суммировать в следующем определении: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу».

Упоминание из этих признаков народности мы встречаем в современной Пушкину критике. На «веру праотцов», «нравы отечественные» (наряду с летописями, песнями и сказаниями народными) указывает Кюхельбекер как на «вернейшие источники нашей словесности». Об «отпечатке не только народа, но века и места» как о признаке «образцовых дарований» упоминали Бестужев, Вяземский. Ближе других к пушкинскому пониманию народности подошел связанный с декабристами литератор О. Сомов в статье «О романтической поэзии» (1823). Отличительные качества народной поэзии Сомов видит в «духе языка», в «способе выражения», в свежести мыслей, в правах, наклонностях и обычаях народа. Но эти элементы народности не были осмыслены критиками как некое единство, а в творческой практике поэтов-романтиков оказывались лишь средствами расцветивания художественного творчества «местными красками», простонародными выражениями и оборотами, образами народной фантастики, картинами природы и т. д. (именно исходя из этой мерки, Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии» утверждал, что «печатью народности» ознаменованы во всей русской поэзии лишь некоторые места в «Светлане» Жуковского, некоторые мелкие стихотворения Катенина, два или три места в «Руслане и Людмиле» Пушкина). Такой широкой постановки вопроса о народности, как в статье Пушкина, в критике тех лет не было. Пушкин понимает народность именно как национальное своеобразие («особенную физиономию народа»).

О народности говорит Пушкин и в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» (1825). Изданием на французском и итальянском языках басен Крылова с предисловием Лемонте Пушкин воспользовался как поводом для изложения своих взглядов на основные вопросы национальной культуры и литературы. Именно в этой статье Пушкин, касаясь проблемы народности, не только имеет в виду народ в смысле народной массы, но и впервые ставит вопрос об антинародном, растлевающем влиянии на литературу аристократических верхов общества и двора. Лемонте в своем предисловии заметил, что исключительное употребление французского языка в образованном кругу русского общества способствовало тому, что русский язык, обслуживавший «простонародные нужды», невольно сохранил све-

жесть, простоту и чистосердечность выражений. Пушкин подхватил эту мысль и придал ей острое социальное содержание. По мысли Пушкина, исключительное употребление французского языка русской аристократией и ее равнодушие к родной литературе имело и свою положительную сторону: аристократия тем самым не могла оказывать вредное влияние на «язык и словесность». Свою мысль Пушкин иллюстрирует примерами из французской литературы: он напоминает, что придворные Людовика XIV напудрили и нарумянили «Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнея», что аристократический салон навел холодный лоск вежливости на произведения писателей XVIII века. К этому положению Пушкин возвращался неоднократно. В частности, в 1834 году, в статье «О ничтожестве литературы русской», он отметил и а д н а ц и о н а л ь н ы й характер литературы, опутанной покровительством двора Людовика XIV, и заключил: «Отселе вежливая, тонкая словесность, блестящая, аристократическая — немного жеманная, но тем самым понятная для всех дворов Европы — ибо высшее общество, как справедливо заметил один из новейших писателей, составляет во всей Европе одно семейство (разрядка моя, — Б. М.)». Таким образом, и аристократия и ее литература характеризовались как совершенно чуждые народу и лишённые национального своеобразия.

В статье «О народной драме и драме „Марфа Посадница“» вопрос о народности не только поставлен в прямую связь с политической историей страны: одновременно выясняются к р и т е р и и, которым должно отвечать искусство с точки зрения народных интересов. В кратком историческом обзоре Пушкин заключает: «Драма никогда не была у нас потребностью народною». Мистерии Ростовского, трагедии царевны Софии Алексеевны, представленные при царском дворе и в палатах бояр, первые труппы, появившиеся в России, трагедии Сумарокова — эти вялые, холодные произведения, пошутки Озерова дать народную трагедию, — все это было чуждо народу. Исключения делает Пушкин для комедии: «Мы имеем две драматические сатиры» (вероятно, подразумеваются «Недоросль» и «Горе от ума»).

Так Пушкин подвел читателя к вопросу: «Отчего же нет у нас народной трагедии?». Причины в общественных условиях: «Не худо было бы решить, может ли она и быть. Мы видели, что народная трагедия родилась на площади, образовалась и потом уже была призвана в аристократическое общество. У нас было бы напротив. Мы захотели бы придворную, Сумароковскую трагедию низвести на площадь — но какие препятствия».

Статья эта не закончена, и поэтому Пушкин не до конца раскрыл в ней свои мысли. Но сохранившийся черновой текст в сопоставлении с планом статьи дает возможность восстановить суть замысла. Из первоначального плана статьи можно заключить,

что Пушкин предполагал поставить в ней два основных вопроса. Первый: «Что нравится народу, что поражает его? Какой язык ему понятен?». Второй: почему «драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное»? Общий ответ на первый вопрос дан Пушкиным в краткой формулировке того же плана: «Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ — Судьба человеческая, судьба народная». Отвечая на второй вопрос, Пушкин показывает, каким образом искусство оторвалось от народа и от его языка. «Драма родилась на площади, — пишет Пушкин, — и составляла увеселение народное. Дальше ход мыслей Пушкина таков. После того как драма оставила площадь, поэты переселились ко двору. Поэт уже не мог предаваться «вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унижить какое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей — отселе робкая чопорность, смешная надутость. . . , привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то [лакейским] подобострастием. . . ». Вот почему и в каких условиях «драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное». Далее Пушкин ставит вопрос, как придворную трагедию низвести опять на площадь, «у кого выучиться наречию, понятному народу?». И в ответ на этот вопрос Пушкин говорит: «. . . для того, чтоб она <драма> могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий. . . ». Так рассуждения о сущности и задачах народной трагедии перерастали в обличение социальных порядков, при которых развитию подлинно народного искусства ставились «непреодолимые преграды».

И, наконец, в той же статье Пушкин ставит вопрос о цели искусства, отрицая одно из главных положений эстетики классицизма, которое гласит: «. . . главное достоинство искусства есть польза». Так как Пушкин противопоставляет этому положению развитие эстетики «со времен Канта и Лессинга», то некоторые литературоведы увидели в этом новое доказательство влияния на Пушкина кантовской теории «чистой красоты», отзвуки той защиты «чистого искусства», которая будто бы проповедовалась Пушкиным в цикле стихотворений о поэте и поэзии («Поэт и толпа», «Поэт», «Поэту» и др.).

Нам уже приходилось указывать на неправильность мнения, будто идеи этих стихотворений возникли под влиянием русских сторонников немецкой идеалистической эстетики из «Московского вестника». Легенда эта имеет своим первоисточником воспоминания одного из основных сотрудников журнала — С. П. Шевырева, утверждавшего, что Пушкин «проявил свое живое сочувствие тогдашним молодым литераторам, в которых особенно увлекала его новая художественная теория Шеллинга», и что «под влиянием последней, проповедовавшей освобождение искусства», были на-

писаны стихи «Чернь». Об этом же писал П. В. Анненков, который был сам сторонником теории «чистого искусства». Возведение взглядов Пушкина на искусство к «Московскому вестнику» и Шеллингу поддерживается и в ряде работ, вышедших в советские годы. Так, профессор А. А. Васильев писал: «Если мы обратимся к художественной практике Пушкина, то факт сильного воздействия кантовских и шеллингианских эстетических установок на творчество Пушкина является несомненным».<sup>89</sup> И далее: «Несомненно кантовское определение красоты, как целесообразности без цели, оказало большое влияние на Пушкина».<sup>90</sup>

Это совершенно неверно. Прежде всего напомним, что по поводу пропаганды в «Московском вестнике» немецкого идеализма, религии и мистики, «немецкой метафизики» Пушкин в 1827 году писал Дельвигу: «Ты пеняешь мне за „Московский вестник“ и за немецкую метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее, да что делать? Собрались ребята теплые, упрямые; поп свое, а черт свое».

Упоминание Канта в контексте статьи «О народной драме и драме „Марфа Посадница“», столь остро ставящей вопрос об огромной общественной роли искусства и его народности, могло иметь только один смысл: имелись в виду те элементы кантовской эстетики, которые были направлены против догматического сведения цели искусства к примитивному морализированию (напомним, что Пушкин противопоставляет Канта Готшеду), а не концепция «чистой красоты». Именно потому Пушкин рядом с Кантом упоминает Лессинга, который горячо защищал социальную функцию драмы с просветительских позиций и одновременно высмеивал трактовку ее морализующего значения, принадлежавшую Готшеду.

В том же 1830 году Пушкин сформулировал самое яркое свое определение роли писателя в общественном прогрессе, свое понимание его великого гражданского подвига. «... дружина ученых и писателей, — писал он, — всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности». Характерна здесь сама терминология: дело писателей — «дружины» — сравнивается с военными набегами. В это время Пушкин преодолел ту противоречивость понятий, которая давала повод эстетам тенденциозно

<sup>89</sup> В. А. Васильев. Пушкин — критик. «Известия Северо-кавказского педагогического института им. М. Ю. Гадиева», т. XIII, 1937, стр. 170.

<sup>90</sup> Представление о влиянии эстетической теории сотрудников «Московского вестника» — «любомудров» — на Пушкина отразилось даже в комментариях к массовым изданиям сочинений Пушкина; например, в примечании к стихотворению «Поэт и толпа» в одноименнике сочинений Пушкина (Гослитиздат, 1949) читаем: «Стихотворение написано в период сближения Пушкина с любомудрами и отражает их идеи о призвании поэта и свободе художественного творчества».

использовать в своих целях стихотворение «Поэт и толпа» («Чернь»): его суждения теперь кажутся даже преувеличивающими роль литературы. Так, в «Путешествии из Москвы в Петербург» он писал: «. . . аристократия самая мощная, самая опасная — есть аристократия людей, которые на целые поколения, на целые столетия налагают свой образ мыслей, свои страсти, свои предрассудки. Что значит аристократия породы и богатства в сравнении с аристократией пишущих талантов? Никакое богатство не может перекупить влияние обнародованной мысли. Никакая власть, никакое правление не может устоять противу всеразрушительного действия типографического снаряда». Здесь можно видеть чисто просветительскую идеализацию всемогущества литературы, способной совершить переворот одной лишь силой слова.

В чем смысл критики Пушкиным «пользы» по отношению к литературе? Она имела значение прежде всего с точки зрения понимания процесса творчества и внутренней его цели. Для классицизма критерием литературного достоинства произведения было его соответствие отвлеченным требованиям «разума», поэтому в художественном творчестве общие идеи о людях и предметах большей частью замещали живое и всестороннее изображение самих людей и предметов. На деле это вело к отречению от поэзии как искусства, отречение во имя «пользы», достигаемой риторикой. Литература же, выступившая против тирании эстетики старого общества, должна была стать литературой, оправдывающей свое высокое назначение именно как х у д о ж е с т в е н н а я литература, сильная и своими идеями и эстетическим совершенством, способная воздействовать на читателя своими собственными средствами, не заимствованными, скажем, у философии или «красноречия». Теоретики лжеклассицизма понимали «цель» и «пользу» искусства именно как дидактику, как подчинение художественного произведения заранее установленному заданию. Такой подход к искусству приводил к нарушению гармонии между идеей и образом; идея искусственно привносилась в произведение, образы представляли собою не воплощение определенных идей в ходе живого воспроизведения действительности, а служили средством расцветивания идеи, украшения ее или иллюстрирования. Подобное понимание «цели» обедняло искусство во всех отношениях: литература превращалась в нечто подобное элементарной педагогике. Пушкин именно такие взгляды имел в виду, когда высмеивал критиков, которые «о нравственности имеют детское или темное понятие, смешивая ее с правоучением, и видят в литературе одно педагогическое занятие». Как бы подытоживая в 1836 году свои размышления на эту тему, Пушкин утверждал, что теория, гласящая, «будто бы п о л ь з а есть условие и цель изящной словесности», — это «мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риторами», а «цель художества есть идеал, а не правоучение». Критика Пушкиным «цели» и «пользы» была направлена против

старых, обветшалых эстетических норм, мешавших развитию искусства больших идей и жизненной правды.

Напомним, что развитие этой критики можно проследить в ряде статей, писем, произведений Пушкина. Еще в 1825 году в ответ на критику Жуковским поэмы «Цыганы» как произведения, в котором нет цели, Пушкин писал: «Ты спрашиваешь, какая цель у „Цыганов“? Вот на! Цель поэзии — поэзия. . .». В стихотворении «Поэт и толпа» (1828) поэт восклицает, обращаясь со словами обличения к «Черни»: «Тебе бы пользы все. . .». В 1831 году Пушкин пишет снова: «Поэзия. . . по высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя. . .». Примеров такого рода суждений у Пушкина немало. Но в то же время у него имеются и суждения противоположные. Так, на полях 2-й части «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова по поводу «Послания к И. М. Муравьеву-Апостолу» он заметил: «Ц е л ь послания не довольно ясна; недостаточно то, что выполнено прекрасно»; а под стихотворением «Странствователь и домосед» приписал: «Конец прекрасен. Но плана никакого нет, цели не видно — все вообще холодно, растянуто, ничего не показывает и пр.». Следовательно, в понятие «цели» и «пользы» Пушкин вкладывал в каждом случае особое конкретное содержание, которое нужно выяснять, отделяя положительное содержание понятия от полемического и даже пародийного.

Во всяком случае ясно одно: нарочитое, заранее заданное, навязанное (внешне или внутренне) привнесение в произведение «цели» несовместимо, с точки зрения Пушкина, с подлинным искусством. С этих позиций он отвергал манеру популярных французских драматургов, — таких, как Жуи, Арно, Пиша, — которые писали свои трагедии о героях древности под влиянием последнего номера газеты, заставляя римлян шестистопными стихами говорить о политических деятелях XIX века. «От сего затейливого способа на нынешней французской сцене слышно много красноречивых журнальных выходов, но трагедии истинной не существует», — заключал Пушкин.

Важнейшая особенность критики Пушкиным реакционно-тенденциозной трактовки понятий «цели» и «пользы» заключается в том, что эта критика велась в борьбе за реализм, за сближение литературы с жизнью; за ее демократизацию. Не случайно он вводит эстетические декларации в произведения с подчеркнуто реалистическим изображением той действительности, которая рассматривалась реакционной критикой как «низкая», недостойная поэзии.

Так, в первоначальном наброске вступления к «Домикю в Колонне» содержится полемика с теми, кто, упрекая поэта в «бесцелье», требовал подчинения творчества вполне определенной цели — восхвалению официальной героини:

Пока меня без милости бранят  
За ц е л ь моих стихов — иль за бесцелье

И важные особы мне твердят,  
Что ремесло поэта — не безделье,  
Что славы прочной я добьюсь вряд,  
Что хмель хорош, но каколо похмелье?  
И что пора б уж было мне давно  
Исправиться, хоть это мудрено.  
Пока сердито требуют журналы,  
Чтоб я воссел победы россиян  
И написал скорее мадригалы  
На бой или на бегство персиян. . .

Это вступление к поэме Пушкин затем заменил другим, но две заключительные строфы окончательного текста поэмы — диалог критика и поэта — посвящены той же теме: о «пользе», «цели», «нравочении».

### XXXIX

— Как! разве все тут? шутите! — «Ей-богу».  
— Так вот куда октавы нас вели!  
К чему ж такую подняли тревогу,  
Скликали рать и с похвалюбою шли?  
Завидную ж вы избрали дорогу!  
Ужель иных предметов не нашли?  
Да нет ли хоть у вас н р а в о у ч е н ь я?..

Полемика с реакционно-догматической эстетикой и защита свободы поэта в выборе тем, героев, в обращении к жизни простых «маленьких людей» связаны между собой в неоконченной поэме «Езерский». Главный персонаж здесь из обедневшего старинного рода, теперь бедный чиновник — коллежский регистратор. Отстаивая право на выбор именно такого, «ничтожного героя» в споре с критиком, Пушкин пишет:

Глупец кричит: «к у д а? к у д а?  
Дорога здесь». Но ты не слышишь,  
Идешь, куда тебя влекут  
Мечтанья тайные; твой труд  
Тебе награда; им ты дышишь,  
А плод его бросаешь ты  
Толпе, рабыне суеты.

Подчеркнем еще раз, что эта декларация введена в поэму о судьбе маленького человека, живущего на тесном чердаке, т. е. человека «толпы» (не светской толпы — «рабыни суеты», а народной). Так обнаруживается смысл отстаивания Пушкиным свободы во имя сближения поэзии с жизнью.

Своеобразие эстетической позиции Пушкина контрастно выделяется на фоне реакционно-романтической критики, утверждавшей в духе шеллингианской эстетики, что искусство — средство познания «абсолюта», божественное откровение, что источник искусства — не действительность, а мистические «глубины духа». И эта критика также выступала против классицизма с его



требованием «пользы», но с другой платформы, ратуя за уход поэта от жизни и ее противоречий в мир эстетически уравновешенного созерцания. Именно этой тенденцией объединен ряд выступлений «Московского вестника». В. Титов писал в статье о достоинстве поэта: «. . . поэт живет отшельником от действительного мира, в мире своей фантазии», ибо «несчастный, горестный опыт убеждает нас, что счастье нельзя искать в предметах внешних». Автор другой статьи («S») доказывал, что «первым признаком поэзии должна быть таинственность», и призывал создавать «мистическую поэзию», начало которой — в недостижимом святилище творческой души. В выступлениях против дидактики и морализирования классицизма «Московский вестник» большей частью соскальзывал к отрицанию реализма, общественной роли искусства. Все это выражало стремление к примирению с действительностью, характерное для основных сотрудников журнала — Погодина, Шевырева, Хомякова, Титова и других «любомудров», после 1825 года отрেকшихся от каких бы то ни было элементов политического вольномыслия. Шевырев утверждал в статье «О возможности найти единый закон для изящного», что этот закон заключается в чувстве, которое «примиряет нас со всем миром», ведет «к согласию с самим собою и со всем миром, нас окружающим», т. е. к философии пассивности и отказа от борьбы.

Нас не должно вводить в заблуждение следующее обстоятельство: во всех писаниях этого рода встречаются те же термины, которыми пользовался и Пушкин в своей критике реакционных трактовок «цели» и «пользы» искусства. Но содержание, которое влагалось в эти термины апологетами шеллингианской эстетики, большей частью направлено не только против пережитков классицизма и против верноподданнической дидактики Булгариных, но вело и к отрицанию великой роли литературы в развитии общества, в обличении социального зла. Шевырев в «Обзрении русской словесности за 1827 год» утверждая, что «не дело поэта преподавать уроки нравственности», одновременно отрицательно отзывался о том ее направлении, которое ведет начало от Кантемира, — направлении сатирическом, обличительном. «Каких же благодетельных последствий ожидать можно от поэзии, если она при начале своем объявит войну жизни и свету. . . Не поэзии дело истреблять плевелы, она положительно действует на человека». Коренное отличие этой программы журнала заключается и в его выступлениях против изображения жизни рядовых людей, повседневного быта и одновременно против мятежной романтики Байрона и Пушкина. Статьи И. Киреевского, противоречащие этой программе, были в «Московском вестнике» исключением.

В критике Пушкиным классицистической догматики был еще один, очень любопытный аспект, отразившийся в стихотворении «Поэт и толпа». Полемическая направленность этого стихотворения против понятий «цели» и «пользы» в смысле догматической

дидактики теперь уже не нуждается в доказательствах, она достаточно выяснена. Но здесь содержится еще мотив, который важен не только как полемический выпад против трактовки «пользы» искусства по старинке, но и как защита искусства от натуралистического опошления:

. . . Тебе бы пользы все — на вес  
Кумир ты ценишь бельведерский.  
Ты пользы, пользы в нем не зришь.  
Но мрамор сей ведь бог! . . . так что же?  
Печной горшок тебе дороже:  
Ты пищу в нем себе варишь.

С позиций Пушкина подобное низменно-потребительское приращение искусства (в рукописи о черни сказано: «Лишь низких выгод алчешь ты») столь же чуждо истинно прекрасному, как и аристократическое презрение к «прозе жизни». Пушкин в тех же выражениях полемизировал с плоским, убогим пониманием пользы в своей статье «О народной драме. . .», посвященной обличению искусства аристократического, придворного и защите драмы народной, цель которой «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная (разрядка моя, — *Б. М.*)».

Последними выступлениями Пушкина, где затрагивается эта тема о «пользе» и «цели» искусства, были его статьи в «Современнике» — «Французская Академия» и «Мнение М. Е. Лобанова о словесности, как иностранной, так и отечественной». В первой из них Пушкин обличает поэтов, которые пишут, применяясь к вкусу публики, а «не вследствие вдохновения независимого, не из бескорыстной любви к своему искусству!». Вторая статья направлена против реакционного литератора М. Е. Лобанова. Этот мракобес выступил в Российской академии фактически с доносом на русскую литературу, в которой он усматривал влияние литературы французской, «разрушительнейших мыслей», связанных с «ужасами революции». Лобанов поносил и литературную критику за ее «совершенную безотчетность, бессовестность, наглость и даже буйство». Как выяснено в нашем литературоведении, здесь подразумевался прежде всего Белинский. Разбирая речь Лобанова, Пушкин обратил внимание на ее политический смысл и стремление ограничить свободу художественного творчества догматическими правилами. Выступление Пушкина против речи Лобанова носило явно демонстративный характер: требованию Лобанова изгнать из литературы «разрушительнейшие мысли», связанные с «ужасами революции», Пушкин твердо противопоставил прославленную свободу поэта: «Нельзя требовать от всех писателей стремления к одной цели. Никакой закон не может сказать: пишете именно о таких-то предметах, а не о других».

Так, в свете разнообразных выступлений Пушкина на тему о сущности и цели искусства вырисовывается глубочайший смысл его эстетической позиции, обобщенной в незавершенной декларации «О народной драме и драме „Марфа Посадница“». Старинному положению об искусстве как «подражании изящной природе» Пушкин противопоставил иное определение: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах. . .». Далее в той же статье Пушкин дополняет это свое определение: от писателя требуется «глубокое, добросовестное исследование истины и живость воображения». Эти мысли Пушкина предвосхищают основополагающие для всей русской передовой эстетики мысли Белинского о сущности «реальной поэзии», т. е. реализме, о правдивости характеров и ситуаций, об изображении жизни народа, его истории, его стремлений и чувств как важнейшего объекта искусства. Запомним замечательные слова Пушкина: «глубокое, добросовестное исследование истины и живость воображения (разрядка моя, — *Б. М.*)» — ими лучше всего можно определить особенности художественного мышления Пушкина, находившие претворение в его творческом процессе.





## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### ЭЛЕМЕНТЫ И ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА ПУШКИНА

Воссоздание картины творческого процесса Пушкина — задача исключительной сложности как по своему содержанию, так и в силу отмеченной выше неразработанности методологии и методики исследования. В этой главе мы попытаемся наметить отдельные элементы и общие закономерности характерного для Пушкина процесса творчества, пути изучения его. Разумеется, эти элементы в целом составляют определенное единство, но без рассмотрения их в отдельности нельзя воссоздать целостной картины творчества.

Признания Пушкина по поводу собственного творческого процесса весьма скупы. Они общеизвестны. Из этих признаний мы знаем об одержимости Пушкина своими замыслами, напряженности его работы. «Пишу с упоением. . .» (черновик письма Вяземскому 1823 года). «Чувствую, что дурь на меня находит, я и в коляске сочиняю. . .» (письмо Н. Н. Пушкиной 1833 года). Не раз говорил он об осени как излюбленном времени для работы. «Осень подходит. Это любимое мое время — здоровье мое обыкновенно крепнет — пора моих литературных трудов настает. . .» (письмо П. А. Плетневу 1830 года). Сосредоточенность, возможность отдать себя творчеству целиком была для него счастливейшим состоянием. «Ты не можешь себе вообразить, как живо работает воображение, когда сидим одни между четырех стен или ходим по лесам, когда никто не мешает нам думать, думать до того, что голова закружится», — писал он жене 21 сентября 1835 года. О душевном спокойствии как необходимом условии упоминал он не раз. «Еду в деревню, бог весть, буду ли там иметь время заниматься и душевное спокойствие, без которого ничего не произведешь, кроме эпиграмм на Каченовского» (письмо П. А. Плетневу 1830 года).

Однако состояние душевного спокойствия было для Пушкина редким; чаще всего он жаловался на обуревавшую его тревогу, порой доходившую до сильнейшей степени: «Я все беспокоюсь и ничего не пишу, а время идет. . .» (письмо жене 21 сентября

1835 года); «Такой бесплодной осени отроду мне не выдавалось. Пишу, через пень колоду валяю. Для вдохновения нужно душевное спокойствие, а я совсем не спокоен» (письмо Плетневу, октябрь 1835 года). Однако и в самые тревожные периоды своей жизни Пушкин, как мы знаем, напряженно трудился, вырабатывая строжайшую внутреннюю дисциплину, совершенствуя волю.

Мало подробностей для воссоздания особенностей творчества дают и воспоминания современников. Наиболее ценные сведения относятся к характеристикам редкостной увлеченности Пушкина своей работой, напряженного труда над отделкой своих произведений (впрочем, есть немало и неверных свидетельств или поверхностных наблюдений по поводу необычайно «быстрой» работы Пушкина, писавшего якобы экспромтом или импровизировавшего свои произведения).

Основой для воссоздания творческого процесса остаются фактические, документальные материалы для его биографии и вся его творческая деятельность, начиная от подготовительных этапов к созданию произведения, первоначальных набросков и планов и кончая последними стадиями — беловым автографом и печатным текстом.

В предыдущей главе этой книги сделана попытка охарактеризовать кристаллизацию в сознании Пушкина принципов творчества, их своеобразие в сопоставлении с другими типами художественного мышления. Перейдем теперь к анализу самого процесса творчества — и составляющих его элементов и фаз.

## 1

В творческом процессе Пушкина необходимо различать в качестве определяющих как постоянно действующие, длительные факторы, так и непосредственные импульсы, рождающие тот или иной замысел и влияющие на его направленность.

К постоянно действующим факторам относятся прежде всего особенности исторической действительности, соотношение сил исторического развития и позиция, которую Пушкин занимал в общественной и литературной борьбе. Отечественная война 1812 года, декабристское движение, разгром этого движения, последующая реакция, новые явления в русской действительности 30-х годов (прежде всего — рост крестьянских волнений), западноевропейские революции, появление новых демократических слоев в культурной и общественной жизни России, — все это не только оказывало свое общее влияние на деятельность Пушкина, но рождало новые темы, идеи, замыслы. Поэтому творчество Пушкина и является поэтической летописью своего времени, отражавшей все его существеннейшие события, черты, особенности.

Наряду с этим общим фоном исторического развития (который оказывал на Пушкина непрерывное активнейшее воздействие), постоянными импульсами творческой деятельности были и

моменты, связанные с жизнью поэта, его личной биографией. «Общественное», «социальное» и «личное» находились у Пушкина в неразрывном единстве. Так, в его «южных» поэмах отражались не только характерные особенности героя времени, но и сам поэт, его личность, причем и косвенно, и непосредственно. По поводу «Кавказского Пленника» Пушкин впоследствии говорит, что здесь не только «многое верно угадано»: в поэме, признавался он, «есть стихи моего сердца». Новаторство поэмы выразилось, в частности, в том, что вся ее структура была рассчитана на совершенно иной тип отношений между читателем и автором, чем в поэмах классицизма. В старых эпических поэмах авторы стремились избегать всего, что потребовало бы от читателя «домыслить» те или иные мотивировки и ситуации, всего, что опиралось бы на активную деятельность фантазии читателя. Своеобразное недоверие к творческому воображению читателя сказывалось и в педантичном стремлении исчерпать все, даже второстепенные мотивировки, а также в системе всякого рода авторских разъяснений и комментариев. У Пушкина уже в «Руслане и Людмиле» повествование велось в таком тоне, как будто читатель был хорошо знаком с автором. Мироощущение читателя, к которому Пушкин обращался, предполагалось однородным (отсюда постоянные дружеские обращения к читателю в поэме). В эпилоге поэмы автор представлял перед читателем как жертва гонений (слова о «туче грозы незримой» воспринимались здесь как иносказательный рассказ Пушкина о высылке его из Петербурга). В этом же плане звучали строки эпилога о дружбе, сохранившей поэту

. . . свободу,  
Кипящей младости кумир!

В «Кавказском Пленнике», в «Посвящении», которое является своеобразным ключом к идейному содержанию поэмы, — воссоздаются непосредственные переживания автора, гонимого «светом»:

Я рано скорбь узнал, постигнут был гоненьем;  
Я жертва клеветы и мстительных невежд!

Отдельные черты образа Пленника автобиографичны, но вместе с тем образы его и автора не сливаются; обобщение личного опыта, собственных переживаний в ходе творческой эволюции пришло во все более сложные соотношения с принципами объективизации и типизации характеров. Этот структурный принцип получил наиболее полное развитие в оригинальном лиризме «Евгения Онегина».

При изучении импульсов творческого процесса следует учитывать и цели создания того или иного произведения, о которых можно судить или по собственным признаниям Пушкина, или по косвенным данным. Сюда относятся также материалы о непосредственных внешних поводах написания произведения. Таково при-

знание об истории возникновения замысла «Братьев-разбойников» (в связи с опубликованием отрывка из поэмы): «Истинное происшествие подало мне повод написать этот отрывок. В 1820 году, в бытность мою в Екатеринославле, два разбойника, закованные вместе, переплыли через Днепр и спаслись. Их отдых на островке, потопление одного из стражей мною не выдуманы» (письмо П. А. Вяземскому 1823 года). В 1830 году в «Опровержениях на критике» Пушкин повторил это признание: «Не помню, кто заметил мне, что невероятно, чтоб скованные вместе разбойники могли переплыть реку. Все это происшествие справедливо и случилось в 1820 году, в бытность мою в Екатеринославле». Такого же характера сообщение о сюжетной основе «Бахчисарайского фонтана» мы находим в письме Пушкина к А. А. Бестужеву 1824 года: «Недостаток плана не моя вина. Я суеверно перекладывал в стихи рассказ молодой женщины».

Для того чтобы воссоздать общий фон и непосредственные импульсы творческого процесса, необходимо изучить историю замысла и работы над определенным произведением в контексте данных обстоятельств общественной жизни, литературного развития, биографии поэта — и синхронно в связи с другими его произведениями.

Проиллюстрируем применение этой методики путем анализа одного из замечательнейших образцов пушкинской лирики — стихотворения «Румяный критик мой . . .».

Исследование замысла этого произведения, импульсов его создания, хода ассоциаций, возникших в сознании Пушкина, наталкивается на ряд трудностей. Варианты автографа не дают ничего существенного (до нас дошла лишь беловая рукопись с поправками). Для понимания фона создания стихов существенны пометки Пушкина в автографе: над текстом — «1 окт<ября> 1830 Болд<ино>», под текстом — «10 окт<ября>». Из писем Пушкина, написанных в это время из Болдина, мы знаем о его подавленном настроении, вызванном неурядицами личной жизни и невозможностью выехать из села, вернуться к невесте из-за карантинных установлений в эту холерную осень. Общения и разговоры с крестьянами, впечатления деревенской нищеты — все это отразилось в стихотворении, оно рассматривается исследователями как выражение глубокого сочувствия Пушкина крепостному крестьянству, и это, конечно, верно. Буквально несколькими штрихами Пушкин с необыкновенной трагической силой воссоздал горестную судьбу мужика, который спешит схоронить своего ребенка:

Скорей! Ждать некогда! давно бы схоронил. . .

Картина русской деревни поднята здесь до уровня большого художественного обобщения. Неоднократно отмечалось, что стихотворение «Румяный критик мой . . .» предваряет своими мотивами антикрепостническую поэзию Некрасова.

Однако содержание стихотворения не исчерпывается антикре-  
постнической темой. У внимательного читателя неизбежно возник-  
нет ряд неясностей, связанных с замыслом этого произведения.  
Прежде всего законен вопрос: является ли полемическое обра-  
щение к «румяному критику» условным приемом, или за этим скры-  
вается какое-то определенное лицо? Вспомним полные сарказма  
начальные строки стихотворения:

Румяный критик мой, насмешник толстопузый,  
Готовый век трувить над нашей томной музой,  
Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной,  
Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой.

Большей частью это обращение к «румяному критику» вообще  
не привлекало к себе внимания исследователей или же получало,  
например, такое объяснение: «Стихотворение обращено к вообра-  
жаемому брюзгливому критику».<sup>1</sup> Но верно ли это? Конкретность  
обращения к критику такова, что вряд ли можно предполагать  
условность: скорее всего Пушкин откликнулся на факты литера-  
турной полемики. Для проверки этой гипотезы необходимо было  
обратиться к изучению критических выступлений против Пуш-  
кина, относящихся к 1830 году — году создания стихотворения.  
Результат подтвердил мою гипотезу: оказывается, история его  
замысла связана не только с именем одного из критиков, но и с не-  
которыми совершенно определенными эпизодами литературного  
движения конца 20-х—начала 30-х годов.

В полемике с «румяным критиком» (в автографе вариант эпи-  
тета: «веселый критик») на первое место выдвинут мотив «т о м н о й м у з ы», что само по себе многозначительно. Пушкинская  
семантика этого мотива раскрывается в седьмой главе «Евгения  
Онегина», выпшедшей в том же 1830 году (в марте) отдельным из-  
данием.

Трагический колорит этой главы явился отражением на-  
строенней передовых общественных слоев, тяжело переживавших  
последекабрьскую реакцию. И лирическое начало главы, где го-  
ворится о томном волненье души, о томленьи мертвой души,  
которой «все . . . кажется темно», и картина одинокой, забытой  
могила Ленского, где лишь

. . .седой и хилый  
Пастух по-прежнему поет  
И обувь бедную плетет,

и лирическая окраска повествования («грустно мне твое явленье,  
весна», «грустный он оставил след», «памятник унылый», «мы  
помним горькую утрату», «увяданье наших лет», «два сердца . . .

<sup>1</sup> Примечание Б. В. Томашевского к стихотворению «Румяный критик  
мой. . .» в издании: А. С. П у ш к и н, Стихотворения, т. 3, Библиотека  
поэта, Большая серия, изд. «Советский писатель», Л., 1955, стр. 853.



еще грустят» и т. д.), — все это создает острое трагическое ощущение действительности. Просветляется оно лишь воспоминаниями о героике двенадцатого года, о впечатлениях и мечтах юности.

В минорной тональности воспроизводятся здесь переживания Татьяны, ее отчаяние, ее одиночество, ее тоска. Между прочим, именно в седьмой главе отношение Татьяны к свету впервые определяется как ненависть («волнение света ненавидит»). Московский свет, куда попадает героиня, обрисован в крайне резких тонах, как апофеоз пошлости и пустоты.

Таким образом, одна из основных идей седьмой главы — противопоставление грустной действительности этих лет жизни московского света, самодовольного и жестокосердного, изображенного в тонах грибоедовского «Горя от ума».

То обстоятельство, что седьмая глава (как и другие главы романа) вышла отдельным изданием, придавало ей в известной степени самостоятельное значение. Окрашивающий весь роман лиризм предоставлял возможность рассматривать эту главу как непосредственное выражение настроений и взглядов Пушкина.

Возвращаясь к замыслу стихотворения «Румяный критик мой : . .», мы теперь можем определить своеобразие содержания, которое вложено в понятие «т о м н а я м у з а». «Томная муза» означает здесь измученная, грустная, изнывающая муза. Именно таково наполнение слова «томность» и в седьмой главе «Евгения Онегина». Характерно еще определение в этой же главе переживаний Татьяны, которая, изнывая в «одиночестве жестоком», приходит в пустынный кабинет Онегина:

Все душу т о м н у ю живит  
Полумучительной отрадой. . .

В той же главе мы встречаем этот эпитет в строфах, повествующих о московском свете в восприятии Татьяны. Обуреваемая своим горем, Татьяна вынуждена слушать в гостиной «бессвязный, пошлый вздор», находиться в среде, где

В бесплодной сухости речей,  
Расспросов, сплетен и вестей  
Не вспыхнет мысли в целы сутки,  
Хоть невзначай, хоть наобум;  
Не улыбнется т о м н ы й ум,  
Не дрогнет сердце, хоть для шутки.

И здесь «томный» — в смысле «измученный».<sup>2</sup>

В свете всего этого очевидно, что, обличая «румяного критика», отвергавшего «томную музу» поэта и требовавшего позабавить его «веселой песенкой», Пушкин защищал позицию, выраженную

<sup>2</sup> Как в другом произведении:

Под небом-голубым страны своей родной  
Она т о м и л а с ь, увядала. . .

в седьмой главе «Евгения Онегина». Эта защита имела в то время острый политический смысл. Насмешки над «томной музой», т. е. над грустными, унылыми мотивами в русской поэзии, стали в консервативной прессе того времени обычными: ведь в образе «томной музыки» часто обобщались трагические мотивы, возникшие в русской поэзии под влиянием удушающей атмосферы последнекабрьской реакции, в годы казней и ссылок, крушения вольнолюбивых надежд. Критика такой «унылости» не имела, разумеется, ничего общего с той критикой безыдейного элегического направления, которая велась в первой половине 20-х годов поэтами-декабристами (и в особенности В. Кюхельбекером), защищавшими принципы высокой гражданской поэзии.

Но какого именно критика имел в виду Пушкин в стихотворении «Румяный критик мой . . .»? Кто и где «трунил» над пушкинской «томной музой»? На это можно дать вполне определенный ответ.

За несколько месяцев до написания стихотворения «Румяный критик мой . . .» в «Северной пчеле» (№ 35, от 22 марта, и № 39, от 1 апреля 1830 года) была напечатана статья Булгарина с уничтожающей оценкой седьмой главы пушкинского романа. В статье утверждалось, что глава эта являет собой «совершенное падение». Характерной чертой статьи Булгарина является глумление над пушкинской «томной музой». Сочетая пошлое зубоскальство с прямым политическим доносом, критик ставил своей целью доказать, что Пушкин принадлежит к людям, недовольным современной действительностью.

По словам Булгарина, все думали, что Пушкин устремился на Кавказ, чтобы «в сладких песнях передать потомству великие подвиги русских современных героев», а вместо этого читателю предлагается седьмая глава «Евгения Онегина». О позиции Пушкина, выраженной в этой главе, Булгарин писал: «. . . автор часто говорит о себе, о своей скуке, томленье, о своей мертвой душе (см. стр. 9, стих 3), которой кажется все темно и проч. Великий Байрон уж так утомил нас всеми этими выходками, что мы сами чувствуем невольное томленье, слыша непрерывное повторение одного и того же». Слово «томленье» в обоих случаях Булгарин выделил курсивом. И в других местах своей статьи Булгарин порицал Пушкина за грустный колорит седьмой главы, за то, что он описал московский бал в обличительных тонах и обманул читателя, который «ожидает восторга при воззрении на Кремль, на древние главы храмов божиих, думает, что ему укажут славные памятники сего славянского Рима . . . Не тут-то было», — заключает Булгарин. Словом, от Пушкина ожидали прославления благоденствия и величия николаевского царствования, «восторга», бодрости, а он проповедует «томность», грусть, поносит Москву и московский свет, — таков ход рассуждений Булгарина.

Итак, несомненно, что с болгаринскими обвинениями Пушкина в том, что он «часто говорит о себе, о своей скуке, томленьи, о своей мертвой душе, которой кажется все темно», связано начало стихотворения:

Румяный критик мой, насмешник толстопузый,  
Готовый век грунить над нашей то м н о й м у з о й,  
Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной,  
Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой.

В ответ на упрек Булгарина, что душе поэта «все кажется темно», Пушкин с подчеркнутой демонстративностью создает скорбную картину современной деревни, где даже пейзаж выдержан в безрадостных, серых тонах:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,  
За ними чернозем, равнины скат отлогий,  
Над ними серых туч густая полоса.  
Где нивы светлые? где темные леса?  
Где речка? На дворе у низкого забора  
Два бедных деревца стоят в отраду взора,  
Два только деревца. И то из них одно  
Дождливой осенью совсем обнажено,  
И листья на другом, размокнув и желтея,  
Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борея.

После этой картины, скорбность которой дополняется образом мужичка, несущего под мышкой гроб ребенка, следует реплика, вложенная в уста «румяного критика»:

. . . Нельзя ли блажь оставить!  
И песенкою нас веселой позабавить?

Реплики эти соотносятся с словами Булгарина о «сладких песнях», которых он ожидал от Пушкина. К этому следует добавить; что определение внешних примет «критика», который обличается в пушкинском стихотворении («румяный», «толстопузый»), вполне соответствует физическому облику Булгарина: именно таким он изображен на современных портретах — акварелях и литографиях.

Конечно, было бы неправильно рассматривать стихотворение «Румяный критик мой . . .» только как ответ Пушкина Булгарину. Хотя Пушкин был возмущен его статьей о седьмой главе «Евгения Онегина» (об этом свидетельствуют и сохранившиеся заметки об этой статье, и отклик на нее в проекте предисловия к последним главам романа), замысел стихотворения более широкий. Значение его в том, что оно ярко отражает новый этап демократизации пушкинской поэзии, новый угол зрения оценки действительности с позиций народа. Связь творческой истории стихотворения «Румяный критик мой . . .» с травлей Пушкина Булгариним, со статьей «Северной пчель» о седьмой главе «Онегина» позволяет раскрыть злободневную политическую сущность этого стихотво-

рения, расшифровать социальное содержание полемики с «румяным критиком». Тем самым анализируемое стихотворение включается в серию пушкинских произведений 30-х годов, посвященных защите и обоснованию новых эстетических принципов, перехода к темам «низкого быта», к созданию образа «ничтожного героя», «маленького человека».

Замысел стихотворения «Румяный критик мой . . .» находится в прямой связи с замыслом поэмы «Домик в Коломне». Стихотворение «Румяный критик мой . . .» датируется на основании помет в автографе 1—10 октября 1830 года, «Домик в Коломне» — октябрём того же года. В «Домике в Коломне» выражена та же идейно-эстетическая позиция поэта, что и в стихотворении. Защита «томной музыки», «унылости», за которую поносил Пушкина Булгарин, проведена путем сближения настроений поэта и народа:

Фигурно иль буквально: всей семьей,  
От ямщика до первого поэта,  
Мы все поем уныло. Грустный вой  
Песнь русская. Известная примета!  
Начав за здравие, за упокой  
Сведем как раз. Печалию согрета  
Гармония и наших муз и дев.  
Но нравится их жалобный напев.

В автографе имеется черновой вариант последних строк:

Но ямщиков и наших муз и дев  
Мне т о м н ы й долго нравился напев,

В автографе имеются и другие мотивы, связывающие творческую историю стихотворения «Румяный критик мой . . .» с поэмой «Домик в Коломне». В одной из строф, характеризующей обстановку литературной борьбы, о писателях, которые перенесли свой «табор» «с горы на дно оврага», говорится:

И там копышутся себе в грязи  
Густой, болотистой, прохладной, клейкой,  
Кто с жабой, кто с лягушками в связи,  
Кто раком пятится, кто вьется змейкой . . .  
Но, муза, им и в шутку не грози —  
Не то тебя покроем телогрейкой  
Оборванной и вместо похвалы  
Поставим в угол Сев «ерной» пчелы.

«Телогрейка», о которой здесь говорится, — намек на выражение «душегрейка новейшего уныния», которое употребил И. Киреевский в своем «Обзрении русской словесности 1829 года», напечатанном в альманахе «Денница» на 1830 год. В отзыве об этом альманахе Пушкин, высоко оценивая статьи Киреевского, между прочим, цитировал его слова о том, что новейших поэтов отличает «уныние, дитя севера и зависимости». Метафорой «душегрейка новейшего уныния», несмотря на ее витиеватость, общались те вызванные временем печальные, скорбные мотивы

русской поэзии конца 20—30-х годов, которые подвергались в «Северной пчеле» критике с реакционных позиций. Понятно поэтому, что на статью Киреевского «Северная пчела» откликнулась бранью в отзыве о «Деннице», напечатанном 25 января 1830 года за подписью «Порфирий Душегрейкин».

Следовательно, цитированные выше строки рукописи «Домика в Коломне» также связаны с попыткой отразить выпады Булгарина.

И, наконец, о травле, возникшей в связи с появлением седьмой главы «Онегина», Пушкин говорит в черновом наброске вступления к «Домоку в Коломне»:

Пока сердито требуют журналы,  
Чтоб я воспею победы россиян  
И написал скорее мадригалы  
На бой или на бегство персиян. . .

Этот мотив вступления был отброшен, но его наличие проясняет историю замысла «Домика в Коломне»: суть его в демонстративном отказе писать «матригалы» на официозных героев и в столь же демонстративном выборе в качестве объекта изображения быта «ничтожных героев» Коломны, в отказе воспевать возвышенные предметы, как этого требовали реакционные критики и «важные особы». В отказе от «веселых песенок» во имя суровой правды народной жизни заключается и суть стихотворения «Румяный критик мой. . .». Так сближаются своей полемической направленностью шуточная по своему сюжету поэма о скромных жителях Коломны и стихотворение, рисующее печальную картину крепостной деревни.

Как мы видим, фон и импульсы создания стихотворения «Румяный критик мой. . .» многосложны. В процессе созревания и реализации замысла в сознании Пушкина объединились и непосредственные впечатления и наблюдения болдинской жизни, и конкретные факты общественно-литературной борьбы, и реакция на травлю его Булгариным, и настроения, вызванные одиночеством в окруженном карантинами Болдине. Результаты непосредственных наблюдений и переживаний были обобщены в полемическом противопоставлении «румяному критику» — поэта с его «томной», страдающей музой, а также в картине деревенской России, выраставшей из конкретных деталей, пронизанных глубоким смыслом и драматическим лиризмом.

## 2

Примененная выше методика анализа замысла, его возникновения и его реализации имеет свою специфику при исследовании произведений на непосредственно политические темы. В этих случаях приходится изучать и прямые импульсы, вызвавшие тот или

иной замысел, и всю совокупность самых разнообразных исторических обстоятельств, повлиявших на его развитие и «нюансировку». Психология творчества и здесь способствует более точному пониманию идейного содержания произведений.

Политическая лирика Пушкина исключительно богата и по своему тематическому диапазону, и по жанровому составу. Среди его политических стихов выделяются прежде всего произведения, воодушевленные пафосом свободы и борьбы против деспотизма и крепостничества. Нет необходимости говорить подробно о роли, которую сыграли для декабристского движения и воспитания последующих революционных поколений «Деревня», ода «Вольность», послание «Чаадаеву», «Кинжал», политические эпиграммы. Идеи борьбы — в форме прямой или иносказательной — определяют содержание и ряда написанных в период последекабрьской реакции произведений: здесь и прославленное послание «В Сибирь», и стихотворение «Арион» — аллегорическое подтверждение неизменности вольнолюбивых убеждений поэта.<sup>3</sup> К политической лирике принадлежат связанные с патриотической темой 1812 года и, вместе с тем, с внешнеполитической ситуацией 30-х годов «Бородинская годовщина» и «Клеветникам России», а также сатирические стихотворения, высмеивающие бюрократию николаевской России (как например «На выздоровление Лукулла»).

В общих характеристиках его поэзии зачастую сглаживается сложность проблематики некоторых политических стихов, имеющих первостепенное значение для изучения идейной эволюции поэта. Так происходит и со стихотворениями «Стансы» («В надежде славы и добра») и «Друзьям» («Нет, я не льстец, когда царю. .»), столь важными для понимания позиций Пушкина в первые годы царствования Николая I.

Как известно, реакционная критика в свое время препарировала стихотворения «Стансы» и «Друзьям» в духе легенды о примирении поэта с самодержавием и о его оценке Николая I как своего благодетеля и мудрого правителя государства. Такая интерпретация этих произведений нужна была для подкрепления лживой концепции о Пушкине, «смирившемся» после 1825 года и осознавшем «грехи молодости», т. е. отречься от декабристских традиций. Вульгарно-социологическая критика много лет спустя по существу приняла эту оценку, но, разумеется, не для восхваления, а для резкого порицания поэта как изменника традициям декабризма. Наконец, приверженцы теории «единого потока», особенно в пылу юбилейного славословия, вообще игнорировали сложность и противоречивость стихотворений «Стансы» и «Друзьям», утверждая, что их содержание определяется только стремлением добиться облегчения участи декабристов.

---

<sup>3</sup> Как установлено Т. Г. Цявловской, оно написано в годовщину казни декабристов.

Даже в некоторых серьезных исследованиях о Пушкине проявляется тенденция к нивелировке содержания этих стихов и игнорированию истинной сущности замысла. Так, в биографии Пушкина, написанной Н. Л. Бродским, наряду с ценными и глубокими соображениями о политической позиции поэта содержится определение стихотворения «Друзьям» как «политического памфлета».<sup>4</sup> Подкрепляя свою оценку тем, что это стихотворение не было пропущено царем в печать, Н. Л. Бродский пишет: «Вся вторая половина стихотворения подлежала запрету с точки зрения власти потому, что в последних строфах подвергалась критике политическая система самодержавия и пропагандировались идеи декабризма».<sup>5</sup> Но ведь Николай I наложил на стихотворение «Друзьям» резолюцию: «Cela peut courir, mais pas être imprimé» («Это может ходить по рукам, но не быть напечатанным»). Хотя Бенкендорф и сообщил в письме к Пушкину, что стихотворением «Друзьям» «его величество совершенно доволен», но программные установки стихотворения могли вызвать настороженность: Николая устраивала бы, конечно, только та часть, где говорилось, что поэт его «просто полюбил», что он (царь) «бодро, честно правит нами» и «втайне милости творит». Но тем не менее стихотворение официально было разрешено к распространению «по рукам»: этого, конечно, не случилось бы, если бы в нем «подвергалась критике система самодержавия и пропагандировались идеи декабризма». Стихотворение действительно распространилось в значительном количестве рукописных копий (не только под заглавием «Друзьям», но и под другими названиями — «Стансы Пушкина», «Послание к друзьям», «Ответ», «Льстец», «Оправдание» — и вовсе без названия).

Если Н. Л. Бродский и другие исследователи приводят все же ряд интересных фактов, объясняющих мотивы обращения Пушкина к царю со «Стансами», то в некоторых комментариях к массовым изданиям сочинений Пушкина читатель дезориентируется краткими сообщениями о том, что «Стансы» и «Друзьям» связаны только с просьбами о помиловании декабристов.<sup>6</sup>

Колоссальная роль Пушкина в истории передовой русской литературы и освободительного движения очевидна. Однако некоторые литературоведы, говоря об отдельных моментах его биографии, искажают истину, стремясь построить абсолютно «благополучную» и прямолинейную схему эволюции поэта. Такой подход к изучению классиков, при котором сглаживаются «острые углы», противоречит принципам марксистского литературове-

<sup>4</sup> Н. Л. Бродский. А. С. Пушкин. Биография. Гослитиздат, М., 1937, стр. 507.

<sup>5</sup> Там же, стр. 522.

<sup>6</sup> Кстати, речь могла идти не о «помиловании», а о смягчении участи ссыльных декабристов. «Стансы» написаны почти через полгода после объявления окончательного приговора членам тайных обществ.

дения. Напомним, что Ленин, говоря об огромном значении Герцена в истории русской революции, защищая его от опошления либералами, отмечает и его колебания, упоминает его «бесчисленные слащавые письма в „Колоколе“ к Александру II Вешателю. . .»<sup>7</sup> (хотя статья Ленина написана в связи с чествованием памяти Герцена — столетием со дня рождения!). Высоко ценя Некрасова, как поэта революционной демократии, Ленин не считал возможным скрывать от читателя, что лира поэта порой издавала «неверный звук». Без рассмотрения всей совокупности фактов, характеризующих деятельность писателя, не может быть научного исследования его пути. Конечно, было бы ошибочно концентрировать внимание на слабых сторонах взглядов и творчества классиков, раздувать именно эти стороны (подобно вульгарным социологам): речь идет только о требованиях объективного анализа в противоположность всякого рода субъективизму.

При изучении замыслов стихотворений «Стансы» (1826) и «Друзьям» (1828) необходимо учитывать своеобразие позиций Пушкина в эти годы, а также историю создания этих произведений, соотношение «внутренних» импульсов и объективное звучание.

«Стансы» несомненно явились трагической ошибкой поэта, и никакие ссылки комментаторов на строфу, где действительно содержится осторожный намек на необходимость смягчения участи декабристов, этой исторической ошибке оправдать не могут. Аналогия в «Стансах» между началом царствования Петра I и Николая, который еще до воцарения был известен как грубый солдафон, уверения в стихотворении «Друзьям», что он «бодро, честно правит» и достоин хвалы, — все это так не вяжется с обликом Пушкина, с его мужественным, трезвым умом, что до сих пор ощущаешь боль, читая строки о «славе» и «добре», ожидаемых от коронованного тюремщика. . . Понятно, что «Стансы» и «Друзьям» вызвали тревогу не только среди друзей Пушкина, близких к декабристскому лагерю, но и среди людей несравненно более умеренных по своим взглядам, — например, у Н. Языкова.<sup>8</sup> Эти стихотворения были неправильно поняты ссыльными декабристами, не осведомленными о подлинном отношении Николая к Пушкину, как подтверждение того, что царь благоволит к поэту.

Мучительные ощущения, которые пришлось пережить Пушкину, знавшему о реакции прогрессивных кругов на эти его стихи (поэтому он, оправдываясь, и написал стихотворение «Друзьям»), обострились и вследствие того, что из других, враждебных Пушкину кругов распространились клеветнические

<sup>7</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 12.

<sup>8</sup> См.: «Исторический вестник», 1883, декабрь, стр. 527.



слухи о преклонении поэта перед личностью царя, его мнимого «благодетеля» (в донесении Фон-Фока Бенкендорфу с удовлетворением упоминались подслушанные тайными агентами разговоры по поводу «особенного попечения государя об отличном поэте Пушкине»). Передавали, что «Стансы» написаны Пушкиным «в присутствии государя, в кабинете его величества».<sup>9</sup> Это утверждение опровергается дошедшим до нас черновиком «Стансов» с датой 22 декабря 1826 года (Пушкин же был на приеме у Николая в Чудовском дворце 8 сентября 1826 года). Характерен и распространившийся слух о том, что Пушкин написал «Стансы» по заказу свыше. Эта легенда имела длительное хождение, и даже в 1855 году А. В. Дружинин повторил ее, заметив, что «Стансы» — стихи «на заданную тему» и родились в «четверть часа»<sup>10</sup> (опровержением подобных слухов является первая строфа стихотворения «Друзьям», смысл которой в том, что «Стансы» представляют собою «хвалу свободную», т. е. написаны не по заказу или принуждению). Но «жужжанье клеветы лукавой» этим не ограничивалось: враги поэта распространяли гнусную эпиграмму, где он объявлялся ренегатом, который прежде «вольность проповедал», а затем стал «придворным лизоблюдом». Конечно, все это не имело ничего общего с отношением к Пушкину действительных приверженцев «вольности», отношением всей передовой России, которая, сожалея по поводу появления стихотворений «Стансы» и «Друзьям», продолжала видеть в нем свою надежду, своего властителя дум. Факты такого отношения к Пушкину с прискорбием констатируются и во «всеподданнейших отчетах» за 1827—1830 годы, где мы читаем: «Кумиром партий, пропитанных либеральными идеями, мечтающих о революции и верящих в возможность конституционного правления в России, является Пушкин».<sup>11</sup>

Перейдем к рассмотрению замысла и содержания «Стансов».

\*Следует подчеркнуть, что «Стансы» написаны именно как поучение Николаю: так звучит и обращенный к нему призыв быть подобным Петру в своей государственной деятельности, призыв сеять просвещение, исходить во всем из понимания великого предназначения страны; поучением являются и заключительные слова, связанные с так волновавшим Пушкина вопросом о дальнейшей судьбе декабристов.

Сохранился отрывок перебеленного текста «Стансов» (другие автографы до нас не дошли). Он важен для понимания замысла: можно заключить из него, что в ходе творческого процесса основным для Пушкина было поучение Николаю, напоминание

<sup>9</sup> «Русская старина», 1890, декабрь, стр. 747—748 (письмо А. И. Тургенева А. И. Михайловскому-Данилевскому от 10 января 1828 года).

<sup>10</sup> «Библиотека для чтения», 1855, № 3—4, стр. 46.

<sup>11</sup> Ежегодные отчеты III отделения и корпуса жандармов. «Красный архив», т. 37, стр. 217.

о Петре как историческом примере. Этот мотив выдвинут в автографе вперед (в окончательном тексте он введен в заключительную, пятую строфу). Вот текст автографа:

Во всем будь прашуру подобен  
Как он неутомим и тверд  
Но памятью, как он, незлобен —

Самодержавною рукой  
Он смело сеял просвещенье  
Не презирал страны родной  
И зрел ее предназначенье

То академик, то герой  
То мореплаватель, то плотник  
Он всеобъемлющий душой  
На троне вечный был работник

22 декабря  
1826 год. Москва у Зуб.<кова>

В этом автографе важна также пометка о том, что написан отрывок у Зубкова. Здесь подразумевается Василий Петрович Зубков, арестованный в начале января 1826 года по подозрению в прикосновенности к движению декабристов. Он находился около шести недель в заключении в Петропавловской крепости, но затем был освобожден ввиду отсутствия каких-либо подтверждающих показаний. Зубков был тогда человеком передовых убеждений, товарищем декабриста И. И. Пущина. Пометка на автографе дает основание полагать, что с Зубковым, как привлеченным к следствию и, вероятно, информированным о постоянных попытках Николая в ходе допроса изобразить из себя нового Петра, будущего реформатора, шла беседа, в ходе которой и возник замысел «Стансов».<sup>12</sup>

Но дело, разумеется, не только в этом. Почему Пушкин решил, что наступил подходящий момент для поучений царю?

Прежде всего, основание для возникновения подобных иллюзий дал сам Николай, который просил Пушкина представить свои соображения и предложения о воспитании юношества, т. е. о «предмете», имеющем большое государственное значение. Напоминая об этом поручении царя, Бенкендорф писал Пушкину 30 сентября 1826 года: «. . . вам предоставляется совершенная и полная свобода, когда и как представить ваши мысли и соображения». О готовности выслушивать всякого рода предложения говорилось и в манифесте Николая от 13 июля 1826 года (демагогический характер которого обнаружился позднее), где утвер-

---

<sup>12</sup> Проставленная в автографе дата «22 декабря» имеет особое значение. Год тому назад в этот день был напечатан манифест Николая I о восстании декабристов. Разумеется, придя 22 декабря к Зубкову, который был в свое время арестован по этому делу, Пушкин не мог не касаться этой темы.

ждалось, что в порядке постепенного «усовершенствования» «всякая мысль к утверждению силы законов, к расширению истинного просвещения и промышленности, достигая к нам путем законным, для всех отверстым, всегда будет принята. . . с благоволением». Немалую роль в возникновении иллюзий о реформаторских настроениях Николая I сыграли и такие тактические шаги, которыми он ознаменовал свое вступление на престол, как отставка Аракчеева и утверждение секретного комитета для проведения некоторых важных мероприятий в области государственного управления, политики, просвещения. К тому же Николай во время аудиенции Пушкину обещал освободить его произведения от цензуры. Как известно, Николай настолько умело играл вначале роль «нового Петра», что внушил даже некоторым из заключенных декабристов такого рода представления о себе.<sup>13</sup> Судя по рассказам современников, нечто подобное Николай пытался внушить и Пушкину.<sup>14</sup>

Эти факты в разной связи приводились в биографиях Пушкина при характеристике его отношения к Николаю I после возвращения из ссылки. Следует, однако, поставить вопрос: как могли сочетаться верность Пушкина традициям декабристов и преклонение перед ними (так ярко выраженные в послании «В Сибирь») со «Стансами» и стихотворением «Друзьям»?

Возможность такого сочетания заключалась в противоречиях дворянской революционности, на разных этапах своего развития обнаружившей элементы либерализма. Для понимания замысла «Стансов» и стихотворения «Друзьям» существенно с этой точки зрения напомнить, что в эти годы не только у Пушкина преданность памяти декабристов, преклонение перед ними сочетались с надеждами на то, что Николай осуществит свои обещания, улучшит положение страны. Характерно, например, знаменитое нелегальное произведение В. Розалион-Сошальского «Рылеев в темнице» (1826), где нарисован героический образ казненного декабриста, не пожалевшего жизни в борьбе против деспотизма. Но здесь же автор вкладывает в уста Рылеева поучения Николаю I, призывы к царю «покориться великому народу, источнику и хранилищу власти». В революционной прокламации, распространенной в 1831 году от имени А. П. Ермолова (но на самом деле к нему никакого отношения не имевшей), горячо восхвалялись декабристы как «первые герои свободы нашей». Однако, обличая Ни-

---

<sup>13</sup> Например, А. Бестужев писал Николаю I из крепости, приветствуя его обещания произвести перемены в положении страны: «Я уверен, что небо даровало в Вас другого Петра Великого. . .». Обещаниями произвести решительные реформы Николай обманул и Каховского (о чем свидетельствует письмо к царю вскоре затем казненного декабриста).

<sup>14</sup> В докладе С. М. Бонди на XIII Всесоюзной пушкинской конференции (июнь 1961 года) изложена правдоподобная гипотеза о том, что в «Стансах» Пушкин учел беседу с Николаем I в 1826 году.

колая I, автор прокламации, между прочим, заметил, что царь «обольщен гнусными советниками».<sup>15</sup>

В стихотворении «Друзьям» Пушкин обосновывал выступление со «Стансами» как выполнение общественного долга, как проявление гражданского мужества. Утверждая независимость своей позиции, Пушкин указывал на обстоятельства, при которых поэта можно было бы назвать льстецом: это были бы призывы к «презрению народа», к подавлению просвещения и ограничению «милости». Несмотря на ошибочность политической тенденции «Стансов» и «Друзьям», отождествление выраженной здесь позиции Пушкина с позициями реакционного дворянства (а такое отождествление имело место в некоторых литературоведческих работах) совершенно не обосновано. Стихи Пушкина, поучавшие царя, не сливались с потоком восхваления Николая прежде всего потому, что реакционеры неизменно восхваляли его как спасителя России от «язвы революции». Симптоматично, например, что С. Висковатов в гнусных стихах, воспевавших Николая и поносивших декабристов как «жертв геенны», использует с противоположным смыслом фразеологию пушкинской оды «Вольность». Висковатов писал о декабристе:

Его душевна казнь объемлет,  
Ему громами вслух гремит  
Проклятие из рода в роды,  
Он ужас Неба, срам Природы!  
Страшилище Вселенной всей!<sup>16</sup>

Ср. в оде «Вольность» о «самовластительном злодее»:

Читают на твоём челе  
Печать проклятия народы,  
Ты ужас мира, стыд природы,  
Упрек ты богу на земле.

Учитывая распространенность пушкинской оды «Вольность», можно не сомневаться, что Висковатов, сознательно перефразируя ее строки, подчеркивал внутреннюю полемичность своей оды по отношению к Пушкину.

В условиях последекабрьской реакции актом гражданской смелости был намек в «Стансах» на необходимость смягчения участи

<sup>15</sup> Иллюзорные надежды на возможность крупных реформ, совершаемых «по манию царя» возникали и позже: о том, что возникновение их не было только субъективной особенностью взглядов тех или иных деятелей, а коренилось в общих исторических условиях периода дворянской революционности, свидетельствуют и позднейшие обращения Герцена к Александру II (кстати говоря, эпиграфом к такому обращению, напечатанному в первой книге «Полярной звезды» 1855 года, Герцен взял строки из стихотворения Рылеева «Видение», где содержалось наставление будущему императору).

<sup>16</sup> С. Висковатов. Его Императорскому Величеству Государю императору Николаю Павловичу, Самодержцу Всероссийскому. «Новости литературы», 1826, февраль, стр. 36.

декабристов: ведь тогда в печати и в дворянском общественном мнении господствовала совершенно противоположная тенденция — восхваление милосердия государя, который «заменял» четвертование пяти вождей восстания повешением, и т. д. Обобщая толки по этому поводу, Фон-Фок писал Бенкендорфу, что многие осуждают «снисхождение» членам тайных обществ, «находят, что следовало бы строже наказывать».<sup>17</sup>

Призыв Пушкина к Николаю быть «памятью незлобным» и его же слова о «льстецах», которые стремятся ограничить право государя на «милость», приобретают историческую конкретность, если сопоставить их с следующими строками доклада, представленного Николаю верховным уголовным судом по делу декабристов и отклонявшего возможность «милосердия»: «... хотя милосердию, от самодержавной власти исходящему, закон не может положить никаких пределов, но верховный уголовный суд приемлет дерзновение представить, что есть степени преступления столь высокие и с общей безопасностью государства столь смежные, что самому милосердию они, кажется, должны быть недоступны». О боязни выразить даже малейшее сочувствие осужденным говорится и в дошедших до нас мемуарах современников.

В число методических принципов исследования творческих замыслов входит сопоставление содержания и отдельных мотивов с родственными произведениями других авторов. Иногда при этом выясняются факты сознательной переклички с предшественниками, прямых аналогий, скрытых намеков. В данном случае оказывается весьма существенным, что среди предшественников Пушкина, писавших на близкую пушкинским «Стансам» тему, были Державин и Рылеев. Несомненна связь пушкинских стихов с традицией Державина и с стихами Рылеева того периода, когда будущий вождь «Северного общества» еще не исключал возможности поучений царям с целью склонить их к «общему благу». Имена этих двух поэтов несомненно возникли в сознании Пушкина в процессе работы на его «поучающими» царя стихами.

В думе «Державин» Рылеев превозносил Державина за то, что он был «органом истины священной», «певец народных благ», «судьям. . . правду говорил». В примечании к думе «Державин» об этом поэте (путем искусной выборки цитат из отзыва Мерзлякова) сказано: «Он был Гораций у своей государыни. . . Державин хвалит, укоряет и учит. . . Он возвышает дух нации и каждую минуту дает чувствовать благородство своего духа. . . ». К традиции, допускающей обращение к царю с поучением, относится в пушкинских «Стансах» упоминание одного из ближайших сотрудников Петра, Я. П. Долгорукого, гражданская смелость которого как человека, говорившего правду царю, восхвалялась не только в «Вельможе» Державина, но и в оде Рылеева «Граждан-

<sup>17</sup> См.: «Русская старина», 1881, № 9—11.

ское мужество» (Якову Долгорукову была посвящена Рылеевым и отдельная дума, при жизни автора не напечатанная). Прославление Рылеевым гражданской доблести как Якова Долгорукого, так и Державина явилось выражением свойственной декабризму тактики использования, наряду с подпольной работой, легальных возможностей давления на правительство. С этой тактикой Рылеев порвал, когда окончательно перешел на республиканские позиции. Но в стихах, идеализировавших образы Якова Долгорукова и Державина, основной пафос — это пафос поэта-гражданина, борца с реакцией, врага тиранов и притеснителей народа. «Новым Долгорукиком» назвал Пушкин Н. С. Мордвинова в стихотворении 1826 года, посвященном этому государственному деятелю (который, как известно, высказывался против казни декабристов).

Упомянутыми стихами Державина и Рылеева не ограничиваются традиции, продолжая которые, Пушкин, с его точки зрения, не только не отступал от своих убеждений, но следовал призыванию поэта-гражданина. Добавим и такой факт. В 1822 году друг Пушкина В. Ф. Раевский, будучи арестованным, написал стихотворение «К друзьям», где, перечисляя темы, на которые, по его мнению, должен был отозваться Пушкин, говорил, обращаясь к нему:

Воспой величие царей,  
Их благодать должную к народу,  
В десницах их его свободу  
И право личное людей.

.....  
Быть может смелый голос твой  
Дойдет до кесаря молвою,  
Быть может с кротостью святою  
Он бросит не суровый взор  
На мой ужасный приговор. . .

Речь, следовательно, шла о том, что Пушкин своим с м е л ы м обращением к царю, «воспев» тех царей, которые в прошлом проявили «благодать должную к народу», вместе с тем помог бы смягчить грозивший Раевскому «ужасный приговор». Нельзя не заметить совпадение этого совета «первого декабриста» с замыслом «Стансов». Правда, позже Раевский переделал эту часть своего послания (известного Пушкину в приведенной выше первой редакции)<sup>18</sup> настолько, что в ней исчезли и советы воспеть «величие царей», и мотив возможного помилования: вместо них появилась

<sup>18</sup> Достоверность текста этой редакции была ошибочно заподозрена М. А. Цявловским в статье «Эпигоны декабристов» («Голос минувшего», 1917, № 7—8, стр. 85 и 89). Однако, убедившись затем в ошибочности своих сомнений (достоверность этой редакции подтверждается также копией из бумаг А. Ф. Вельтмана), М. А. Цявловский впоследствии снял свои возражения (см.: «Временник Пушкинской комиссии», т. 6, Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 44).

гневная характеристика самодержавия. Но тем не менее Пушкин, столько размышлявший о Раевском, конечно, помнил его былые призывы, которые так сходны с замыслом «Стансов», что могут показаться их программой. Кроме того, ведь и ода «Вольность», заканчивавшаяся поучением царям («И днесь учитесь, о цари!.»), вызывала тем не менее одобрение вольнолюбивых друзей Пушкина и не воспринималась тогда как отход от принципов гражданской поэзии.

Поэтому, когда Пушкин писал, защищаясь от упреков друзей, свое стихотворение «Нет, я не льстец», он намеренно ввел в него некоторые мотивы и формулы, близкие стихотворениям Державина и Рылеева, желая этим подчеркнуть, каким именно поэтическим традициям он в данном случае следовал. Так, в первой строфе стихотворения «К друзьям» слова «Языком сердца говорю» являются цитатой из знаменитого произведения Державина «Ледь», посвященного роли поэта и его бессмертию:

Вот тот летит, что строя лиру,  
Языком сердца говорил. . .<sup>19</sup>

Слова Пушкина:

Беда стране, где раб и льстец  
Одни приближены к престолу,

— связаны с сентенцией из стихотворения Державина «Храповицкому» (который, по словам Державина, упрекал его в лести):

Раб и похвалить не может,  
Он лишь может только лстить.

Вопрос о независимости литературы не впервые возникал у Пушкина в связи с размышлениями о Державине. Пушкин еще в 1825 году в письме А. А. Бестужеву с гордостью писал: «Наши таланты благородны, независимы. С Державиным умолкнул голос лести — а как он лстил?

О вспомни, как в том восхищеньи  
Пророча, я тебя хвалил:  
Смотри, я рек, триумф минуто,  
А добродетель век живет».

---

<sup>19</sup> Эта реминисценция отмечена В. В. Гиппиусом («Пушкин и его современники», вып. XXVIII—XXXIX, стр. 45) и Н. Л. Бродским (А. С. Пушкин. Биография. М., 1937, стр. 510). В. В. Виноградов, говоря о значении пушкинского стиха «Языком сердца говорю», пишет: «. . . этот стих был начлен протестом мощной экспрессивной силы, направленным против обвинений поэта в придворной лести» («Стиль Пушкина», стр. 404). По предположению В. В. Виноградова (там же, стр. 402—403), державинское выражение восходит к Ломоносову в переложении псалма:

Тот, кто ходит непорочно,  
Правду всегда хранит,  
И неслетным сердцем точно  
Как устами говорит,  
Кто языком лстить не знает.

Этими словами Державина Пушкин как бы подтверждал свою излюбленную идею о высоком назначении поэта, для которого немислима лесть, который волен в своем суждении о властителях.

Мотивы стихотворения «Друзьям» близки и думе Рылеева «Державин», посвященной теме предназначения поэта. В представлении Рылеева поэт — «служитель избранный творца» (ср. в стихотворении Пушкина «Друзьям»: «небом избранный певец»). Но более всего сходны поучения, с которыми Пушкин обращался к Николаю, с поучениями, которые содержатся в оде Рылеева «Видение» (1823), адресованной цесаревичу Александру: <sup>20</sup>

... Люби народ, чти власть закона...  
... Твой долг благотворить народу,  
А дарованья возвышать.  
Дай просвещенные уставы,  
Свободу в мыслях и словах,  
Науками очисти нравы...  
.....  
Люби глас истины свободной,  
Для пользы собственной любви,  
И рабства дух неблагородной —  
Неправосудье истреби.  
Будь блага подданных ревнитель:  
Оно есть первый долг царей;  
Будь просвещенья покровитель:  
Оно надежный друг властей.  
.....  
Старайся дух постигнуть века,  
Узнай потребность русских стран...

Очевидна близость программы, начертанной здесь Рылеевым, пушкинским «Стансам» и стихотворению «Друзьям».

Итак, можно заключить, что, задумав «Стансы», Пушкин несомненно не только не предполагал, что они могут быть восприняты как отступление от позиций «поэта-гражданина», но был уверен в обратном. При оценке «Стансов» и «Друзьям» ни о каком «рenegатстве», «разрыве» с прошлым, как это утверждали вульгарные социологи, не может быть и речи. Обманутый Николаем, Пушкин ошибся в своих надеждах на его реформаторскую деятельность. Но корни его ошибки — в противоречивости, в слабых сторонах дворянской революционности, в отсутствии связи с народом, в иллюзорных представлениях о возможности коренных «перемен» волею «единовластителя», в переоценке роли «общего мнения» для общественного развития. В истории литературы немало случаев, когда субъективные намерения, которыми руко-

<sup>20</sup> Ю. Г. Оксман справедливо отмечает, что политические иллюзии, отразившиеся в этом стихотворении, Рылеев изжил лишь после вступления в «Северное общество» осенью 1823 года (см.: К. Ф. Рылев, Стихотворения, статьи, очерки, докладные записки, письма. Гослитиздат, М., 1956, стр. 359).



водствуется писатель, порой не совпадают с объективной функцией тех или иных его произведений. Так произошло и со стихотворениями «Стансы» и «Друзьям».<sup>21</sup>

### 3

Общие принципы исследования фона и творческих импульсов возникновения и кристаллизации пушкинских замыслов имеют свои особенности в зависимости от характера изучаемого произведения. Во многих случаях выяснение условий и импульсов возникновения замысла не требует столь разнообразных методологических приемов, как в приведенных выше примерах. Скажем, для раскрытия импульсов замысла «Сказали раз царю...» достаточно знать факты трагической истории Риего и эпизод, когда М. С. Воронцов в присутствии царя произнес гнусную реплику по поводу казни знаменитого испанского революционера;<sup>22</sup> эпиграммы основаны большей частью на обличении какого-либо определенного лица; основой лирических стихов дневникового характера являются конкретные моменты биографии автора, и т. д. Но есть замыслы, которые в силу своей многопланности и сложности требуют для раскрытия их комплексного изучения не только исторического фона (в самом широком смысле этого понятия) в единстве с биографией автора, но и детального изучения структуры образов, их эволюции в процессе творчества, движения сюжета и т. д. В качестве примера достаточно назвать «Медный всадник», об истории замысла которого и его идейно-философском содержании до сих пор в литературе встречаются самые различные суждения. Но при всем этом изучение творческого процесса должно включать в себя в качестве обязательного этапа выяснение конкретных обстоятельств и мотивов возникновения замысла.

В соответствии с задачами и рамками этой книги мы строим свой анализ на материале, позволяющем с наибольшей компактностью иллюстрировать применение определенных методологических и методических принципов и приемов исследования. В числе этих основных принципов, как отмечалось выше, остается

---

<sup>21</sup> Эти произведения не только сыграли отрицательную роль в условиях последекабрьской реакции, но на некоторое время породили в прогрессивных кругах ложные представления об отношении Николая I к Пушкину (якобы благожелательном) и о политических позициях поэта. Однако Пушкин уже в те годы стал на путь преодоления иллюзий как по отношению к царю, так и в понимании путей движущих сил исторического прогресса.

<sup>22</sup> Об этом эпизоде было впервые сообщено в сборнике «Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее издание его стихотворений» (Берлин, 1861, стр. 24) и в другом варианте в записках декабриста Н. В. Басаргина (в сб.: Деятнадцатый век, т. 1, М., 1872, стр. 82—83). Эпизод с Воронцовым произошел в октябре 1823 года, стихотворение Пушкина датируется предположительно маем 1824—январем 1825 года.

обращение к рукописям — во всех случаях, когда они сохранились. Следует подчеркнуть, что как бы ни были фундаментальны те или иные издания сочинений классиков с «другими редакциями и вариантами», они не могут заменить изучения рукописи, в которой для исследования творческого процесса важна сама «топография», расположение и направление строк, последовательность вариантов, оттенки почерка, рисунки и даже цвет чернил (что существенно для определения одновременности или разновременности работы автора на определенных этапах). Кроме того, существует немало сложных случаев (особенно при восстановлении хода работы над произведением, оставшимся лишь в черновых набросках или гипотетически соединяемых отрывках), когда исследователь должен перепроверять работу предшественников, если она не кажется доказательной.<sup>23</sup>

Для изучения художественного мышления Пушкина как процесса, в котором проявляются определенные закономерности, необходимо обращаться не только к рукописям произведений в отдельности, но исследовать различные замыслы во временной последовательности их возникновения. Нужно иметь в виду возможность раскрытия при этом взаимной связи различных замыслов, их внутреннего соотношения. Ценнейший материал для исследователя дают тетради Пушкина, где часто можно проследить в динамике последовательность его работы, одновременность создания нескольких произведений, случаи, когда одни замыслы «перебиваются» другими. Выяснение синхронности возникновения некоторых замыслов порой дает основание для весьма существенных выводов, помогает понять логику художественного мышления Пушкина на определенных стадиях творческого процесса. Особенный интерес представляет история однородных замыслов, развивающих одну и ту же тему, но разделенных между собою во времени и впоследствии включающих в себя перевоспроизведение отдаленных наблюдений, переживаний, впечатлений для решения новой творческой задачи.

Проследим эти стадии и особенности работы Пушкина на материале истории замысла своеобразной поэтической исповеди, отражающей моменты пережитого им в первой половине 20-х годов духовного кризиса и последующего разрешения этого кризиса. Речь пойдет о ряде стихотворений 1822—1823 годов (преимущественно в черновых набросках), посвященных переоценке соб-

---

<sup>23</sup> Все это относится в значительной степени и к Полному собранию сочинений Пушкина в 16 томах, изданному Академией наук СССР. Это издание, содержащее все «другие редакции и варианты», представляет собою в целом замечательное достижение пушкиноведения, однако и в нем — ряд спорных решений. Кроме того, ценность издания во многом ослаблена отсутствием комментариев, обосновывающих датировки произведений и принятые в нем текстологические решения.

ственного жизненного пути, а также о стихотворении «Демон» (1823) и элегии «Андрей Шенье» (1825).

На мысль о внутренней связи всех упомянутых замыслов наводит прежде всего безусловная синхронность трех разнородных черновых набросков на листах 58<sub>2</sub>—59 в рабочей тетради (заполнявшейся им в Одессе, в мае—июне 1825 года).<sup>24</sup> Эти наброски, предшествующие началу элегии «Андрей Шенье», следуют один за другим. (См. в приложении фоторепродукцию № 1).

Первый из них — заметка без заголовка:

«[Думаю, что критик ошибся]. Многие того же мнения, иные даже указывали на лицо, которое Пушкин будто бы хотел изобразить в своем странном стихотворении. Кажется, они неправы, по крайней мере вижу я в „Демоне“ цель иную, более нравственную.

«В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-помалу вечные противоречия сущности рождают в нем сомнения, чувство [мучительное, но] непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души. Недаром великий Гете называет вечного врага человечества д у х о м о т р и ц а ю щ и м. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей д у х о т р и ц а н и я или сомнения? и в сжатой картине начертал [отличительные признаки] и печальное влияние [оного] на нравствен<ость> нашего века».<sup>25</sup>

Этот набросок, как известно, представляет собою попытку разъяснить замысел стихотворения «Демон» (октябрь—10 ноября 1823 года), в котором современники видели портрет А. Н. Раевского.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> ПД, оп. 1, № 835.

<sup>25</sup> Там же, л. 58<sub>2</sub>—59. При воспроизведении заметки в издании АН СССР (т. XI) в последней фразе вместо «сжатой картине» напечатано «приятной картине» (в т. XVII ошибка исправлена).

<sup>26</sup> Мнение о том, что в образе «Демона» Пушкин обобщил черты А. Н. Раевского, широко распространилось сразу после появления стихотворения в печати (оно было напечатано дважды: в «Мнемозине», — 1824, ч. III, — с ошибками, и в «Северных цветах» на 1825 год). По-видимому, стихотворению и вызванным им разговорам было посвящено не дошедшее до нас письмо Пушкину А. Н. Раевского, о котором мы знаем из письма Пушкину же С. Г. Волконского от 18 октября 1824 года: «Посылаю Вам письмо от Мельмота. Сожалею, что сам не имею возможности доставить оное и подтвердить Вам о тех сплетнях, которые московские вертушки Вам настряпали. Неправильно Вы сказали о Мельмоте, что он в природе ничего не благословлял. . .» («Мельмот» — А. Н. Раевский). Говоря, что стихотворение «Демон» имеет более широкий смысл, чем изображение определенного человека, Пушкин в наброске заметки, написанной от имени третьего лица, однако нерешительно возражает против распространившегося мнения «многих» («Кажется, они не правы»). Заметку Пушкин не напечатал.

На том же листе 59, где заканчивается заметка о «Демоне», сразу же вслед за ней Пушкин начал писать следующее стихотворение:

• Куда, куда завлек меня враждебный гений?  
Рожденный для любви, для сладких искушений  
За чем я покидал безвестной жизни тень,  
Свободу и друзей и [сладостную <?>] лень! . . .  
Судьба лелеяла мою живую младость  
Беспечною рукой меня венчала радость  
На шумных вечерах [мой взор] мой звонкой <смех>  
Далеко возвещал час утех —  
Когда ж утомлены Вакхальною тревогой  
[Друзья] над чашею тревогой

Этот стихотворный набросок считался началом первой редакции элегии «Андрей Шенье». С некоторыми изменениями первые шесть строк были затем включены в элегию. Но в примечаниях в академическом издании (т. II, стр. 1162) отмечено, хотя и без всяких мотивировок, что набросок «Куда, куда завлек меня враждебный гений. . .» — «может быть, по замыслу самостоятельное стихотворение» (гипотеза, как мы увидим далее, имеющая основание).

После этого наброска, на том же листе 59 и, судя по почерку и всем данным, сразу же — Пушкин стал набрасывать другое стихотворение. Набросок состоит из нескольких строк и лишь намечает тему:

Кхлбкр  
Да сохранит тебя твой добрый Гений  
[Под бурями] и в тишине

Это — начало неосуществленного послания Кюхельбекеру. При изучении этих трех набросков выясняется не только их синхронность, но и внутренняя ассоциативная связь, важная также для понимания импульсов и истории создания элегии «Андрей Шенье» (писать которую Пушкин начал вслед за рассматриваемыми тремя набросками, на следующем после них листе 59<sub>2</sub> рабочей тетради).

Попытаемся восстановить, насколько это возможно, используя объективные данные, ход мысли Пушкина.

Работа над заметкой о «Демоне» несомненно заставила Пушкина вспомнить о замысле написанного в 1823 году стихотворения и связанных с ним переживаниях. Это было время, когда у Пушкина возникали тягчайшие сомнения, когда его постигли разочарования в надеждах, в возможности свершения самых дорогих стремлений. В «Демоне» об этом своем кризисе Пушкин говорил в обобщенных поэтических формулах, но суть именно такова. Сначала вспоминаются дни, когда поэту

. . . были новы  
Все впечатленья бытия —  
И взоры дев, и шум дубровы,

И ночью пенье соловья, —  
Когда возвышенные чувства,  
Свобода, слава и любовь  
И вдохновенные искусства  
Так сильно волновали кровь. . .

И вот тогда «злбный гений» стал посещать поэта:

Его язвительные речи  
Вливали в душу хладный яд.  
Неистощимой клеветой  
Он провиденье искал;  
Он звал прекрасное мечтою;  
Он вдохновеень презирал;  
Не верил он любви, свободе. . .

Изучение автографов ряда набросков 1822—1823 годов, связанных с такого рода мотивами («Ты прав мой друг. . .», «Бываю в сладком ослепленье. . .»), истории стихотворения «Свободы сеятель пустынный. . .» и других материалов позволило установить, что внутренние импульсы их вызваны тем глубоким идейным кризисом, который Пушкин переживал в это время и причиной которого было сложное переплетение моментов идейной биографии поэта и политической ситуации в России и Европе.<sup>27</sup>

Какие же это моменты? Высылка Пушкина из Петербурга и его разочарование в тех из своих друзей и знакомых, которые не только не проявили мужества в опасную для него минуту, но порой способствовали распространению порочащих поэта слухов; молчание петербургских «демократических друзей», испугавшихся связей с опальным поэтом или оказавшихся равнодушными к его судьбе;<sup>28</sup> известный эпизод в Каменке, когда «Пушкин уверился, что Тайное общество или существует, или тут же получит начало и он будет его членом», но затем все было обращено в шутку.<sup>29</sup> Эти удары и разочарования переживались Пушки-

<sup>27</sup> См. мою статью: Новое о политической эволюции Пушкина. «Литературная газета», 1936, 5 июля.

<sup>28</sup> Пушкин писал в 1822 году председателю «Зеленой лампы» Я. Н. Толстому: «. . . ты один из всех моих товарищей, минутных друзей минутной молодости — вспомнил обо мне. Кстати или не кстати два года и шесть месяцев не имею от них никакого известия, никто ни строчки, ни слова. . .».

<sup>29</sup> Записки, статьи и письма декабриста И. Д. Якушкина, ред. и комм. С. Я. Штрайха, Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 43. — Присутствовавший при этом Якушкин передает слова Пушкина: «Я никогда не был так несчастлив, как теперь; я уже видел жизнь мою облагороженною и высокую цель перед собой, и все это была только злая шутка». Из всего рассказа Якушкина следует, что эту «шутку» Пушкин воспринял как недоверие к себе и оскорбление (хотя мотивы неприятия его в общество заключались, как мы знаем, прежде всего в нежелании подвергать его жизнь опасности и ввести в число членов человека, находившегося под тайным надзором). Пушкин, по словам того же Якушкина, позже говорил А. Г. Муравьевой: «Я очень понимаю, почему эти господа не хотели принять меня в свое общество; я не стоял этой чести».

ным на фоне усиления повсюду политической реакции. В России она была выражена в таких фактах, как репрессии в связи с волнением Семеновского полка и жестокое усмирение крестьянских восстаний, как преследование передовой петербургской профессуры и аракчеевский разгром лицейской системы воспитания (сказавшийся также на судьбе любимейшего из лицейских наставников Пушкина — Куницына). В феврале 1822 года был арестован в Кишиневе ближайший друг Пушкина — В. Ф. Раевский, который вел самоотверженную революционно-просветительскую работу среди солдат. В том же году у всех чиновников империи была отобрана подписка о непринадлежности к тайным обществам. Такова была обстановка в России. В этот же период в Европе усиливалась реакционная деятельность «Священного Союза», были удушены революции в Неаполе, Пьемонте, Испании. К влиянию на Пушкина фактов этого рода, известных (хотя еще полностью не систематизированных), следует добавить почти не учтенное влияние тех кризисных явлений колебаний, противоречий, которые были свойственны в те годы освободительному движению в России. Как только в «Союзе Благоденствия» стала укрепляться идея военной революции, начался отход от тайного общества и его членов, и сочувствующих, — всех тех, кто готов был действовать легальными или даже нелегальными методами на «общее мнение», но никак не сочувствовал революционным методам. М. В. Нечкина справедливо заключает по этому поводу: «Именно к этому времени относятся многочисленные охлаждения к обществу и „разочарования“ в его деятельности у многих менее решительных и колеблющихся элементов: радикализируя одних, острота положения внутри страны и приближение переворота выбивали из движения других».<sup>30</sup> Роспуск «Союза Благоденствия» в начале 1821 года был воспринят непосвященными как ликвидация тайной организации вообще (о создании новых, строго законспирированных Северного и Южного обществ знали только его участники, в то время как вести о ликвидации «Союза Благоденствия» широко распространились, в этом были заинтересованы его руководители).

Все перечисленные выше факты, вместе взятые, отразились в тех мотивах скептицизма, разочарований, проверки верности избранного пути, которые содержатся в цикле стихотворений и набросков Пушкина 1820—1823 годов («Я пережил свои желанья», «Ты прав, мой друг», «Свободы сеятель пустынный», «Демон» и др.). Разочарование и скептицизм никогда, даже в самые тягчайшие периоды, не были у Пушкина преобладающими: побеждали всегда настроения борьбы, надежды. К тому же времени относится и такое, подлинное революционное стихотворение,

---

<sup>30</sup> М. В. Нечкина. Восстание декабристов, т. 1, М., 1955, стр. 317.

как «Кинжал», как послание В. Л. Давыдову с вдохновенным призывом:

Ужель надежды луч исчез?  
Но нет, мы счастьем насладимся,  
Кровавой чаши причастимся. . .

Из воспоминаний современников (в особенности из дневника П. И. Долгорукова) мы знаем, как решительно был настроен Пушкин в те годы, с какой смелостью он занимался революционным обличением существующих порядков всюду и по любому поводу, — в разговорах, в беседах. Если к этому прибавить пламенное желание Пушкина быть членом тайного общества (вспомним опять-таки эпизод, рассказанный И. Д. Якушкиным), то тем более понятным должно быть его разочарование, когда он наблюдал малодушие, «измену дружбы», случаи ренегатства, недоверие к нему тех, которые недавно еще фрондировали и сыпали «острые слова». Пушкин, находясь на юге, постоянно общался с членами тайного общества и связанными с ними лицами, был о такого рода фактах осведомлен, а перемены во многих людях наблюдал и сам. Кроме того, источником информации о негативных фактах и о настроениях в оппозиционных кругах был и постоянно общавшийся с Пушкиным А. Н. Раевский, скептик до мозга костей, черты которого несомненно нашли художественное обобщение в пушкинском «Демоне». <sup>31</sup> Поэтому не отвлеченно-элегической темой, а исповедью, перепроверкой верности своего пути, отражением пусть временных, но острых и трагических сомнений и колебаний явились упомянутые стихи и наброски Пушкина, предшествовавшие стихотворению «Демон». <sup>32</sup>

Внутренние импульсы возникновения этого цикла связаны, в числе других фактов, с обострившимся тогда у Пушкина скептическим отношением к неустойчивым, ранее фрондировавшим элементам, с которыми он столкнулся лично. Именно в этом смысле

---

<sup>31</sup> Именно таким предстает А. Н. Раевский в воспоминаниях современников и в его собственных письмах (см. об этом в работе М. О. Гершензона «М. Ф. Орлов» в его же сборнике «История молодой России»: ГИЗ, М.—Игр., 1923, стр. 44 и след.). По рассказу декабриста С. Г. Волконского, Раевский «не был в числе отсталых», но «как человек хитрый и осторожный видел, что тайное общество не минует преследования правительства» (С. Г. Волконский и др. Записки. СПб., 1902, стр. 402). Поэтому же, в связи с предстоящей женитьбой М. Ф. Орлова на его сестре, он требовал его выхода из тайного общества. Интереснейшая тема о роли А. Н. Раевского в биографии Пушкина все еще ждет своего исследования.

<sup>32</sup> Впервые в литературе стихотворение «Демон» было поставлено в связь со скептическими и элегическими набросками 1822—1823 годов в статье Льва Поливанова «„Демон“ Пушкина» («Русский вестник», 1886, август, стр. 827—850). Эта же связь рассматривается в статье И. Н. Медведевой «Элегия 1820-х гг. и „Демон“» («Временник Пушкинской комиссии», т. 6, Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 51—71).

следует понимать строки одного из черновых набросков 1822 года, не имеющих у Пушкина названия:

Я говорил пред хладною толпой  
Языком Истины [свободной]  
Но для толпы ничтожной и глухой  
Смешон глас сердца благородной  
[Я замолчал] < . . ><sup>33</sup>

В зачеркнутых строках адрес обличения уточняется: речь идет о «малом числе» людей («И встретил я то малое число»), т. е. не просто о некоей безликой «толпе», а именно об «избранных», в которых он увидел «ничтожный блеск», малодушие. Черновик (см. фоторепродукцию № 2) ясно свидетельствует, что разработка мотива шла именно в таком направлении: «малое число», которое встретил поэт, — это «наперсники молвы», те, перед которыми он говорил «устаами правды и свободы», но которые не оправдали его надежд, обнаружив «ничтожный блеск одежд», «предрассудки». То же — в другом черновом наброске «Бывало в сладком ослепленье» (1823):

Я верил избр<анным> душам  
Я мнил — их явленье  
Угодно [властным] небесам  
Я слушал мнение

Из всего этого комплекса мотивов и возникли горькие умо- заключения о том, что «глас правды благородный» бесполезен. На этой основе выкристаллизовалось и самостоятельное стихотворение «Свободы сеятель пустынный» уже более широкого содержания, как обобщение политической ситуации в России и Европе. Среди стихов наброска «Бывало в сладком ослепленье» мы можем ясно проследить, как глубоко личные мотивы горького политического разочарования перерастают в историческое обобщение широкого плана (см. фоторепродукцию № 3). После признания, что мир уже не кажется «величавым и прекрасным», следует продолжение:

Чего, мечтатель молодой,  
Ты в нем искал, к чему стремился,  
Кого восторженной <душой>  
Боготворить не устыдился?  
[И взор я бросил] на людей,  
Увидел их надменных, низких,  
[Жестоких], ветренных судей,  
Глушцов всегда злодейству близких.  
Пред их боязливой толпой,  
[Жестокой], суетной, холодной,  
[Смешон] [глас] сердца благо<родны>й,  
Напрасен опыт вековой<sup>34</sup>

<sup>33</sup> ПД, оп. 1, № 831, л. 58.

<sup>34</sup> ПД, оп. 1, № 832, л. 40<sub>2</sub>.



На полях здесь (см. ту же фоторепродукцию № 3) Пушкин, продолжая набросок, начинает разработку, впоследствии использованную для стихотворения «Свободы сеятель пустынный». Среди вариантов этой разработки слова: «Зачем им», «К чему им», «К чему вам», «К чему вольный клич» и другие, в результате которых остаются написанные на полях (справа и слева) отдельные незачеркнутые строки, не сведенные воедино:

Вы правы мудрые  
Паситесь народы  
Стадам не нужен дар свободы  
Наследство их из рода в роды  
Ярмо с гремушками<sup>35</sup>

А в начале того же наброска «Мое беспечное незнанье» (на листе 43 рабочей тетради, который начинается словами «Таков он был. . .») впервые возникает непосредственная тема «Демона»:

Мое спокойное незнанье  
Строптивый демон возмущал  
И я его существованье  
С своим невинным сочетал.

Все это подтверждает, что в сознании Пушкина объединялись и переплетались в ходе работы над упомянутыми набросками глубоко личная, автобиографическая тема, связанная с его сомнениями и разочарованиями, и размышления об общей исторической ситуации, о судьбах исторического развития. Художественное мышление Пушкина и в данном случае обнаруживает одну из характерных тенденций — взаимосвязь «частного» и «общего»; лирическая тема поднимается до общечеловеческой и философской.

Последнее, что необходимо знать для понимания предыстории приведенных выше трех набросков в тетради 1825 года (т. е. заметки о «Демоне», стихов «Куда, куда завлек меня враждебный гений» и наброска «Кюхельбекеру»), а также возникшего непосредственно за ними замысла элегии «Андрей Шень», — это история замысла послания Пушкина В. Ф. Раевскому. По утверждению М. А. Цявловского, незаконченное стихотворение Пушкина «Ты прав, мой друг. . .» явилось ответом на стихотворение

<sup>35</sup> В Академическом издании сочинений Пушкина эти строки даны (в порядке «редакторской сводки») в качестве оформленного завершения наброска «Мое беспечное незнанье» (см. т. II, стр. 293, строки 25—30):

Вы правы, мудрые народы,  
К чему свободы воль(ный) клич!  
Стадам не нужен дар свободы,  
[Их должно резать или стричь],  
Наследство их из рода в роды  
Ярмо с гремушками (да бич).

Такое решение является, разумеется, гипотетическим и спорным, ибо автограф (см. фоторепродукцию № 3) дает основание для предположений лишь о движении замысла.

В. Ф. Раевского «Певец в темнице», написанное в 1822 году в тюрьме.<sup>36</sup>

Стихи Раевского — это исповедь заключенного перед грозными испытаниями, перед ожидаемой гибелью. Вместе с тем, это проверка правильности собственного пути, постановка перед самим собой вопросов:

... Что составляло твой кумир?  
... Ты знал ли дружества привет?  
Всегда ль с паружностью холодной  
Давал ли друг тебе совет  
Стремиться к цели благородной?  
... Поверь протекший путь над бездной,  
Измерь ее — и дай ответ  
Потомству с твердостью железной.

Пушкину было известно также другое стихотворение Раевского — «К друзьям в Кишнев» (того же 1822 года). Здесь к Пушкину был обращен призыв посвятить свою лиру революционным темам:

Оставь другим певцам любовь!  
Любовь ли петь, где брызжет кровь. . .

В этом же послании Раевский говорил друзьям о себе:

... судьбу свою сурову  
С терпеньем мраморным сносил,  
Нигде себе не изменил. . .

В стихотворении «Певец в темнице» поэт с горечью говорит о прожитом суровом пути («Мой век как тусклый метеор сверкнул»), о том, что он «не знал любви как страсти нежной» и т. д. он говорит также и о забитости «немого народа», который под «игмом дремлет». В стихотворении «К друзьям в Кишнев» к самым драматическим относятся строки о тюремном заключении, об иезуитизме «трибунала», грозившего «смертным приговором». Но при всем этом оба стихотворения проникнуты не разочарованием или скептицизмом, а историческим оптимизмом, верой в пробуждение дремлющей свободы, верой в грядущее восстание народа («Восстанет он с ударом силы»), призывают «друзей» продолжать борьбу. Но совершенно иным является лейтмотив стихотворения Пушкина «Ты прав, мой друг. . .». В то время как Раевский призывал Пушкина последовать его пути революционного поэта («Прими сей лавр, певец Кавказа. . .»), воспевал свободу и подтверждал свою уверенность в правоте своего дела, Пушкин в этих набросках говорит о своем разочаровании и в любви, и в дружбе, и в борьбе, и в людях. Повторяем, разочарование было у Пушкина преходящим, временным, оно было вызвано упомянутым комплексом об-

<sup>36</sup> См.: М. А. Цявловский. Стихотворения Пушкина, обращенные к В. Ф. Раевскому. «Временник Пушкинской комиссии», т. 6, Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 41—50.

стоятельств личной и общественной жизни, но именно скепсисом и пессимизмом проникнуты эти наброски. Разумеется, Пушкин не мог бы послать свое ответное послание Раевскому, которое начинается словами, совершенно противоположными обращению к нему автора «Певца в темнице», и говорить:

Ты прав, мой друг — напрасно я презрел  
Дары природы благосклонной.  
Я знал досуг, беспечных Муз удел  
И наслажденья неги сонной.

Но в чем же «прав» Раевский? Ведь он призывал Пушкина к гражданской поэзии, к поэзии борьбы и подвига, а вовсе не к тому, чтобы поэт обратился к «дарам природы». Если кто-либо и заражал Пушкина разочарованием, призывал не верить ни любви, ни природе, ни свободе, ни людям, то это был Александр Николаевич Раевский, а не Владимир Федосеевич. Адресовать находившемуся в тюрьме другу послание, где поэт выражал сожаление о том, что он презрел «беспечных муз удел и наслажденья лени сонной» и пошел по иному пути, признаваться в своей душевной депрессии и полнейшей разочарованности в том, во что верил, — в этом заключалось немыслимое противоречие. Вот почему Пушкин оставил работу над стихотворением «Ты прав, мой друг. . .». Но в том, что Пушкин намеревался ответить Раевскому, и ответить именно в форме поэтического монолога-исповеди, подсказанной самим Раевским, сомнений нет. Свидетельство этому — и другой набросок, предположительно относящийся к маю-июню 1822 года:

Не даром ты ко мне воззвал  
Из глубины глухой темницы.

Как развивался бы этот замысел, неизвестно.<sup>37</sup>

Но так или иначе, анализ цикла упомянутых стихов Пушкина 1822—1823 годов приводит к выводу, что попытки его разобраться в своих сомнениях, решить вопрос о верности избранного жизненного пути остались тогда неосуществленными. Единственное стихотворение этого цикла, доведенное до конца, — «Демон». Но оно по существу лишь воспроизводило смятенное состояние поэта и не говорило о пути выхода из него. Вновь комплекс мотивов, затронутых в стихотворении «Демон» и связанных с ним набросках, возник в сознании Пушкина в 1825 году, когда он стал писать заметку, опровергающую мнение о том, что демон — портрет Раевского.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> На этом же листе (л. 48<sub>2</sub> так называемой «отрешковской тетради») Пушкин набросал пять строф (начало: «Не тем горжусь я, мой певец. . .»), которые также считают адресованными В. Ф. Раевскому (см. об этом в упомянутой статье М. А. Цявловского, стр. 44—45), но и оно осталось неоконченным.

<sup>38</sup> Заметка была вызвана тактическими соображениями. Любопытно, однако, что она не была напечатана Пушкиным. Стихотворение «Демон» отличается философски-обобщенным содержанием, но при всем этом в нем могли быть отражены и черты определенного человека.

После всего сказанного выше не остается сомнений, что набросанный тогда же, вскоре после этой заметки, стихотворный отрывок «Куда, куда увлек меня враждебный гений. . .» вызван воспоминаниями о настроениях 1822—1823 годов. Это возобновление замысла написать своеобразную исповедь поэта, «поверить свой путь», говоря словами В. Ф. Раевского, и «дать ответ» на былые сомнения.

Думал ли Пушкин в этой исповеди повторить мотивы скептицизма и разочарования, как в 1822—1823 годах? Можно с уверенностью ответить на это отрицательно — не только потому, что, как мы знаем, в мироощущении Пушкина к этому времени (к середине 1825 года) появились новые черты: размышляя над уроками истории и современности, он пришел к историзму, к глубокой постановке вопросов общественного развития, роли народа. И в личном самочувствии Пушкина произошли существенные перемены. Находясь в глухой Михайловской ссылке, он тем не менее чувствует себя связанным с движением передовой России, переписывается с людьми, сумевшими оценить и понять значение его деятельности (вспомним хотя бы слова Рыльева: «Ты идешь шагами великана и радуешь истинно русские сердца»; или: «На тебя устремлены глаза России: тебя любят, тебе верят, тебе подражают»). «Демонскому» скептицизму А. Н. Раевского, имевшему особое влияние в обстановке разгрома кишиневского гнезда декабристов, после ареста В. Ф. Раевского, а также связанных с этим фактов предательства, трусости, разочарований, теперь противостоят другие призывы, рождающие и новые надежды. Важной вехой в жизни Пушкина был проезд к нему И. И. Пущина в январе 1825 года. В разговорах друзей на политические темы зашла речь и о стойкости В. Ф. Раевского, которого, как сказал тогда Пушкин, «держат в крепости и ничего не могут выпытать».<sup>39</sup>

Все это, повторяем, подтверждает, что настроения Пушкина по сравнению с 1822—1823 годами изменились, и поэтому интересующий нас набросок 1825 года «Куда, куда увлек меня враждебный гений. . .» (предварявший работу над «Андреем Шенье») не мог быть повторением мотивов скептических стихов тех лет, а был частью какого-то произведения с другой направленностью. Об этом свидетельствуют и написанные сразу же за этим отрывком стихи Кюхельбекеру:

Да сохранит тебя твой добрый Гений  
[Под бурями] и в тишине.

Об ассоциациях, по которым возникло это обращение к Кюхельбекеру, логически можно заключить: коснувшись в предыдущем стихотворном отрывке темы жизненного пути, его целеустремленности, Пушкин вспомнил и о Кюхельбекере, который и в жизни

<sup>39</sup> И. И. Пущин. Записки о Пушкине. Письма. Вступительная статья и редакция С. Я. Штрайха. Гослитиздат, М., 1956, стр. 81.

и в стихах остался верным высокой цели, не сдался «под бурями» (разочарования и удары судьбы, как мы знаем, не сломили опального поэта; несмотря на преследования со стороны правительства, он не изменил своим убеждениям;<sup>40</sup> его тираноборческой трагедией, начатой после высылки из Парижа, интересовался Пушкин).

Таковы идейно-психологические предпосылки и импульсы, которые привели к возобновлению и реализации замысла поэтической исповеди, оставленного Пушкиным в 1823 году, к возникновению замысла элегии «Андрей Шенье». Творческий процесс ее создания свидетельствует, что именно она явилась такого рода исповедью, которую Пушкин пытался написать в 1822—1823 годах и которая осталась в охарактеризованных выше незавершенных набросках. Пушкин решил воспроизвести теперь собственную духовную биографию, собственные переживания — и не только собственные сомнения, но и их преодоление. Возникновение элегии «Андрей Шенье» в прямой связи с воспоминаниями о кризисе 1822—1823 годов доказывается последовательностью работы Пушкина, отраженной в рабочей тетради: он стал писать ее на обороте листа, где последовательно написаны, один за другим, заметка о «Демоне», отрывок «Куда, куда завлек меня. . .» и «Кхлбкр».

«Читал ты моего А. Шенье в темнице? Суди о нем как иезуит — по намерению», — писал Пушкин Вяземскому в июле 1825 года. Это замечание определенно говорит о намеренной двушланности стихотворения, о том, что замысел его требует расшифровки, что в нем заключается нечто отражающее личные переживания Пушкина, острые намеки на русскую действительность, хотя непосредственная тема произведения — переживания французского поэта Андрея Шенье перед казнью. С внешней стороны выбор темы должен был явиться надежной гарантией от цензурного запрета и всякого рода подозрений: Андрей Шенье, как предсудомостительно сообщал Пушкин в примечании к стихотворению, «прославлял Шарлотту Кордэ, осмеивал Колло д'Эрбуа, нападал на Робеспьера».<sup>41</sup> Но образ Шенье в стихотворении Пушкина

---

<sup>40</sup> После того, как царское правительство через русское посольство выслало Кюхельбекера из Парижа за чтение лекций революционно-обличительного содержания, положение его считалось настолько опасным, что Пушкин прибегнул к иносказаниям, спрашивая о его судьбе в письме к Н. И. Гнедичу 27 июня 1822 года («Ах, боже мой, что с ним делается, судьба его меня беспокоит до крайности». . .). Рылеев в письме к Пушкину (конец апреля 1825 года, т. е. приблизительно в период, к которому относится замысел пушкинского послания Кюхельбекеру) восторженно писал о Кюхельбекере, характеризуя его облик: «Что за прелестный человек Кюхельбекер! . . . Как он молод и свеж!».

<sup>41</sup> На самом деле идейный облик и политическая биография Шенье были весьма сложными: в примечании говорится лишь о последнем этапе его жизни. Андрей Шенье — автор ряда ярких революционных произведений, написанных до революции и в первые ее месяцы (таких, как «Свобода», «Гимн справед-

существен не подробностями его политической биографии, а как пример поэта, до конца преданного свободе: в такой трактовке Шенье, конечно, отразилось свойственное Пушкину неприятие якобинизма, но пафос стихотворения все же не в этом, а именно в прославлении самоотверженной борьбы за свободу.<sup>42</sup>

Стихотворение «Андрей Шенье» описывает думы и переживания поэта накануне казни. Но второй план стихотворения заключался в том, что Пушкин выражал в нем свои собственные переживания, связанные с положением опального поэта, осужденного томиться в Михайловской ссылке.<sup>43</sup> На этот второй план указывает и эпиграф: «Ainsi, triste et caprit, ma lyre toutefois S'éveillait. . .».<sup>44</sup>

В процессе работы над элегией «Андрей Шенье» в сознании Пушкина происходила сложнейшая координация представлений, переживаний, воспоминаний прошлого (периода южной ссылки), осмысленных новым жизненным опытом, с думами и переживаниями, вызванными сегодняшним днем. Отсюда — переводоспроизведение в ходе создания элегии поэтических формул, фразеологии, семантики, ассоциаций, которые содержались в его лирике предшествующих годов, но которые выступают теперь в новых связях, концентрируются вокруг новой идейно-эстетической доминанты.

Основная семантика стихотворения — это семантика, характерная для политической лирики Пушкина, начиная от оды «Вольность», совмещенная с семантикой элегий, в которых он воплощал переживания и волнения начала 20-х годов. В черновом автографе «Андрей Шенье» не имеет авторского вступления («Меж тем как изумленный мир. . .»): оно было написано позже. Начало черновой рукописи представляет Андрея Шенье перед казнью как по-

---

ливости», «Игра в мяч» и др.) Первое время он примыкал к революции и лишь впоследствии стал противником тех, кто стоял за ее развитие, стал выступать против якобинцев, видя в их тактике лишь бессмысленный террор, и был казнен накануне контрреволюционного переворота.

<sup>42</sup> Вот почему цензура все же не пропустила в стихотворении строки 21—64, содержавшие восторженные воспоминания Шенье о ниспровержении абсолютизма во время французской революции (от слов «Приветствую тебя мое светило!» до «И буря мрачная минет»). В 1826 году эти же строки распространялись в рукописных копиях с надписью «На 14 декабря», что вызвало, как известно, политический процесс, окончившийся для Пушкина установлением секретного надзора.

<sup>43</sup> Б. В. Томашевский в результате сравнительного анализа этой элегии Пушкина и стихов Шенье пришел к выводу, что «отдельные мотивы перекликаются с мотивами элегий Шенье, но сгруппированы они в порядке, не соответствующем их действительной последовательности в жизни Шенье». И еще: «Вместо того, чтобы дать индивидуальный портрет поэта в своеобразии его творчества, Пушкин останавливается на тех чертах его поэзии которые сближали облик Шенье с самим Пушкиным» (Б. Т о м а ш е в с к и й. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 70, 71).

<sup>44</sup> «Так, когда я был печальным и пленным, моя лира все же пробуждалась. . .» (*франц.*).

эта, лира которого «поет. . . свободу», «не изменилась до конца». Далее следует вложенный в уста Шенье лирический монолог, развитие которого отражает совмещение реальных черт биографии Шенье, с одной стороны, и биографии, переживаний самого Пушкина — с другой. Иносказательной декларацией Пушкина звучат те места элегии, где говорится о прославлении поэтом свободы:

Приветствую тебя мое светило!  
Я славил [твой] священный лик  
Когда во мгле ты восходило  
Когда он искрою возник.

Для развития идейно-эстетической доминанты стихотворения очень важна в черновике работа над второй частью, посвященной воспоминаниям о безмятежной юности, отданной любви, наслаждениям, песням и пирам:

Пора весны его любовью и тоской  
Воскресла перед ним — любовниц нежны очи  
И песни и пиры и пламенные ночи  
Все вместе ожило и сердце унеслось  
Далече < . . . >

В о к о н ч а т е л ь н ы й текст далее вставлены переработанные строки отрывка, который, как мы видели, находится в рабочей тетради после заметки о «Демоне»:

Куда, куда завлек меня враждебный гений?  
Рожденный для любви, для мирных искушений,  
Зачем я покидал безвестной жизни тень,  
Свободу, и друзей, и сладостную лень?

В черновом автографе этих строк нет, но мотив сомнений поэта в правильности избранного пути развит подробно. Поэт сожалеет, что он ушел «от жизни сей, ленивой и простой» (вариант: «спокойной и простой») в мир политической борьбы, где «ужас роковой» и «страсти дикие». Говорится и о крушении надежд:

куда мои надежды  
Вы завлекли меня.

Все это — воспроизведение мотивов и семантики цикла «скептических» и «разочарованных» элегических набросков и стихов начала 20-х годов. Ассоциации с этим временем были у Пушкина так сильны в процессе творчества, что в черновике остались прямые автореминисценции из стихотворения «Ты прав, мой друг. . .» и набросков, связанных со стихотворением «Демон». Так, среди первоначальных вариантов черновика «Андрея Шенье», там, где развивается мотив сомнений в правильности избранного пути, читаем:

Среди толпы презренной < . . . >  
Мне ль напрягать гражданские бразды.

Далее исправлено: «И тщетно напрягать гражданские бразды». Здесь (как и мотив «толпы презренной» в элегиях 1820—1823 годов) автореминисценция из чернового автографа стихотворения «Свободы сеятель пустынный»:

В неблагодарные бразды  
Бросал я семена живые.

К элегиям 1822—1823 годов возвращает и заключительный мотив той части стихотворения «Андрей Шенье», которая развивает тему разочарования и скептицизма. Попытка поэта «направлять бессильные бразды», прославление свободы были тщетными.<sup>45</sup> В черновых вариантах «Свобода, мой кумир» характеризуется не только как «призрак ложный», «звук пустой», но и как «звук обманный». Все это опять-таки ведет непосредственно к наброскам начала 20-х годов, к фразеологии стихов «Ты прав, мой друг. . .» с их горьким признанием:

Разоблачив [пленительный] кумир  
Я вижу призрак безобразный.

Однако основная идейно-эстетическая доминанта побеждает: элегическая тема разочарований сменяется в «Андрее Шенье» темой несокрушимости воли поэта, непреклонности его свободолюбивых убеждений, возникают энергичные, торжественные одические интонации:

. . . О, нет!  
У молчки, ропот малодушный!  
Гордись и радуйся, поэт:  
Гы не поник главой послушной  
Перед позором наших лет;  
Ты презрел мощного злодея;  
Твой светоч, грозно пламенея,  
Жестоким блеском озарил  
Совет правителей бесславных;  
Твой бич достигнул их, казнил  
Сих палачей самодержавных;  
Твой стих свистал по их главам;  
Ты свал на них, ты славил Немезиду;  
Ты пел Маратовым жрецам  
Кинжал и деву Эвмениду!

Эти строки являются почти точным воспроизведением биографии Пушкина как автора политической лирики: начав с воспевания «вольности», «закона» и «равенства» (ода «Вольность») и поплачившись за это ссылкой, он не только «не поник главой послушной», но продолжал быть верным своим убеждениям и писать новые политические стихотворения. Слова о воспевании

<sup>45</sup> Ср. также вариант в черновике «Андрея Шенье»:

И что ж оставлю я безумные следы  
Бессильной доб(лести) <?> и дерзости ничтожной.



«Кинжала» безусловно намекают на стихотворение Пушкина «Кинжал», что доказывается точными фразеологическими и смысловыми совпадениями отдельных мест.<sup>46</sup>

Полагаю, что можно считать безусловной и соотносительной для Пушкина элегии «Андрей Шенье» со стихами В. Ф. Раевского «К друзьям» и «Певец в темнице». Прежде всего, много общего со стихами Раевского в самом построении пушкинской элегии — размышления в монологической форме обращения к друзьям о пройденном пути перед лицом грозной опасности. Далее: в черновом автографе пушкинская элегия называется не просто «Андрей Шенье», а «А н д р е й Ш е н ь е в т е м н и ц е» (в параллель стихам Раевского «Певец в темнице»). При всем различии облика Шенье и Раевского все же общепсихологические черты «певца», верного музе свободы (пусть и понимаемой по-разному), могли ассоциироваться. В своих стихах Раевский, признаваясь, что не знал наслаждений в жизни — «неги», «любви», — остается, поверяя свой путь, верен себе; Шенье, вспоминая «песни и пиры, и пламенные ночи», познавший сладость жизни, «вакхические тревоги», — тем не менее также отвергает сомнения в правильности пути, по которому он, «рожденный для любви, для мирных искушений», пошел и который привел его к эшафоту.

Теснейшим образом связан с стихотворением «Андрей Шенье» и мотив, который содержится в набросках ответа Пушкина Раевскому («Не тем горжусь я, мой певец. . .»). Ответ этот по форме также должен был явиться лирической исповедью. В первых набросках ответа основная мысль такова: Пушкин гордится не тем, что он

[Привлекать] умел стихами  
[Вниманье] [пламенных] [сердец],  
Играя смехом и слезами,

не тем, что иногда

. . . коварные напевы  
Смирjali в мыслях юной девы  
Волненье страха «и» стыда,

не сатирически-обличительными стихами и известностью изгнанника:

Иная, [высшая] [награда]  
Была мне роком суждена  
[Самолюбivых дум отрада]  
Мечтанья суетного сна! . .]

<sup>46</sup> «А н д р е й Ш е н ь е»

«К и н ж а л»

Ты звал на них, ты славил  
Немезиду.

Лемносский бог тебя сковал  
Для рук бессмертной Немезиды,

Или

Ты пел Маратовым жрецам  
Кинжал и деву Эвмениду.

И вышний суд ему (т. е. Марату)  
послал  
Тебя и деву Эвмениду.

Характерно, что слова «Кинжал и деву Эвмениду» Пушкин в черновике элегии подчеркнул. Многозначительность этого подчеркивания очевидна.

Стихотворение не окончено, и поэтому неизвестно, о какой «наград» идет речь, но кажется правильным предположение М. А. Цявловского, что «последние два стиха намечают тему бессмертия поэта в потомстве».<sup>47</sup> С последней частью монолога Андрея Шенье совпадают строки из набросков ответа Пушкина Раевскому, в которых он говорит о себе:

... у столба сатиры  
Разврат и злобу я казнил,  
... Грозный голос лиры,  
Неправду в ужас приводил.

В автографе первоначально эти строки читались:

... мой кинжал  
Казнил презренного злодея.

Ср. строки из последней части монолога Шенье:

Ты презрел мощного злодея;  
(. . . . .)  
Твой бич настигнул их, казнил,  
Сих палачей самодержавных. . .<sup>48</sup>

Другой набросок пушкинского ответа Раевскому — «Ты прав, мой друг. . .» — тематически близок средней элегической части монолога Андрея Шенье, о чем свидетельствуют опорные мотивы первых строф наброска:

... Я знал досуг, беспечных муз удел  
И наслажденья лени сонной. . .  
Я дружбу знал. . .  
Я знал любовь. . .

Ср. в монологе Андрея Шенье воспоминания о жизни, в которой он «покидал» «друзей и сладостную лень», «любовь», о жизни, в которой его «досуг» делили «музы чистые». Совпадения эти (их можно умножить) важны общей эмоциональной тональностью. Но наброски Пушкина «Ты прав, мой друг. . .», как уже отмечалось выше, окрашены разочарованием и отражают его духовный кризис 1823 года, вызванный сложной общественной ситуацией. Из этого кризиса, который отразился и в стихотворении

<sup>47</sup> М. А. Цявловский. Стихотворения Пушкина, обращенные к В. Ф. Раевскому, стр. 45.

<sup>48</sup> Наблюдения, характеризующие перекличку некоторых мотивов элегии «Андрей Шенье» с посланием Пушкина Раевскому, были приведены мною в книге: Пушкин и его эпоха. Гослитиздат, М., 1958, стр. 484 (в этой же книге поставлен вопрос о связи этой элегии с предшествующей лирикой Пушкина и ее углубленном автобиографизме). Наблюдения такого же характера содержатся и в незаконченной работе Б. В. Томашевского «Михайловское», впервые опубликованной (посмертно) в 1961 году (см.: Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии, стр. 72). Близость и отчасти совпадение этих наблюдений свидетельствуют о закономерности предлагаемой трактовки элегии

«Свободы сеятель пустынный. . .», Пушкин вышел окрепшим, о чем ярко свидетельствует и стихотворение «Андрей Шенье», где Пушкин в иносказательной форме подтвердил идею своей оды «Вольность» о великом назначении поэта. Автобиографический иносказательный смысл стихотворения «Андрей Шенье» основывается, следовательно, на решении вопроса о том, какой путь для поэта является единственно верным — безмятежных радостей и «мирных искушений» или же политической борьбы с ее тревогами и опасностями. Если в оде «Вольность» Пушкин утверждал, в противовес «изнеженной лире», музу гражданской поэзии, то в стихотворении «Андрей Шенье» он, развивая эту же мысль, расширил ее до темы жизненной судьбы поэта-гражданина, призванного исполнять свой долг до последнего дыхания, и ответил на собственные сомнения, отраженные в стихотворениях рассмотренного выше лирического цикла 1820—1823 годов.

Как сделать смысл своей элегии-исповеди понятным для современников? Этот вопрос, естественно, встал перед Пушкиным: ведь, как он писал Вяземскому, судить о стихотворении нужно не только по его прямому содержанию, но и по авторскому «намерению». Безусловно облегчало понимание этой элегии (тем кругом читателей, на который оно было рассчитано) написанное позже вступление, особенно третья строфа вступления:

Певцу любви, дубрав и мира  
Несу надгробные цветы.  
Звучит незнаемая лира,  
Пою. Мне внемлет он и ты.

«Он и ты» . . . «Ты» — это Н. Н. Раевский, которому Пушкин посвятил элегию «Андрей Шенье», — младший сын генерала Н. Н. Раевского, близкий друг Пушкина. Это посвящение важно не только в биографическом плане. Н. Н. Раевский-младший, в отличие от своего брата А. Н. Раевского (черты которого обобщены в «Демоне»),<sup>49</sup> был человеком твердых и непоколебимых убеждений и влиял на Пушкина в самом положительном смысле, поддерживая и ободряя его в трудные для поэта времена. Об этом Пушкин писал, обращаясь к своему другу еще в посвящении «Кавказского Пленника»:

Когда я погибал, безвинный, безоградный,  
И попот клеветы внимал со всех сторон,

---

<sup>49</sup> Противоположность характеров А. Н. Раевского и его брата ясна и из отзывов о них отца, генерала Н. Н. Раевского. О первом отец писал: «Как он холоден. Я ишу в нем проявлений любви, чувствительности и не нахожу их. . . Я думаю, что он не верит в любовь, так как сам ее не испытывает и не старается ее внушить» (ср. в пушкинском «Демоне»: «Не верил он любви . . .», «На жизнь насмешливо глядел. . .»). Иначе отзывался он о втором сыне — как о натуре живой, раскрытой любви, дружбе, одушевленной лучшими стремлениями (см. об этом в упомянутой выше работе М. О. Гершензона).

Когда княжал измены хладный,  
Когда любви тяжелый сон  
Меня терзали и мертвили,  
Я близ тебя еще спокойство находил;  
Я сердцем отдыхал — друг друга мы любили:  
И бури надо мной свирепость утомили. . .

Раевский, по словам Пушкина, оказал ему «важные» и «незабвенные услуги» (письмо брату, Л. С. Пушкину, 24 сентября 1820 года). Во время пребывания в южной ссылке Пушкин постоянно общался с Раевским, и тот знал о его переживаниях, сомнениях и тревогах, включая, разумеется, и историю стихотворения «Демон» со всей его подоплекой, о которой говорилось выше. Посвящая элегию Н. Н. Раевскому, Пушкин был полностью убежден в том, что смысл этой исповеди будет ему ясен. С другой стороны, это посвящение, поддержанное многозначительными словами во вступлении («Мне внемлет он и ты»), сообщало произведению интимно-лирическую окраску. Для современников же, в особенности близких пушкинскому окружению, особое значение Н. Н. Раевского для Пушкина было памятно по столь выразительному посвящению «Кавказского Пленника».

Ко всему этому можно добавить, что, обращаясь по разным поводам к вопросу о своем положении, о своем жизненном пути, Пушкин не раз вспоминал о «Демоне» и круге переживаний, с ним связанных. В том же 1825 году, когда элегией «Андрей Шенье» Пушкин заявил о непреклонности своих вольнолюбивых стремлений, верности однажды избранному пути, он писал Вяземскому в ответ на его скептические уверения в бесплодности русской оппозиции и призывы образумиться, смириться: «Дружба входит в заговор с тиранством. . . Не демонствуй, Асмодей: мысли твои об общем мнении, о суете гонения и страдальчества (положим) справедливы — но помилуй. . . это моя религия; я уже не фанатик, но все еще набожен. Не отнимай у схимника (т. е. изгнанника, — Б. М.) надежду рая и страх ада» (письмо Вяземскому 13 и 15 сентября 1825 года; разрядка моя). Эти слова надо рассматривать в том идейно-психологическом контексте, в котором написана элегия «Андрей Шенье».

Координация разновременных представлений и жизненных впечатлений в ходе работы над созданием этой элегии и ее отдаленная предыстория, восходящая к наброскам и стихотворениям 1822—1823 годов, являются выражением некоторых существенных особенностей художественного мышления Пушкина. Даже привычные и однажды найденные образы, поэтические формулы и символы получают новое звучание и акцентировку в зависимости от идейно-психологической доминанты, определяющей направленность замысла в целом. Для понимания его зарождения и развития необходимо восстановить, насколько это достижимо на основе объективных данных, совокупность обстоятельств,

определивших внутреннюю логику творческого процесса, когда закрепленные в памяти устойчивые мотивы и ассоциации обновляются на основе непрерывно обогащаемого жизненного опыта. Каждое произведение, отражая те или иные стороны этого опыта, одновременно представляет собою звено в цепи дальнейшего развития. Говоря об элегии «Андрей Шенъе», можно в этой связи упомянуть о некоторых мотивах, не получивших здесь претворения, но предсказывающих в будущем новое развитие основной идеи. В конце первой части элегии, там, где поэт переходит от мотивов сомнений и сожалений к утверждению, как единственно верного пути борьбы за свободу с ее тревогами, опасностями, в черновике остались начатыми строки:

1. Гордись
2. Велению пок(орный) <?>
3. Веленью послушный
4. Веленью жребия послушный
5. Судьбы велению

Пройдут годы, и эти слова, как и вся идея элегии, возникнут в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный. . .», которое на новом высшем уровне завершит тему гордости, непреклонности поэта его великой исторической миссии, — тему, иносказательно развернутую в «Андрее Шенъе».

#### 4

Фазой творческого процесса, наиболее сложной для исследования, является подготовительная работа, еще не фиксируемая в рукописи: возникновение темы, обдумывание идеи, образов и т. д. Для того чтобы в какой-то мере получить о нем представление, необходимо тщательнейшее собирание скудных сведений, которые встречаются в письмах и дневниках Пушкина, в мемуарах современников. Так, 23 марта 1821 года Пушкин, сообщая Дельвигу об окончании «Кавказского Пленника», признается: «Еще скажу тебе, что у меня в голове бродят еще поэмы, но что теперь не пишу, — я перевариваю воспоминания и надеюсь вскоре набрать новые». Такого рода признания важны; но конкретизация их весьма затруднительна.

Значительно успешнее могут быть восстановлены черты таких этапов творческой работы, как накопление наблюдений. Тончайшая наблюдательность Пушкина — факт общеизвестный, хотя в его архиве нет записных книжек (подобных, например, записным книжкам Чехова). В какой-то мере эквивалентны им были его записки и дневники, но они дошли до нас далеко не полностью. Близки по характеру к записным книжкам писателя заметки, которые Пушкин частично опубликовал под названием «Отрывки из писем, мысли и замечания», а также серия записей на отдельных

листочках, объединенная в обложке под названием «Table-talk»: здесь — мысли, различного рода жизненные факты, исторические анекдоты и т. п.

Материалом для изучения подготовительной работы Пушкина является круг чтения, книжные и журнальные источники, служившие ему иногда как импульсы при возникновении замыслов, исторические документы. Все эти источники довольно основательно изучены в научной литературе. Особый интерес представляют данные о собирании Пушкиным материалов в поездках, в особенности путешествии в Казань, Оренбург, Уральск, чтобы повидать места, где действовали пугачевцы, поговорить с живыми свидетелями событий. «В Казани, — писал Пушкин жене, — ... я возился со стариками, современниками моего героя, ... осматривал места сражений, расспрашивал, записывал и очень доволен, что не напрасно посетил эту сторону». В другом письме к ней же он сообщает: «Дорогою волочился я за одними 70- и 80-летними старухами. А на молоденьких. . . 60-летних не глядел. В деревне Берде, где Пугачев простоял 6 месяцев, имел я une bonne fortune — нашел 75-летнюю казачку, которая помнит это время, как мы с тобой помним 1830 год. Я от нее не отстал. . .».

Значительное место в творческом процессе занимало у Пушкина составление плана задуманного произведения. До нас дошел ряд планов пушкинских произведений и предварительных записей почти ко всем поэмам, к «Борису Годунову», «Русалке», «Сценам из рыцарских времен», ряду повестей, законченных и незавершенных. Планы эти в большинстве свидетельствуют, что Пушкин стремился осознать общую направленность произведения, сюжетные линии, наметить героев, основные конфликты. Конечно, в ходе работы многое кардинально изменялось, но часто начальные наброски последовательно проводились, как это не раз отмечали исследователи.<sup>50</sup> Крылатая фраза Пушкина: «Я право более люблю стихи без плана, чем план без стихов» (письмо А. А. Бестужеву 30 ноября 1825 года) — была направлена, как это отмечалось в литературе, против схематизма и иллюстративности в поэзии. Характерно, что стихотворение Батюшкова «Странствователь и домосед» не понравилось Пушкину потому, что «плана никакого нет, цели не видно, . . . ничего не доказывает». Величайшим достоинством Шекспира, Данте, гетевского «Фауста» он считал «смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслью». Однако сам характер пушкинских планов и задачи, которые он перед собою ставил при их создании, менялись на разных этапах творческого пути. В романтический период Пушкин намечал опорные пункты по-

<sup>50</sup> См.: А. Цейтлин. Мастерство Пушкина. Изд. «Советский писатель», М., 1936, стр. 76; Д. Благый. Мастерство Пушкина. Изд. «Советский писатель», М., 1955, стр. 97.

вестования, не преследуя еще целей аналитического (хотя пусть и предварительного) раскрытия «пружин» действия, обстоятельств, обусловивших характеры героев.

Вот окончательный план «Кавказского Пленника»:

Аул  
Пленник.  
Дева.  
Любовь.  
Бешту  
Черкесы.  
Пиры  
Песни  
Воспоминанья.  
Тайна —  
Набег  
Ночь.  
Побег.

Этот план соответствует структуре поэмы, которая мало раскрывает мотивы и причины поведения героев: сами их характеры даны схематично, акцент сделан на лирическом самовыражении. «Простота плана близко подходит к бедности изобретения», — писал Пушкин Гнедичу о поэме, и это его замечание следует поставить в связь с другим, в том же письме: «. . . легко было бы оживить рассказ происшествиями, которые сами собою истекали бы из предметов». Этот недостаток «Кавказского Пленника» частично преодолевается уже в самом плане «Цыган»:

Старик  
Дева  
Алеко и Мариола  
Утро, Медведь, селенье опустелое  
Ревность  
Признание  
Убийство  
Изгнание —

Здесь названы главные герои (имя Мариолы затем изменено на Земфиру), основные сюжетные узлы, конфликты.

В период южных поэм Пушкин набрасывал преимущественно лаконичные планы, не развертывая их в программы. Близким по типу плану «Цыган» является и план «Бахчисарайского фонтана»:

Гарем  
Мария  
Гирей и Зарема  
Монах — Зарема и Мария  
Ревность. Смерть М<арии> и Зар<емы>  
Бахчисарай<ский> Ф<онтан>.

«Бахчисарайский фонтан» — пожалуй, самую романтическую из своих поэм — Пушкин критически именовал «бессвязными отрыв-

ками» (письмо Вяземскому 4 ноября 1823 года). Проникнутое поэзией Востока, погружающее читателя в мир исключительных страстей и подчеркнутых драматических эффектов, это произведение еще в большей степени, чем «Кавказский Пленник», использовало сюжетную канву как фон для «видений», возникающих в сознании поэта. Эта особенность поэмы раскрывалась и самим Пушкиным:

Чью тень, о други, видел я?  
Скажите мне, чей образ нежный  
Тогда преследовал меня,  
Неотразимый, неизбежный?  
Марии ль чистая душа  
Являлась мне. или Зарема  
Носилась, ревностью дыша,  
Средь опустелого гарема?

Я помню столь же милый взгляд  
И красоту еще земную,  
Все думы сердца к ней летят,  
Об ней в изгнании тоскую. . .<sup>51</sup>

Субъективно-лирическая экспрессивность поэмы не требовала, разумеется, ни исторической точности повествования, ни последовательной связи отдельных сцен, что отразилось в соотношении плана с самой поэмой. Впоследствии, противопоставляя в «Евгении Онегине» романтический период своего пути новому, Пушкин вспомнил «Фонтан Бахчисарая», его «бесконечный шум», вызвавший в воображении образ Заремы.

Принципиально новое отношение к задачам плана было ознаменовано созданием «Бориса Годунова», когда Пушкин вырабатывал новые принципы творчества. План становится результатом глубоких изучений, обобщения характеров и событий, внимательного обдумывания их связи и взаимной обусловленности, наметкой композиции произведения в ее логическом развитии. Дошедший до нас план «Бориса Годунова» был написан после работы над изучением истории царствования царя Бориса и конспектирования соответствующих мест «Истории Государства Российского» Карамзина:

«Год<унов» в монастыре. Толки князей — вѣсти — площадь, весть о избрании. [Год<унов]. Юродивый]. — Летописец. Отрепьев — бегство Отрепьева.

«Год<унов» в монастыре. Его раскаянье — монахи беглецы. Год<унов» в семействе. —

«Год<унов» в совете. Толки на площади. — Вести об изменах, смерть Ирины. — Год<унов» и колдуны.

«Самозванец [посрѣди] перѣд сражением. —

<sup>51</sup> О расшифровке этих строк см. в статье: Л. П. Г р о с с м а н. У истоков «Бахчисарайского фонтана». В сб.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 3, Изд. АН СССР, М.—Л., 1960.



«Смерть Годунова ( — известие о первой победе, пиры, появление самозванца), присяга бояр, измена.

«Пушкин и Плещеев на площади — письмо Дмитрия — вече — убийство царя — самозванец [принимает] въезжает в Москву —».

Хотя в ходе работы над трагедией Пушкин значительно изменил этот первоначальный план, отказавшись от одних мотивов и сцен (например, от сцен раскаяния Бориса в монастыре и победного въезда Самозванца в Москву), изменив другие и сделав существенные дополнения (например, введены «польские сцены»), тем не менее **к о н ц е п ц и о н о с т ь** этого плана очевидна. Здесь не только указана последовательность событий, исторические лица и их расстановка, эпизоды, в которых раскрываются характеры, но даны опорные пункты, развертывание которых знаменовало совершенно новый этап в русской драматургии — народный фон действия (трехкратное упоминание в плане слова «площадь» и в особенности лаконичное указание «вече», впоследствии реализованное в сцене «Лобное место», где действует народ и «мужик на амвоне» призывает его: «В кремль! в царские палаты! . . . вязать Борисова щенка!»).

Говоря о своей работе над трагедией, Пушкин писал в 1825 году Н. Н. Раевскому-сыну: «Я пишу и размышляю. Большая часть сцен требует только рассуждения; когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену. Такой способ работы для меня совершенно нов. Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить» (подлинник по-французски). Эти слова следует понимать, разумеется, не в том смысле, что в трагедии есть чисто «рассудочные» сцены, требовавшие иного типа работы, чем, скажем, окрашенные лиризмом: «Борис Годунов» представляет собою произведение, в котором, говоря словами Пушкина, «ум» и «воображение», «мысль» и «чувство» находятся в гармоническом единстве. Признание «пишу и размышляю» означает, что на определенных фазах работы, когда требовались особенно ответственные решения, связанные с концепцией трагедии, с определением характеров, их психологической трактовкой необходимость аналитического подхода, «рассуждения» становились **о с о з н а н н ы м** принципом творческого процесса. Отсюда и те изменения, которые Пушкин вносил в первоначальный план трагедии.

Новое понимание сущности и роли планов в ходе работы проявилось **и** в творческой истории «Полтавы». Здесь планы как бы вторгаются в самый процесс работы (общего предварительного плана поэмы нет; по-видимому, его и не было). Идеино-художественная концепция поэмы в своей основе безусловно сложилась у Пушкина на подготовительных этапах (известно, что, задумав ее, Пушкин углубленно изучал историческую эпоху Петра и жизнь ее деятелей, используя труды Д. Н. Бантыш-Каменского,

И. И. Голикова, Д. П. Бутурлина, Вольтера и др.). Однако необходимость плана возникла вскоре же после того, как Пушкин стал писать поэму.

Сначала в черновом тексте появляется план, связанный с характеристикой в поэме Марии (Пушкин колебался в выборе имени героини), с эпизодом ее похищения и сложившейся в связи с этим драматической ситуацией. Этот план краток, он состоит из нескольких слов.<sup>52</sup> Но особое внимание обращает Пушкин на разработку плана, намечающего создание сложного психологического портрета Мазепы. План этот отличается подробностью, и его можно скорее именовать программой:

Портрет Мазепы  
[Его ненависть]  
[Его замыслы]  
[Его сношения] с П<етром> и К<арлом>  
[Его хитрость]  
[Пирь]  
[Ночи]  
[Но у него есть враг]  
[Сей враг есть Кочубей]  
[Решается донести]  
[«врзб»]  
[встревоженн<ый> гетман]  
[доверяет<?>]

На фоторепродукции № 4, воспроизводящей этот план, мы видим, что почти все строки его зачеркнуты. По-видимому, зачеркивания делались по мере его реализации в ходе работы. По справедливому замечанию Д. Д. Благого, проанализировавшего планы «Полтавы», в тексте поэмы — «полное соответствие с каждым из этих пунктов».<sup>53</sup> Следует заметить, что в этом плане черты характера Мазепы, поименованные в самой общей форме («Его ненависть», «Его хитрость»), перемежаются с перечислением эпизодов, где личность его проявляется в действии, в определенных ситуациях, раскрывающих «бездну роковую души коварной» («Его сношения с Петром и Карлом», «Пирь», «Решается донести»). В черновиках поэмы находятся еще два плана, предваряющие важнейшие ее эпизоды и развитие сюжетных мотивов (см. том V, стр. 211, 214).

Новый художественный метод, определивший творчество Пушкина после «Бориса Годунова», нашел отражение и в характере планов «Капитанской дочки». Ю. Г. Оксман, осветивший историю этой повести, показал, как углублялся и конкретизировался замысел Пушкина, постепенно превращаясь в произведение об одном из величайших событий русской истории — пугачевском движении — и судьбах людей, оказавшихся так или иначе в его

<sup>52</sup> См. т. V Академического издания, стр. 184—185.

<sup>53</sup> Д. Б л а г о й. Мастерство Пушкина, стр. 87.

орбите. Проблема дворянина, соединившего свою судьбу с восставшими крепостными, связывала в известной степени «Дубровского» с замыслом «Капитанской дочки»: по первоначальному плану, героем романа должен был быть дворянин, перешедший на сторону Пугачева. Вот этот план, датированный 31 января 1833 года:

«Шванвич за буйство сослан в гарнизон. Стенная крепость — подступает Пут<ачев> — Шв<анвич> предает ему крепость — взятие крепости — Шв<анвич> делается сообщником Пут<ачева> — Ведет свое отделение в Нижний — Спасает соседа отца своего — Чика между тем чуть было не повесил стар<ого> Шв<анвича> Шв<анвич> привозит сына в П<тер>б<ург>. Ор<лов> выпрашивает его прощение».

Возникновение замысла повести Ю. Г. Оксман справедливо объясняет «новым пониманием историко-бытового романа и тех его характеров и коллизий, которые вытекали из основных противоречий русской крепостнической действительности, а не из конфликтов более или менее случайных, боковых». <sup>54</sup> Именно по этому пути и шел Пушкин: сопоставление других планов с текстом повести показывает, как все настойчивее выдвигаются мотивы «крестьянского бунта», героической и драматической эпохи.

Созревание замысла шло в направлении, усиливающем проблематику крестьянского восстания. В третьем варианте повести о Шванвиче узнаются некоторые сюжетные мотивы, развитые впоследствии в «Капитанской дочке»:

«Крестьянский бунт — помещик пристань держит, сын его —

«Мятель, — кабак — разбой<ник> вожатый — Шванвичь ст<арый>. — Молод<ой> чел<овек> едет к соседу, бывш<ему> воеводой — Марья Ал. сосватана за плем<яника>, кот<орого> не люб<ит>. М<олодой> Шв<анвич> встречает разб<ойника> вожат<ого> — вступает к Пугачеву. Он предвод<ительствует> шайкой — является к Марье Ал. — спасает семейство и всех.

«Последняя сцена — мужики отца его бунтуют, он едет на помощь — уезжает — Пугачев разбит. Мол<одой> Шв<анвич> взят — Отец едет просить Орлов<а>. Екате<рина>. Дидерот — Казнь Пугачева». Если в дальнейших планах внимание Пушкина сосредоточивается на романических и бытовых линиях и попытках найти иную трактовку героя, то это следует объяснить теми исключительно тяжелыми цензурными условиями, в которых приходилось создавать этот роман, а также обдумыванием его фабулы и композиции: политическая проблематика повести, хотя и мало отраженная в дальнейших планах, все больше приближалась к той, которая окончательно определилась в «Капитанской дочке», которая укрепилась в ходе работы Пушкина над «Историей

<sup>54</sup> Ю. Г. Оксман. Пушкин в работе над «Историей Пугачева» и «Капитанской дочкой». В кн.: Ю. Г. Оксман. От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника». Исследования и материалы. Саратов, 1959, стр. 13.

Пугачева» и в результате его поездки в места, в свое время охваченные крестьянским восстанием.

Образ героя — дворянина-пугачевца — был подсказан Пушкину историческими материалами. Однако в дальнейшем ходе работы над романом первоначальный план подвергался изменениям. Выдвижение дворянина в качестве участника пугачевского восстания было прежде всего неприемлемым с цензурной точки зрения. Вместо этого героя в роман были введены два героя — Гринев и Швабрин. В окончательном тексте Гринев изображен как дворянин, оставшийся до конца верным екатерининской монархии и лишь случайно попавший к Пугачеву. В рукописи же существует вариант, по которому Гринев сам едет к Пугачеву с сознательным намерением просить заступничества за любимую девушку после того, как оренбургский губернатор отнесся к рассказу о ее судьбе с ничтожным равнодушием.

По мере углубления пушкинского реализма его планы все больше разворачиваются не только в наметку образов и сюжетных узлов, но и в широчайшее по смыслу аналитическое обобщение конфликтов. Наиболее показательным в этом отношении является черновой план историко-философской пьесы «Сцены из рыцарских времен» (оригинал по-французски):

«Богатый торговец сукном. Сын его (поэт) влюблен в знатную девушку. Он бежит и становится оруженосцем в замке отца девушки, старого рыцаря. Молодая девушка им пренебрегает. Является брат с претендентом на ее руку. Унижение молодого человека. Он выгнан братом по просьбе девушки.

«Он приходит к суконщику. Гнев и увещания старого буржуа. Является брат Бертольд. Суконщик журит и его. Брата Бертольда хватают и сажают в тюрьму.

«Бертольд в тюрьме занимается алхимией — он изобретает порох. Восстание крестьян, возбужденное молодым поэтом. Осада замка. Бертольд взрывает его. Рыцарь — воплощенная посредственность — убит пулей. Пьеса кончается размышлениями и появлением Фауста на хвосте дьявола (изобретение книгопечатания — своего рода артиллерия)».

В этой программе определяется основной идейно-тематический стержень пьесы — борьба двух миров, феодального и буржуазного. Раскрывая здесь антагонизм двух враждебных социальных групп — рыцарства и буржуазии, к которой примыкают и крестьяне, — Пушкин отмечает обреченность феодализма. Борьбу решает техника: рыцарь убит пулей, замок взрывает изобретатель пороха. Книгопечатание — «своего рода артиллерия» — заканчивает разгром старого мира.

Все сказанное заставляет рассматривать планы Пушкина не только как наброски построения произведения, а как существеннейшую фазу художественного мышления. Естественно поэтому, что по мере укрепления и развития реали-

стического метода в планы, как мы видели, включаются не только наименование героев и эпизодов, но и опорные определения характеров, и наметка проблематики, и даже формулирование общего смысла произведения (как, например, в плане-программе «Сцен из рыцарских времен»). О том, что такой подход к планам становился для Пушкина принципом, свидетельствуют подробно разработанные планы 30-х годов — «Роман на Кавказских водах» и «Русский Пелаг» (см. в томе VIII, стр. 964—968 и 973—976). Программа «Романа на Кавказских водах» разработана в трех вариантах и нескольких набросках, лаконично намечены и определены фон действия, различные типы персонажей, сюжетные линии. Еще более подробно разработаны программы романа «Русский Пелаг». В программах и первого и второго произведений Пушкин называет ряд героев именами реальных лиц: в особенности обращают внимание в программах «Русского Пелага» имена Грибоедова и декабристов Ильи Долгорукова, С. Трубецкого, Никиты Муравьева (в части программы, озаглавленной «Характеры», трое последних объединены в «Общество у м н и х»). Разумеется, если бы эти произведения были написаны, Пушкин не изобразил бы современников: они поименованы как прототипы, черты которых были бы в той или иной степени обобщены в образах романа. Но перечисление прототипов в программах задуманных произведений, включение их в изобретенную Пушкиным фабулу само по себе показательны и для эволюции его художественного мышления, для развития принципов типизации, а также для нового понимания процесса творчества, которое, как говорилось выше, возникло в ходе создания «Бориса Годунова».

Иногда Пушкин и в процессе создания небольших лирических произведений намечал в «понятийных» определениях то, что сразу же контурно вырисовывалось, а затем полнокровно выражалось образными средствами. Так, в черновом автографе стихотворения «Ты прав, мой друг», о котором говорилось выше, после набросков нескольких стрóf следует программа (см. фоторепродукцию № 5):

Муз —  
 Ко всему <?> была <?> охота <?>  
 Ко всему охладел  
 Ветренный я стал бесчувственен <?>

Теперь пою утрату <?>  
 И это смешно —  
 Хочу возобновить дружбу  
 Как мертвец я <?> охладел <?>  
 любовь  
 труды [не могу]

Эта программа реализована дальше не только в лирическом описании разочарованности, но и в образах немеющей души и легкого дубравного листа, каменеющего в кавказских влючах.

Любопытна программа наиболее сложной по своему содержанию части стихотворения «Наполеон». Она следует в черновике непосредственно после следующих стихов:

Великолепная могила! . .  
Над урной, где твой прах зарыт,  
Народов Ненависть <почила> <?>  
И свет бессмертия <?> горит —

«Народы спрашивают Тот ли который — Где <?> он. . . Угас тот, который то и то — и Россию. . .

«Но да не упрекнет его русской. . . Россия славна — бедная Франция в унижении — Он об ней мыслил — Остр <ов> Ел <ены> — Там он думал об том».

Быстрая рабочая запись «то и то — и Россию» конкретизировалась далее в точной и глубочайшей характеристике Наполеона, с поэтической проникновенностью раскрывающей драматизм судьбы «великого человека», начавшего свой путь «в волнение бурь народных», но плененного «жаждой власти» и заслужившего «проклятие племен». Последние опорные пункты программы развернуты в тонком психологическом воспроизведении переживаний Наполеона, тосковавшего в «душном изгнании» о «небе Франции», о сыне (в программе: «Об ней он мыслил», «Остров Ел <ены> — Там он думал об том»).

Иногда Пушкин конкретизировал свою мысль в рабочей записи в аспекте, который не находил непосредственно отражения в произведении, но который был важен для внутреннего, эмоционального контекста в самом ходе работы. Интересным примером может быть один из моментов истории создания неоконченной поэмы «Езерский». В одной из черновых редакций поэмы имеется запись: «Зачем ничтожных героев?»

«Что делать — я видел [Ипс <иланти>, Паске <вича>, Ермолова»].

Как показывает дальнейший текст поэмы, эту программу Пушкин предполагал развернуть для обоснования своего выбора «ничтожного героя». Разработка образа этого героя как бы неожиданно прерывается своеобразным лирическим отступлением, содержащим полемику между «поэтом» и «критиком» о праве поэта взять в качестве героя не «военного человека», не «демона», не цыгана и т. п., а просто «столичного гражданина»:

Допросом музу беспокоя  
Тут верно скажет критик мой  
Куда завидного героя  
Избрали вы — кто ваш герой?  
! [А что? Коллежский регистратор — !]

Имена Ипсиланти и генерала Паскевича Пушкин, естественно, не мог назвать в самой поэме (они лишь подразумеваются в словах о том, что Езерский — «человек. . . не военный»), но программа раскрывает внутреннюю соотнесенность поэмы с современностью,

ее политическую злободневность, новое представление Пушкина о том, кто может и должен быть героем в поэтическом произведении.

Таковы основные типы планов и программ Пушкина и их функций в творческом процессе. Все возрастающее значение, которое придавал им Пушкин, можно объяснить эволюцией его творческого метода, все в большей степени сочетавшего глубину обобщений с четкостью образов и строгой композиционной формой, его осознанной целенаправленностью, не терпевшей длиннот, немотивированных вторжений лишних для сюжета линий. На раннем этапе своего пути, когда эти требования еще не вставали перед Пушкиным, он писал в лицейском послании «Моему Аристарху»:

Возможно ли в свое творенье,  
Уняв веселых мыслей шум,  
Тогда вперять холодный ум,  
Отделкой портить небылицы,  
Плоды бродящих резвых дум,  
И сокращать свои страницы?

Но уже вскоре он обращается к поискам критериев, в которых «план» сочетается с «творческой мыслью», критериев «соразмерности» и «сообразности».

## 5

Каким законам подчинялись моменты зарождения и первоначального развития образа и системы образов в сознании Пушкина — вот дальнейшие вопросы, которые встают при исследовании художественного мышления великого поэта. И если исчерпывающий ответ на эти вопросы вряд ли вообще может быть получен, то все же можно попытаться подойти к их решению, наметить пути восстановления первых фаз творческой деятельности на основе тех данных, которыми мы располагаем. И здесь можно вновь убедиться, как велико значение рукописей писателя, если их рассматривать как стенограммы творческого процесса в динамике, воплощающей различные фазы и стадии единого художественного мышления.

Целенаправленность работы Пушкина, о которой неоднократно говорилось выше, проявлялась, как правило, с самого же начала процесса творчества. Основная идея произведения, как правило, кристаллизовалась в его сознании с момента возникновения замысла. Именно целенаправленность творческого процесса, совмещенная с присущим Пушкину необыкновенным даром воображения, позволяла вести по определенному руслу возникавший поток представлений, дифференцировать их, сочетать в единственно необходимые для данного замысла связи, отражающие существенное и типическое в явлениях действительности. В этом свете бесчисленная «правка» в рукописях Пушкина, которая

кажется с первого взгляда лавиной «вариантов», приобретает неоценимое для исследователя значение материала, позволяющего проследить сокровенные особенности лаборатории поэта. Принципы, по которым первоначальные представления, фиксированные в рукописи, вырастают в образы, в художественные обобщения, — эти принципы раскрываются как закономерности мышления Пушкина и его метода.

Осознание творческой задачи в ее основе обнаруживается при его изучении не только в планах произведений Пушкина, о которых говорилось выше, но и в самом ходе создания произведения на всех этапах. Это своеобразная программность дает возможность понять взаимоотношения в мышлении Пушкина как художника понятий и образных представлений, их неразрывности и связей.

Вот несколько типичных примеров.

Зачин «Медного всадника» в черновике был таким:

На берегу варяжских волн  
Стоял глубокой думы полн  
Великий Петр.

Здесь герой назван по имени (в варианте «Великий царь») и названа сразу же и ситуация, в которой зарождалась идея создания Петербурга: уединенная (вариант: «пустынная») Нева. Эти строки, с которых началась работа над поэмой, находятся, с точки зрения динамики процесса творчества, еще на уровне определения задачи, являются как бы толчком для воображения, для возникновения цепи наглядных представлений, конкретизирующих мотив. Характеристика (при помощи одного только эпитета «уединенная» или «пустынная») Невы и самое ее название вычеркиваются, и далее начинается разработка образа реки. Возникающие в сознании поэта представления концентрируются идеей воссоздания пустынности мест, в которых затем возникла столица России. Вместо общего определения, которое было отброшено, последовательно возникают зрительные представления, объединенные между собою внутренним смысловым заданием: одинокий рыбачий челнок, сосновый лес по топким низким берегам. Акцентируются в семантическом поле признаки дикой, пустынной местности. Образ леса многократно обогащается: среди вариативов — «в болоте сосны», «среди болот сосновый лес, недосыгаемый для солнца», «лес неведомый лучам в тумане спрятанного солнца». Далее возникает новое представление этого же эмоционального ряда: чернеющие избы, «приют убогого чухонца». Следует обратить внимание на последовательность, с которой общие определения вытесняются разветвленной системой образных деталей. В то же время характерно, что, назвав сначала основателя Петербурга в прямой форме («Стоял. . . великий Петр», «великий царь»), Пушкин затем предпочел символически обобщенное «стоял он



дум великих полн». Эта замена была нужна для создания пластического образа, который пройдет через всю поэму и повторится в новом значении во второй части, где уже о памятнике Петру, «кумире на бронзовом коне», будет сказано:

Ужасен он в окрестной мгле!  
Какая дума на челе!

Такие же закономерности прослеживаются и в дальнейшем процессе работы над поэмой. В частности, воссоздание образа Петербурга происходит по тем же принципам: в потоке представлений (подчиняющихся преднамеренному заданию — идее величия и красоты столицы) выделяются и закрепляются те, которые соединяют в себе смысловое богатство определения, живописность, эмоциональность, эстетическую оценку изображаемого. Так, первоначальное «Невы широкое течение» сменяется на «Невы державное течение». Отброшены мелькнувшие среди вариантов «в гранитный вал втекла Нева» и «преобразились острова», и появился динамичный красочный образ:

В гранит [оделася] Нева —  
Густозелеными садами  
Ее покрылись острова,

а — в окончательном тексте еще более усиленный дифференцированными цветовым ощущением: вместо «густозелеными» — «теми озелеными». Еще выразительный пример: «садовзатары» превращаются в филигранно рельефное представление — «град узорчугунный».

В черновике «Медного всадника» на одном из листов написан план второй части поэмы:

[Пустое место]  
[На другой день все в порядке]  
Сумасшедший  
[Холодный ветер] дождь <?>  
Конь  
Петровский <?> памятник <?>  
Остров

Обычно этот план приводится для того, чтобы показать его соответствие композиции второй части поэмы. Но взглянем на него с точки зрения творческого процесса, внутренней «заданности» его фаз, выраженной в форме сугубо прозаических, «чисто понятийных» определений. Определение «На другой день все в порядке» было повторено в тексте самой поэмы в несколько измененном виде («В порядок прежний все вошло»), а затем был зафиксирован ряд представлений эмоционально-образного характера. Сочетание их выражало во всем драматизме изнанку «порядка», которым лишь «прикрыто было зло»: холодное спокойствие народа на улицах, возвращение чиновного люда на службу, неунывающий торгаш и,

наконец, граф Хвостов, воспевающий «несчастье невских берегов». Другой пример. Определение «Холодный ветер» из того же плана второй части развернуто в черновике в том месте, где изображался уже обезумевший Евгений, бродяга, спавший на невской пристани:

Ненастный ветер — невской <?> вал  
Рвался <?> ступени  
[словно] роща пени  
Как челоб. <итчик> в дверь с<уда>

И в окончательном тексте:

. . . Дышал  
Ненастный ветер. Мрачный вал  
Плескал на пристань, роща пени  
И бьась об гладкие ступени,  
Как челобитчик у дверей  
Ему не внемлющих судей.

Аналогия между волнами, которые бессильно бились о гранит, и челобитчиком подчеркивает в этом эмоциональном контексте полную незащитность Евгения, крушение его скромных мечтаний, его смятенное состояние пред лицом громадной силы, олицетворенной в образе Медного Всадника.

Из этих примеров можно заключить, что «заданность» и характер реализации замысла были связаны в целостном процессе художественного мышления Пушкина — процессе, в котором сквозь «понятийные» обобщающие определения просвечивали конкретные образные представления, а возникавшие образы носили в себе моменты обобщения. Поэтому «заданность», о которой говорилось выше, никогда не превращалась у Пушкина в рационалистически изолированную от законов искусства цель, которая ведет к иллюстративности, к «переложению» отвлеченных истин на язык поэзии.

Изучение рукописей Пушкина приводит к заключению, что для начала творческого процесса ему были важны конкретные представления, нужно было назвать явление, предмет, событие, для того чтобы в сознании возник образ. Эта закономерность находит свое объяснение в трактовке теорией И. П. Павлова слова как «сигнала сигналов», который оживляет в сознании образы предметов и явлений с силой, почти равнозначной непосредственному восприятию этих предметов и явлений в самой действительности. А это «оживление» ведет за собой и силу реакций на вызванный образ, включение его в систему определенных связей и опосредствований и обуславливает его эмоциональную окраску.

Приступая к разработке отдельных образов и мотивов, Пушкин чаще всего и называет конкретное явление, предмет, персонаж и одновременно дает им «направляющее» качественное определение. Это определение становится смысловой основой дальнейшей художественной объективации. Именно таковы,

например, типичные зачины разработок образов Кочубея,<sup>55</sup> Марии<sup>56</sup> и др.

Но если речь идет о «зачинах» и другого типа, можно путем анализа логики развертывания образа обнаружить тот же общий принцип подчиненности художественной детализации основной идее или сопутствующим ей мотивам (необходимо при этом иметь в виду, что развертывание образов персонажей происходит, разумеется, не только через зрительные или другого рода конкретно-чувственные представления, но и через определенные ситуации, в которых проявляется характер; об этом ниже).

На принципе художественной объективации основана и лирика Пушкина. Богатейшая гамма идей, настроений и эмоций, тончайшие душевные движения воспроизводятся через посредство всего комплекса представлений, присущих человеческому мышлению и отражающих картину мира в ее многосторонних связях с духовным миром человека.

Стихотворение «Зимнее утро» (1829) первоначально начато в черновике (см. фоторепродукцию № 6) так:

Под голубыми небесами  
Необозримыми коврами  
Лежит белый снег

Промелькнувшее сравнение снега с саваном («Лежит как саван белый снег») отбрасывается: оно противоречит радостной тональности, в которой задумано стихотворение. Отбрасывается и сравнение снега с морем (по-видимому, из-за неясности ассоциации). Дальнейшая работа приводит к стихам:

Под голубыми небесами  
Великолепными коврами  
Блестя на солнце снег лежит  
[Прозрачный] лес вдали чернеет  
И ель сквозь иней зеленеет  
И речка подо льдом молчит —

Некоторые образные детали сначала даны в менее живописном ракурсе. Было: «Лес вдали чернеет», но затем это зрительное представление приобретает тонкую нюансировку: «Прозрач-ный лес вдали чернеет». Точно так же представление «куст

---

<sup>55</sup> «Могущ и славен Кочубей». . . . Далее следует образное развертывание этого определения в серии представлений: «луга необозримы», вольные табуны коней, хутора, окруженные пышными садами, меха, атлас, золото, серебро и т. д.

<sup>56</sup>

И подлинно в Украине нет  
Красавицы Нат(алье) равной.

(Дочь Кочубея названа Натальей: Пушкин колебался в выборе имени). Дальше — ряд параллельных конкретно-чувственных сопоставлений ее красоты с внешним цветом, тополем, лебедем, ланью, со звездой, зарей и т. д. (почти все сопоставления остались в окончательном тексте).

еловый зеленеет» обогащается в цветовом отношении, становится контрастнее: «ель сквозь иней зеленеет».

Итак, стихотворение начиналось непосредственно с картины зимней природы. Программными для стихотворения в целом являются, однако, первые строки следующей строфы:

Мороз и солнце — день чудесный! . . .  
Пора, пора, мой друг прелестный < . . . >

В дальнейшей работе Пушкин меняет композиционное положение первой строфы, начиная все стихотворение словами: «Мороз и солнце; день чудесный!» (пометки в черновике и окончательный текст в печати). Строфа «Под голубыми небесами. . .» оказывается третьей: предшествующая ей углубляет своим описанием прошедшей накануне злой вьюги картину красочного великолепия наступившего утра. Общее настроение передается также через соответствующие эмоционально окрашенные предметные детали. Среди них: <sup>57</sup>

И печка весело трещит  
Трещит затопленная печь  
Сияет озаренный светом наш дом.

Черновые разработки этого рода завершаются в окончательном тексте:

Вся комната янтарным блеском  
Озарена. Веселым треском  
Трещит затопленная печь. . .

Сильнейшее воздействие пушкинской лирики на читателя объясняется особой структурой лирического образа, благодаря которой читатель не только как бы видит, слышит, осязает изображаемое; он ощущает себя участником воспроизводимой ситуации. Эта казавшаяся непостижимой тайна пушкинской поэзии отмечалась еще современниками. В 1830 году «Литературная газета» писала: «Власть его <Пушкина> над нами столь сильна, что он не только вводит нас в круг изображаемых им предметов. . . но велит участвовать в действии самом, как будто бы оно касалось до нас собственно». <sup>58</sup> Такая необыкновенная сила восприятия пушкинского творчества достигалась тем, что воспроизводимая ситуация и вызываемые ею мысли и эмоции даны в их единстве: раскрывается самый процесс возникновения эмоций, и это ведет к активному психологическому «соучастию» читателя, к деятельной работе его воображения.

---

<sup>57</sup> Здесь, как и в других случаях, варианты приводятся не исчерпывающе, а только те, которые необходимы для анализа основных особенностей творческого процесса.

<sup>58</sup> «Литературная газета», 1830, т. I, № 17, стр. 135.

Ярчайшим примером является «Сожженное письмо» (1825). Заглавие стихотворения, вместе с первой его строкой: «Прощай, письмо любви, прощай! Она велела. . .», — намечает не только процесс воссоздания ситуации поэтом, но обуславливает заданность читательского восприятия. Далее в стихотворении следует быстрое динамическое воспроизведение ситуации, словно фиксированной на кинематографической ленте:

Уж пламя жадное листы твои приемлет. . .  
Минути! . . в спыхнули. . . пылают. . . легкий  
дым

Вясь теряется с молением моим.  
Уж перстня верного утрата впечатленья,  
Раstopленный сургуч кипит. . .

И вслед — реакция лирического героя:

Свершилось! Темные свернулись листы;  
На легком пепле их заветные черты  
Белеют. . . Грудь моя стеснилась. Пепел милый,  
Отрада бедная в судьбе моей унылой,  
Останься век со мной на горестной груди. . .

По этому же принципу выражения темы через последовательное наложение образных представлений, но объединенных на другой основе, создавалось стихотворение «Цветок» (1828). Соответственно направленные ассоциации содержатся в начале черновика (см. фоторепродукцию № 7):

В какую весну он родился  
В какую осень он увял.

После этого в автографе — росчерк и наметка еще одного мотива:

Его бесчисленные братья

Эти два первоначальных наброска намечают тему и способ ее разработки — цепь воображаемых ситуаций, которые могли быть связаны с найденным в альбоме засохшим цветком. После нескольких вариантов сюжетная завязка стихотворения определена окончательно:

Цветок засохший, безуханный  
В листах альбома  
И вот уже <?> мечтою стра<нной>  
Душа наполнил<ась> моя.

Далее на этом же листе (фоторепродукция № 7) намечаются воображаемые ситуации. Среди вариантов: «Где цвел, когда, какой весною», «кто его сорвал». На следующем листе (см. фоторепродукцию № 8) разработка продолжается, включаются варианты, и в числе их:

На память ли разлуки томной  
Или прогулки полевой

На память ли размолвки слезной  
Или разлуки роковой

Или прогулки одинокой

На память нежного ль свиданья  
Или разлуки роковой

Предположения о цели, с которой цветок «положен» в листы альбома, многократно варьируется и закрепляется в итоге строфой:

На память нежного ль свиданья  
Или разлуки роковой  
Иль одинокого гулянья  
В тиши полей, в тени <sup>59</sup> «?» лесной.

После этого следуют варианты, связанные с мотивом: «И кто сорвал его», «Кто положил сюда цветок». Развитие этого мотива, по сравнению с окончательным, появившимся в печати текстом, в черновике более конкретное (названы «поэт», «любовник», «любовница», «мечтатель»). Но такая конкретизация оказалась излишней в этом стихотворении, которое, согласно замыслу, основано на самых общих ассоциациях и схематических представлениях. Естественно, что этот мотив в окончательном, известном в печати тексте остался развитым лишь в контурных очертаниях:

... сорван кем.  
Чужой, знакомой ли рукою?  
< . . . . . >  
И жив ли тот, и та жива ли?  
И нынче где их уголок?  
Или они уже увяли,  
Как сей неведомый цветок?

Именно самый характер замысла обусловил намеренный схематизм предполагаемых ситуаций. В других случаях у Пушкина в процессе творчества возникли представления (не только в памяти, но и в воображении), по силе, определенности и яркости равные непосредственному наблюдению. Показательной с этой точки зрения является работа над стихотворением «Фонтану Бахчисарайского дворца». Стихотворение это датируется 1824 годом и написано в Михайловском, т. е. спустя четыре года после посещения Крыма.<sup>60</sup> Кроме того, как следует из «Письма к Д» Пушкина, картина фонтана, которая ему представилась во время посещения Бахчисарайского дворца, весьма отличалась своей прозаичностью от той, которая была затем нарисована в стихотворении («Вошед во дворец, — писал Пушкин, — увидел я испорченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям капала вода»). Но самое

<sup>59</sup> В черновике описка: «в тише».

<sup>60</sup> Пушкин напечатал это стихотворение под 1820 годом. Однако положение черновика в тетради дает основание без всяких сомнений датировать его 1824-м.

же начало стихотворения (см. фоторепродукцию № 9) воспроизводит не по памяти, а по воображению нечто совсем иное:

Люблю немолчный говор твой  
И поэтические слезы.

И здесь же возникают все новые и новые представления звучащих струй фонтана. Среди этих представлений:

Вокруг тебя влага  
Летит серебряная пыль —

Журчи журчи свою мне был  
Дай освежить слух мой жадный  
Ах лейся, лейся ключ отрадный

Твоя серебряная пыль  
Меня кропит росой хладной

Первые строфы в окончательном чтении черновика:

Фонтан любви, фонтан живой  
Тебе я в дар несу [две] розы  
Люблю немолчный говор твой  
И поэтические слезы —  
Твоя серебряная пыль  
Меня кропит росой хладной  
Ах лейся, лейся ключ отрадный  
Журчи журчи свою мне был —

Импульсом создания этого поэтически возвышенного образа было, как известно, воспоминание о любимой женщине, рассказавшей поэту предание. И в этом стихотворении, как и во всех других, воображение Пушкина проявляло себя не только воссоздающим, но и творческим: живая поэтическая идея освещала все, входившее в поле его зрения, новым светом.

На том же листе тетради, где находится черновик «Фонтана Бахчисарайского двора» (фоторепродукция № 9), мы видим карандашный рисунок — изображение винограда и набросок стихотворения «Виноград» (1824). Зрительное представление, активизированное рисунком, вызвало сравнение:

Похожий дивною красой  
На персты девы молодой.

Сравнение обогащается, уточняется:

Продолговаты и прозрачны  
Как персты девы молодой.

Предметный образ включается затем в новые связи представлений:

Зачем жалеть о вешних розах  
И виноград

«Вешние розы» и «виноград» становятся в дальнейшем развитии темы символами разных эпох человеческой жизни, каждая из которых имеет свою ценность. В черновике эта идея еще не

развита с достаточной четкостью (здесь мы читаем: «Не стану я жалеть о розах» < . . . » — «Мне виноград милей на лозах»). В окончательном же тексте идея достигла полной завершенности:

Не стану я жалеть о розах,  
Увидших с легкою весной,  
Мне мил и виноград на лозах,  
В кистях созревший под горой,  
Краса моей долины злачной,  
Отрада осени златой,  
Продолговатый и прозрачный,  
Как персты девы молодой.

Общие особенности начальной фазы творческого процесса проявляются с той или иной степенью последовательности и в работе над лирическими произведениями, посвященными «отвлеченным» философским темам. Показателен как пример такого рода черновик «Брожу ли я вдоль улиц шумных». . . (1829) — о жизни и смерти, о грядущем. Опорные слова намечают ситуацию и основной мотив (см. фоторепродукцию № 10):

Куда б меня  
Не мчал по земной

Но мысль о смерти неизбежной

Не вычеркнутые в черновике варианты образуют первую строфу:

Кружусь ли я с толпой мятежной  
Вкушаю ль сладостный покой  
Но мысль о смерти неизбежной  
Везде б «лизка», всегда со мной.

Дальше вводятся новые представления и мотивы:

Гляжу ль на деву млад<ую>

Гляжу ль на дуб

Иль на младенца

Развитие основной темы («мысль о смерти») происходит на основе этих мотивов непрерывности живой жизни, что осложняет, углубляет драматизм темы и вместе с тем подготавливает оптимистический финал стихотворения:<sup>61</sup>

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть. . .

Итак, творческий процесс Пушкина, импульсы размышлений, цепь ассоциаций основаны на «предметности», «объекте». На дальнейших фазах творческого процесса (после того как событие, предмет, явление названы и «импульсное» образное представление возникло) происходит развитие основной идеи и поддерживающих ее побочных мотивов. При этом в работе над основным обра-

<sup>61</sup> В приложении к книге дана репродукция первого листа черновика.



зом, а также сопутствующими и детализирующими чувственными представлениями происходит отбор характерных признаков. Воображение поэта проявляет себя «избирательно»: в окончательном тексте удерживаются только те признаки и качественные (слуховые, зрительные и проч.) отличия, которые необходимы в данном контексте, для данной цели, для данного замысла, а остальные (в другом случае, возможно, сами по себе весьма существенные) отсеиваются. В сознании поэта определенные стороны предмета или явления возникают как бы избирательно освещенные ярким источником света, в то время как другие стороны затенены или притушены. В этом выражен целенаправленный характер художественного мышления, те его черты, о которых говорилось во второй главе книги.

Приведем частный пример из «Евгения Онегина». В третьей главе описывается вечер у Лариных. Строфа XXXVII в черновой рукописи (см. фоторепродукцию № 11) начинается словом «Смеркалось». В сознании Пушкина возникает деталь, необходимо связанная с вечером в семейном доме:

Меж тем уж на столе готовый  
Дымился медный самовар.

Далее слово «самовар» вызывает образные представления, которые наслаиваются одно на другое:

Смеркалось. На столе блистая  
Шипел вечерний самовар  
Китайский чайник обвивая,  
Под чайником клубился пар.  
Разлитый Ольгиной рукою  
По чашкам желтою струею  
Уже душистый чай бежал.

Предварительно этой картинке предшествовали другие чувственные определения.

О паре:

1. Клубился жаркой синевою
2. Клубился самоварный (?) пар
3. Клубился тихо синий пар

О чае:

1. Уже янтарною струею
2. Уже душистою струею
3. Уже янтарный чай бежал

В окончательном тексте оставлены в результате отбора наиболее точные признаки и определения.

В самом деле, для обрисовки атмосферы тихого вечера, когда лишь «смеркалось», важна не «педализация» этих деталей, а их притушенность: пар не «клубился жаркой синевою», а просто «клубился легкий пар», чай струился не «янтарною струею» (для этого в комнате должно быть яркое освещение) и не «желтою» (неточное определение), а «темною» струею.

«Избирательность» качественных определений в художественном мышлении связана также с эмоционально-оценочной функцией воспроизведения тех или иных явлений. В процессе художественного отражения действительности ни одна сторона ее, ни одна грань, ни одна деталь не остается без оценки, без включения в определенную систему отношения человека к миру. Тишина, например, — явление нейтральное («состояние звукового покоя», как пишут в словарях) — у Пушкина бывает и «отрадной» для человека измученного, усталого, и «угрюмой» для того, кто полон энергии, но обречен на бездействие. А в «Евгении Онегине» — Онегин, Ленский, Татьяна по-разному видят луну, излюбленную поэтами принадлежность лирических описаний. Для скептически настроенного Онегина — это всего

... глупая луна  
На этом глупом небосклоне.

Романтик Ленский, который «чудеса подозревал», видел луну совершенно иной: она

В пустынях неба безмятежных  
Богиня тайн и вздохов нежных.

И, наконец, неизменно сопутствует луна Татьяне: она мечтает «при отуманенной луне»; видит «вдохновительную луну», думая о своей любви; верит народной примете, когда встречается с левой стороны «младой двурогий лик луны». . . Эмоционально-оценочное восприятие явлений определяется конкретными обстоятельствами и психологией действующих лиц.

В этом свете обнаруживается значение требования Пушкиным «точности» как полного соответствия слова объективному качеству предмета, которое необходимо именно в данных обстоятельствах. В «Цыганах» читаем:

Настанет ночь; они все трое  
Варят нежатоe пшено;  
Старик уснул — и все в покое. . .  
В шатре и тихо и темно.

«Нежатоe» найдено не сразу: первоначально в черновике вступления упоминалось просто «пшено», затем «молдавское», «вареное».

Неточность в поэзии всегда возмущала Пушкина. Он замечает по поводу неудачного выражения в «Думе» Рылеева:

«Милый мой, у вас пишут, что луч денницы проникал в темницу Хмельницкого. Это не Хвостов написал — вот что меня огорчило — что делает Дельвиг! чего он смотрит!». А в рецензии на «Фракийские элегии» Тешлякова указывает:

«Поэт приветствует незримую гробницу Овидия стихами слишком небрежными:

Святая тишина Назоновой гробницы  
Громкая, как дальний шум победной  
колесницы!

О, кто среди мертвых сих песков  
Мне славный гроб его укажет?  
Кто повесть мук его расскажет —  
Степной ли ветер, иль плеск валов,  
Иль в шуме бури глас веков? . .  
Но тише. . . тише. . . что за звуки?  
Чья тень над бездною седой  
Меня мавит, подъявляя руки,  
Качая тихо головой?  
У ног лежит венец терновый (!)  
В лучах сияет голова,  
Белее волн хитон перловый,  
Святей их ропота слова. —  
И под эфирными перстами  
О древних людях, с их бедами,  
Златая лира говорит.  
Печально струн ее бряцанье:  
В нем сердцу слышится изгнание:  
В нем стон о родине звучит,  
Как плач души без упования.

«Тишина гробницы, громкая как дальний шум колесницы; стон звучащий как плач души; слова, которые святее ропота волн. . . все это не точно, фальшиво, или просто ничего не значит». Для Пушкина не прошли незамеченными фактические неточности у Байрона:

«Байрон говорил, что никогда не возьмется описывать страну, которой не видал бы собственными глазами. Однако ж в Дон Жуане описывает он Россию, зато приметны некоторые погрешности противу местности. Например, он говорит о грязи улиц Измаила; Дон Жуан отправляется в Петербург в кибитке, беспокойной повозке без рессор, по дурной каменистой дороге. Измаил взят был зимою, в жестокий мороз. На улицах неприятельские трупы прикрыты были снегом, и победитель ехал по ним, удивляясь опрятности города: Помилуй бог, как чисто! . . Зимняя кибитка не беспокойна, а зимняя дорога не камениста. Есть и другие ошибки, более важные», — хотя «Байрон много читал и расспрашивал о России. Он, кажется, любил ее и хорошо знал ее новейшую историю. В своих поэмах он часто говорит о России, о наших обычаях».

А на критику мнимых неточностей описаний в «Кавказском пленнике» Пушкин, в частности, возражал:

«Под влажной буркой. Бурка не промокает и влажна только сверху, следственно можно спать под нею, когда нечем иным накрыться — а сушить нет надобности».

Детализация чувственно-изобразительных определений, реалистическая точность и детализация рисунка противостоит как принцип художественному мышлению рационалистического типа. Это не подробность описаний ради самих описаний: они всегда несут эмоционально-эстетическую и важную композиционную функцию. Пушкин в рецензии на «Три повести» Н. Павлова осудил в них «близорукую мелочность нынешних французских романистов», но он сам, например, тщательнейшим образом описывает отъезд Татьяны в Москву в XXXI—XXXII строфах седьмой главы «Евгения Онегина»:

Осмотрен, вновь обит, упрочен  
Забвенью брошенный возок.  
Обоз обычный, три кибитки  
Везут домашние пожитки,  
Кастрюльки, стулья, сундуки,  
Варенье в банках, тюфики,  
Перины, клетки с петухами,  
Горшки, тазы et cetera,  
Ну, много всякого добра.  
И вот в избе между слугами  
Поднялся шум, прощальный плач:  
Ведут на двор осьмнадцать кляч,

### XXXII

В возок боярский их впрягают,  
Готовят завтрак повара,  
Горой кибитки нагружают,  
Бранятся бабы, кучера. . .

Функция и необходимость этих описаний ясна. Своей теснящей душу обыденностью они контрастно противостоят всей лирической, окрашенной грустью тональности седьмой главы и тонкому поэтическому облику Татьяны, столь далекой и чуждой этой суете. Так картина отъезда как бы подчеркивает трагизм судьбы Татьяны, возвышенно романтической героини, вынужденной мириться с пустой, мелочной, «приземленной» озабоченностью ее близких. Этого не мог понять Булгарин, который по поводу картины отъезда писал: «Мы никогда не думали, чтоб сии предметы могли составлять прелесть поэзии и чтоб картина горшков и кастрюль et cetera была так приманчива». Тогда же критик «Северного Меркурия», подразумевая поэму «Граф Нулин» и седьмую главу «Евгения Онегина», писал: «. . . в чем состоит истинное достоинство поэзии? . . . в приличном выборе предмета, достойного поэзии. Если же дарование поэта признается истинным только в изображении слишком возвышенных предметов, как, например, что баба в пестрой паневе шла через барский двор белье повесить на заборе, а между тем две утки полоскались в луже и козел дрался с дворовой собакой, или если истинные красоты поэзии состоят в мастерском исчислении поваренной утвари и разных домашних пожитков, как например: стульев,

сундуков, тюфяков, перин, клеток с петухами; кастрюль, горшков, тазов et cetera — то. . . chacun a son goût, Messieurs.<sup>62</sup> Догматическую критику тревожило вторжение поэзии в повседневную жизнь.

Одной из характерных черт творческого процесса Пушкина являлся перевод отвлеченно-рассудочных представлений в чувственные, специфические для художественного мышления, соединяющие образность и обобщенность. Можно сослаться на процесс создания стихотворения «Анчар». В окончательном тексте стихотворения остались строки, которые очень ярко выражают беспредельную силу тирана, пославшего человека на гибель «властным взглядом». Но перед этим в автографе были другие определения, отвлеченно рассудочные:

Но человека человек  
Послал к анчару с а м о в л а с т н о .

Или:

Послал к анчару р а в н о д у ш н о .

И наконец:

Послал к анчару в л а с т н ы м в з г л я д о м .

## 6

Одной из особенностей мышления Пушкина является исключительно развитая ассоциативность. Значение ассоциаций как субъективных отражений объективных представлений и временных связей между предметами и явлениями весьма значительно. По определению И. П. Павлова, «образование временных связей, т. е. этих „ассоциаций“, как они всегда назывались, это и есть понимание. . . , это и есть приобретение новых знаний».<sup>63</sup>

Субъективные идеалисты рассматривали ассоциации как психические связи, независимые от объективного материального мира, и сводили к ним все закономерности процессов психики. Материалистическая основа научного понимания ассоциативности представлений дана в учении о высшей нервной деятельности Павлова, установившего, что «условные связи есть очевидно то, что мы называем ассоциацией по одновременности. Генерализация условной связи отвечает тому, что зовется ассоциацией по сходству. Синтез и анализ условных рефлексов (ассоциаций) — в сущности те же основные процессы нашей умственной работы».<sup>64</sup>

Разумеется, ассоциации не исчерпывают бесконечное разнообразие связей предметов и явлений действительности. Но от степени развития ассоциативности мышления художника зави-

<sup>62</sup> У всякого свой вкус, господа (*франц.*).

<sup>63</sup> Павловские среды, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 579.

<sup>64</sup> И. П. П а в л о в, Полное собрание трудов, т. 3, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 568.

сит в огромной степени и его способность к широкому охвату жизненных явлений, умение схватывать их связь и вместе с тем обобщать в образной форме сущность событий, процессов, человеческих характеров. В подлинном искусстве ассоциации отличаются высокой оригинальностью, живостью, способствуют яркой идейно-эстетической оценке изображаемого. По своеобразию ассоциаций, их типам, повторяемости можно во многом судить о своеобразии писателя, о его личности, о направленности творческой деятельности.

Одна из функций ассоциативности в художественном мышлении — открытие эквивалентов «понятийных» и образных определений, а также их смысловых связей. Эти возможности использования ассоциаций коренятся в единстве «аналитических» и живописно-образных элементов, вообще характерном для высоко развитого художественного мышления. Напомним, что эти качества Пушкин, в частности, отмечал у Баратынского как поэта, когда говорил, что его дар сочетает «ум», «воображение» и «картины поэтические». Благодаря этим свойствам в лирике Баратынского даже отвлеченные философские идеи обретают образную конкретизацию. Таково, например, следующее его стихотворение:

Предрассудок! он обломок  
Давней правды. Храм упал,  
А руин его потомок  
Языка не разгадал.

Гонит в нем наш век надменной,  
Не узнав его лица,  
Нашей правды современной  
Дряхлостного отца.

Воздержи младую силу!  
Дней его не возмущай;  
Но пристойную могилу,  
Как уснет он, предку дай.

Здесь развертывание идеи основано на аналогиях, имеющих свойства «наглядности» (правда — упавший храм, предрассудок — обломок храма, и т. д.).

Ассоциативность мышления позволяет поэту сопоставлять собственные переживания с бесконечным кругом явлений в общественной жизни и природе, в яркой и наглядной форме раскрывать свой духовный мир, свою судьбу. Ассоциативность проявляется как путем психологического параллелизма, открытых сравнений, так и в иных формах, когда образ является результатом сопоставлений каких-либо событий, состояний, ощущений. (Так родилось, например, в 1822 году в Кишиневе стихотворение Пушкина «Узник», возникшее в атмосфере тревожных переживаний после ареста В. Ф. Раевского и ассоциировавшее образ молодого орла, вкормленного в неволе, с человеком, заключенным в темнице).

Устойчивые типы ассоциаций, характерные для Пушкина, постоянно ощущавшего себя подневольным, проходят во многих его стихотворениях, причем часто они возникают даже в «интимных», «любовных» стихах, никак не связанных с политической темой. Так, в стихотворении о разлуке с любимой —

В последний раз твой образ милый  
Дерзаю мысленно ласкать

— в заключительной строфе возникает ассоциация именно этого типа:

Прими же, дальная подруга,  
Прощанье сердца моего,  
Как овдовевшая супруга,  
Как друг, обнявший молча друга  
Перед изгнанием его.

Одна из мучивших Пушкина на протяжении всей его жизни мыслей — мысль об одиночестве поэта, которому «нет отзыва». Она варьируется в разных планах — в стихах, письмах, статьях. В стихотворении «Соловей и роза» эта мысль выражена путем ассоциации, благодаря этому она приобрела силу и свойства образности:

В безмолвии садов, весной, во мгле ночей  
Поет над розою восточный соловей.  
Но роза милая не чувствует, не внимлет,  
И под влюбленный гимн колеблется и дремлет

И далее обнажается основа ассоциации:

Не так ли ты поешь для хладной красоты?  
О помнись, о поэт, к чему стремишься ты?  
Она не слушает, не чувствует поэта;  
Глядишь — она цветет; зываешь — нет ответа.

Таким же путем ассоциаций происходит развертывание образности в стихотворении «Возрождение», идея которого — обновление человеческой души, сбрасывающей с себя все чуждое и наносное:

Художник-варвар кистью сонной  
Картину гения чернит  
И свой рисунок беззаконный  
Над ней бессмысленно чертит.

Но краски чуждые, с летами,  
Спадают ветхой чешуей;  
Созданье гения пред нами  
Выходит с прежней красотой.

Так исчезают заблужденья  
С измученной души моей,  
И возникают в ней виденья  
Первоначальных, чистых дней.

Ассоциация присутствует здесь в скрытой форме: стихотворение представляется обличением «художника-варвара», но суть его

и замысел, конечно, обобщенно-философский — размышления о человеческой жизни.

Устойчивые цепи ассоциаций, основанные на психологическом параллелизме между образами природы и политической борьбой, также являются характерными для творчества Пушкина различных лет. Здесь сказалось продолжение Пушкиным традиции русской поэзии. Наивно, конечно, сводить изображение природы в том или ином произведении к политическим взглядам писателя, но характерно, что у поэтов, связанных с революционными движениями, образы бурной, мятежной стихии воплощали свободолобивые надежды и порывы. В русской поэзии эта традиция идет еще от оды «Вольность» Радищева, с ее символическими строками:

... вихри воспумели,  
Прервав спокойство тихих вод,  
Свободы гласы так взгремели. . .

Образ бури в ассоциации с идеей свободы, борьбы приобрел в стихах Пушкина устойчивую эмоционально-эстетическую окраску, связываясь с представлениями о прекрасном, о свободе, вольной жизни. Он мечтает о «бурях», которые «взруют гибельный оплот» («Кто, волны, вас остановил. . .»), поэтизирует «волнение бурь», в которых родилась «свобода грозная» («Наполеон»). В таком же плане ассоциируется с понятием о вольной жизни образ моря.

Стихотворение «К морю» целиком основано на психологическом параллелизме: сквозь образ моря, «свободной стихии», блещущей «гордой красой», неукротимого в своих порывах, просвечивает человеческий характер.

Своеобразие этой ассоциативности становится особенно наглядным, если сравнить ее с цепями близких по внешности, но принципиально различных по существу ассоциаций у Жуковского. У Жуковского изображение моря, в отличие от Пушкина, связано, как правило, с поэтизацией покоя небес, контрастирующего с тревожной изменчивостью моря, а для Пушкина самыми прекрасными были «своенравные порывы» моря, «бег могучий» волн. У Жуковского и Языкова есть стихотворения, носящие одно и то же название — «Пловец». В стихотворении Жуковского буря изображается как роковой мистический «вихрь бедствия», спасение от которого только в потустороннем мире, «райской обители». В «Пловце» Языкова (написанного в пору, когда поэт еще был во власти вольнолюбивых настроений) — подлинный гимн буре.

Будет буря: мы поспорим  
И помужествуем с ней.

Таков лейтмотив этого стихотворения, прославляющего мужество и бесстрашие борца, «сильного душой». (Оно стало затем одной из самых любимых песен демократического студенчества).



Различие в эстетических оценках природы у поэтов разных социальных симпатий закономерно, поскольку восприятие природы связано с ее «очеловечиванием», с различиями в мировоззрении.

Соотнесенность различных состояний природы с человеческой жизнью — традиция, уходящая в века. У Пушкина эта соотнесенность иногда носит настолько заостренно идеологический характер, что он сам был вынужден сглаживать ее из цензурных соображений (таково, например, в «Евгении Онегине» сравнение наготы глухой зимней деревни с крепостной нищетой). Но опять-таки показательное сравнение направленности ассоциации этого типа с мышлением Жуковского. В его дневниковых записях восприятие природы также ассоциируется с явлениями общественной жизни, но в направлении, совершенно противоположном мышлению Пушкина. Неизменно высказывая восхищение тихим пейзажем, безмолвным спокойствием вечера, неподвижностью или монотонными струями безмятежных рек, Жуковский записывает: «. . . река, тихо сходящая по плотине, — образ мудрого правления», «прососы — разрушение» (6 сентября 1821 года). «Красота не в природе, а в душе человека; революция и горы» (23 сентября того же года). Ассоциация эта здесь раскрывается Жуковским: его размышления вызваны восстанием греков, и он пишет вслед за этим, что «грек плут, потому, что он умен и раб», «ультра» — враги порядка, но либералы (т. е. борющиеся греки) хотят заменить существующий беспорядок более выгодным для них беспорядком. Ассоциации между природой и политической и духовной жизнью возникают у Жуковского нередко, но всегда поток их направлен в ту же сторону (например, 29 сентября 1832 года: «Сравнение естественной и откровенной религии с утесом без дороги и с дорожкой»). Так мировоззрение находит свое отражение в тонких, детализированных восприятиях, так «временная связь» выражается в определенно направленных образах.

Психология ассоциаций Пушкина, ее развитие свидетельствуют также о том, как в его мышлении принцип народности все полнее проявлялся не как расцветивание изображения этнографическими «местными красками», а как один из критериев познания и оценки окружающего. Ярче всего эволюция пушкинских ассоциаций именно в этом направлении проявляется при сравнении его лицейских стихов с позднейшим творчеством зрелого периода: тогда — однообразие и статичность определений, бедность связей эмоций и предметного мира, теперь — множественность и бесконечное богатство сопоставлений и параллелей.

В приближении к народной точке зрения заключена сущность многих образных ассоциаций Пушкина не только в лирике, но и в романе «Евгений Онегин». Они направлены на сближение эмоций лирического героя и народа. Таково, например, в XVIII строфе второй главы раскрытие духовного мира этого героя, с его утонченным мировоззрением и романтическим прошлым,

с одной стороны, и «старого инвалида», забытого в своей хижине, — с другой:

. . . Смиренные не без труда,  
Мы любим слушать иногда  
Страстей чужих язык мятежный,  
И нам он сердце шевелит.  
Т а к т о ч н о старый инвалид  
Охотно клонит слух прилежный  
Рассказам юных усачей,  
Забытый в хижине своей.

Близким по типу является и ассоциация мечтаний пушкинского героя, желающего вырваться к вольной жизни из опустыленной им светской среды, со сном заключенного в тюрьме колодника:

К а к в лес зеленый из тюрьмы  
Перенесен к о л о д н и к сонный,  
Т а к уносились мы мечтой  
К началу жизни молодой.

Ассоциативность мышления Пушкина выражалась и в процессе создания образа Татьяны. Черты народности в ее характере передаются в романе не только системой прямых описаний и оценок, но и сложными композиционными приемами, создающими особую эмоциональную атмосферу, которой окружен образ героини. Этой цели подчинены лирические отступления, пейзажные зарисовки, развертывание вводных мотивов. Все это способствует восприятию образа Татьяны на фоне широкого круга жизненных явлений и народных представлений о прекрасном. Эстетическое структурное значение этого принципа с наибольшей отчетливостью проявляется в пятой главе — той главе, где изображены непосредственные связи духовного мира Татьяны с бытом, фольклором, поверьями народа. Непосредственной подготовкой к развертыванию этой темы являются начальные строфы главы, где дана яркая, живописная картина русской зимы во всей конкретности образов и бытовых деталей: заснеженный двор, куртины, кровли и забор, легкие узоры на стеклах, веселые сойки, крестьянин, обновляющий путь на дровнях, ямщик на облучке, дворовый мальчик. . .

Отмеченная выше ассоциативность мышления Пушкина, раскрывающая глубоко сущность изображаемого, отразилась так же и в изображении им характеров. Так, в «Пиковой даме» слова о Германне — «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля» — с лапидарной точностью определяют сущность характера: это не мимолетное удачное острословие Томского. Сравнение Германна с Наполеоном возникает и у Лизы, когда она видит, как он сидит, грозно нахмурясь: «В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Иванову». Для понимания всей глубины сравнения Германна с Наполеоном и Мефистофелем нужно учесть аспект, который в дан-

ном случае имел в виду Пушкин. Наполеоновское в Германне — отношение ко всему окружающему, к людям только как к средству достижения своих целей. Таков смысл «наполеонизма», о котором упоминается и во второй главе «Евгения Онегина»:

Мы почитаем всех нулями,  
А единицами — себя.  
Мы все глядим в Наполеоны;  
Двуногих тварей миллионы  
Для нас орудие одно. . .

Еще раньше, в стихотворении «Наполеон» (1821), Пушкин говорил об антигуманистическом характере Наполеона: «Ты человечество презрел». «Наполеоновское» и «мефистофельское» слиты в образе Германна. Это человек необычайной силы воли, которая выражается в маниакальной одержимости одной целью обогащения, ради которой он способен и на любые злодеяния, и на самое суровое самоограничение, ради которой он может быть и беспощадно жестоким, и, если нужно (вспомним его нежные, пламенные письма Лизе и его речь, обращенную к графине), принять маску пламенно любящего или униженно умоляющего о милости человека.

Этот же конструктивный принцип выражен в тех цепочках ассоциаций, которыми сопровождается раскрытие в романе характера Татьяны.

Ее образ воспроизводится на фоне национального быта, различных картин и ассоциаций, связанных с бытом народа. Например, о том, как Татьяна влюбилась, сказано:

Т а к в землю падшее зерно  
Весны огнем оживлено.

Или о волнении Татьяны перед первым свиданием с Онегиным:

Т а к бедный мотылек и блещет  
И бьется радужным крылом,  
Пленный школьным шалуном;  
Т а к зайчик в озими трепещет,  
Увидя вдруг издалека  
В кусты припадшего стрелка.

Иной является психология ассоциаций, связанных с образом Ленского, романтизм которого, как показано в романе, имеет в основе своей книжный характер. Даже в кульминационном пункте повествования о Ленском, когда он решает пожертвовать жизнью за Ольгу, мысль о том, что Онегин искушает ее, ассоциируется с трафаретными, книжными образами:

Он мыслит: «Буду ей спаситель.  
Не потерплю. . .  
Чтоб червь презренный, ядовитый  
Точил лилеи стебелек;  
Чтобы двухутренный цветок  
Увял еще полураскрытый».

Ощущение Пушкиным зависимости различных типов ассоциаций от облика героев особенно ясно в тех строфах романа, которые посвящены гибели Ленского. Трагический финал его жизни сначала вызывает ассоциации с отвлеченно-романтической символикой, соответствующей облику Ленского как романтического поэта:

Его уж нет. Младой певец  
Нашел безвременный конец!  
Дохнула буря, цвет прекрасный  
Увял на утренней заре,  
Потух огонь на алтаре!..

Но далее этот же факт гибели Ленского описывается просто и естественно и ассоциируется с драматическими событиями повседневной жизни. Об остановившемся сердце Ленского говорится:

Теперь, как в доме опустелом,  
Все в нем и тихо, и темно:  
Замолкло навсегда оно,  
Закрты ставни, окна мелом  
Забелены. Хозяйки нет.  
А где, бог весть. Пропал и след.

Итак, каковы бы ни были формы образного воспроизведения действительности и субъективно-экспрессивная окраска изображаемого, они всегда основаны на реалистическом соотношении образа и объекта: первоосновой всегда является изображаемый объект. В ходе творческого процесса Пушкин, как правило, отсеивал образы с субъективистской окраской или кардинально перерабатывал их.

К числу произведений, создание которых сопровождалось такого рода переработкой, относится стихотворение «Надеждой сладостной младенчески дыша. . .» (1823).

Напомним его текст:

Надеждой сладостной младенчески дыша,  
Когда бы верил я, что некогда душа,  
От тленья убежав, уносит мысли вечны,  
И память, и любовь в пучины бесконечны, —  
Клянусь! Давно бы я оставил этот мир:  
Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,  
И улетел в страну свободы, наслаждений,  
В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений.  
Где мысль одна плывет в небесной чистоте. . .  
Но тщетно предаюсь обманчивой мечте;  
Мой ум упорствует, надежду презирает. . .  
Ничтожество меня за гробом ожидает. . .  
Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!  
Мне страшно!. . И на жизнь гляжу, печален вновь,  
И долго жить хочу, чтоб долго образ милый  
Таился и пылал в душе моей унылой.

Перед нами произведение исключительной трагической силы. В нем речь идет о самоубийстве. Написано оно в период, когда

поэт оказался в пучине драматических происшествий, когда рушились многие его представления о людях, которым он доверял, возникали сомнения в былых надеждах. Ситуация общественно-политическая также не внушала надежд: крушение революционных выступлений на Западе, ослабление движения протеста в России. Тогда появляется это стихотворение, замысел которого ясен: стоит ли жить.

По своему содержанию стихотворение в окончательном тексте весьма отвлеченное, в нем нет мотивировок трагических переживаний. Но любопытно, что в ходе творческого процесса реальные мотивировки возникали. Например, вместо строки «В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений» в черновике:

... где нет о к о в, где нет предрассуждений.

Затем:

... где нет ц а р е й, где нет предрассуждений.

Изучая автограф, мы видим, как замысел из отвлеченно-философского переводился в заостренно политический (дальнейшее изменение этого замысла вызвано, конечно, цензурными причинами). Идея стихотворения — борьба между мечтой о мнимом «потустороннем мире» и живой жизнью, и побеждает жизнь.

## 7

Для того чтобы продемонстрировать элементы и особенности творческого процесса Пушкина, о которых шла речь выше, в их единстве, целесообразно обратиться еще к какому-либо произведению, которое дало бы возможность восстановить динамически процесс его создания. В качестве такого произведения возьмем стихотворение «Осень» («Октябрь уж наступил. . .»). Оно удобно для демонстрации потому, что сохранилось полностью в рукописях на всех стадиях: два черновых наброска, основной черновик и беловой автограф с поправками.<sup>65</sup> В приложении к этой книге

<sup>65</sup> ПД, ф. 244, оп. 1, №№ 838 и 839. Варианты публиковались неоднократно: частично — В. Е. Якушкиным, С. А. Венгеровым и др., беловой рукопись полностью — М. Л. Гофманом в издании «Пушкин и его современники» (вып. XXXIII—XXXV, стр. 349—354). Все варианты «Осени» см. в томе III Академического издания (стр. 916—937; подготовлены Н. В. Измайловым). Б. В. Томашевский и М. А. Цявловский относили создание «Осени» (или первых стрóf) к 1830 году, основываясь на том, что в двух составленных Пушкиным списках стихотворений числятся «Осень 1 окт.» и «Осень в деревне 1830». Однако Н. В. Измайлов в комментариях (в том же томе III) справедливо указывает, что черновой автограф 1883 года «не носит никаких следов переделки с какой-либо предшествующей рукописи» (стр. 1248). В статье «Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х гг.» Н. В. Измайлов высказывает убедительные соображения по поводу того, что в пушкинском списке стихотворений «Осень 1 окт.» — это «Румяный критик мой, насмешник толстопузый. . .» (см.: Пушкин, Исследования и материалы, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 16).

даны на восьми листах фоторепродукций (№№ 12—19) первоначальные черновые наброски и основной черновик, чтобы ход работы Пушкина был представлен нагляднее.

В первоначальной наброске (см. фоторепродукцию № 12) названа с самого начала объективная основа лирического восприятия:

«Октябрь» уж наступил —<sup>66</sup>

Начинается образная конкретизация — оживают в воображении зримые признаки осени:

[последние листья]  
«С наг»их «?» ветвей дубравы отряхнули.

Это первые конкретно-чувственные представления, возникшие в сознании поэта. Далее возникают новые детали, связанные с образом осени:

«По» небу хладные предвестники дождей  
«Тум»аны солнце затмевают.

Образ уточняется, делается пластичнее:

«По не»бу хладные предвестники дождей  
[«Тум»аны] стелятся — и солнце затмеваюг.

Интенсивность деятельности воображения рождает далее не только зрительные представления, но также слуховые, пространственные, динамические:

Журча [еще] бежит [под мельницу] ручей —  
[«Но» пруд уж застывает].

Так фрагментарные, отрывочные еще представления создают контуры образа. Поток этих представлений временно прерывается (в автографе сделано несколько черточек, обозначающих какое-то развитие первой темы в дальнейшем).

Затем в черновике появляется новый мотив, вызванный этими представлениями, фиксируются переживания, основанные на индивидуальном восприятии и картины осени (стихотворение писалось в Болдине, в октябре):

Теперь моя пора — [Я осенью здоров]

И еще:

Мороз  
«По»лезен моему здоровью.

Итак, начало — как бы программа всего стихотворения.

<sup>66</sup> Левый край листа оторван.

Во втором черновом наброске (см. фоторепродукцию № 13) фрагментные представления объединяются в нечто целостное:

Уж осень холодом дохнула  
[На обнаженные поля — ]  
Уже дубрава отряхнула  
Последний лист — [уже земля ]  
[Прохвачена] [белеет] —  
[И стынет пруд] —  
[Еще прозрачною корою] —  
[Промерзли колеи ]  
И «рзб»

В следующей затем разработке отдельных деталей усиливаются слуховые представления, — свидетельство стимулированной в процессе творчества деятельности воображения (поскольку зрительные представления являются, как известно, наиболее сильными и возникающими в первую очередь):

[Недавно] топкая дорога  
Промерзла глыбами; по ней  
Гремят копыта лошадей —

Обращает внимание, что во втором черновом наброске шестистопный ямб первоначального наброска сменяется на четырехстопный ямб. Но далее Пушкин возвращается к шестистопному ямбу и октавам — форме, более соответствующей общей тональности произведения в манере тихой, медленной задушевной беседы с читателем.<sup>67</sup>

Мы останавливаемся только на основных, принципиальных чертах процесса создания «Осени». В основном черновике (куда переносятся главнейшие опорные представления первоначальных набросков) вступает в свои права характерная для художественного мышления Пушкина особенность — широко разветвленная ассоциативность, позволяющая любое изображаемое явление включать в бесконечно разнообразные связи с окружающей жизнью. На следующей фоторепродукции (№ 14) можно проследить, как здесь образ осени связывается с лирическими переживаниями, с собственными эмоциональными реакциями, сопоставляется с другими временами года, как возникают детали деревенского быта, появляются образы соседа, лукавого старосты и т. д. Именно таковы первоначальные пробы, поиски в этих направлениях:

Но пруд уже застыл — сосед мой выезжает  
[Со сворами собак — ]  
[И жалуется мне мой староста брадатый ]  
[Что топчет озими он скачкой ]

«Проза» быта не вступает в противоречие с поэзией природы и не создает непримиримого столкновения эмоционально-экспрес-

<sup>67</sup> Ср. в черновике обращения: «Читатель дорогой. . .» (строфа V), «Извольте мне простить. . .» (строфа VIII).

сивных планов. Завоевания, сделанные еще в «Евгении Онегине», где включение «обыкновенного» (как говорили консервативные критики — «низкого») в строй возвышенных мыслей и чувств выражало новое понимание поэтического, отразились и в стиле «Осени». С почти натуралистической характеристикой весны («лишь вонь да грязь . . .») и описанием прозаических признаков лета («пыль, да комары, да мухи») соседствует лирический набросок о зимнем беге саней, легкой веселой метели, русской деве. . . Из других особенностей, характерных для творческого процесса Пушкина, следует отметить здесь образное развертывание первоначально выраженных в общей форме характеристик и транспонирование отвлеченных представлений в образные. В черновике (см. фоторепродукцию № 15) возникает следующий мотив:

Дни поздней осени бранят обыкновенно  
Но «я люблю ее» —

Дальше Пушкина занимает объяснение своего особого отношения к этой поре. Следует ряд вариантов: «Мне она мила — задумчивой красой», «унылой красотой», «печальной красотой», «красою вянущей». . . Возникает ассоциация по сходству:

Так нелюбимое дитя в семье родной —  
Бывает [иногда] всех лучше —

Все это войдет с некоторыми изменениями в окончательный текст пятой строфы. Но Пушкин продолжает поиски дальнейшей образной детализации, выражая при этом свои размышления об осени как общим, логически-отвлеченным определением («В ней много доброго»), так и вопросом, обращенным к самому себе: «Как это объясню?». В результате возникает в сложном эмоциональном контексте по ассоциации с осенью психологически острый образ умирающей девы:

Как это объясню? Мне нравится она  
Как вам мила порой чахоточная дева  
Которая [судьбой] на смерть осуждена —  
В могилу клонится без ропота и гнева,  
Улыбка на устах — печальная — видна

Образ, развиваясь, приобретает новые трагические черты:

Слабее [нежного] пчелиного напева  
Звук речи; на лице порой багровый цвет —  
Жива [была вчор] — сегодня смотришь — нет.

В следующей строфе — контрастное переключение в иной эмоциональный план: живописная картина осени — со всеми ее пышными красками («В багрец и золото одетые леса»), ее легкими звуками («шум падшего листа»), запахами («долин благоуханье»), комплексом зрительных, звуковых и других представлений (см.



фоторепродукцию № 16). Все они замыкаются обобщением, с которого в окончательном тексте начнется эта строфа:

Унылая пора! Очей очарованье  
Приятна мне твоя прощальная краса.

Но прелесть осени, как мы знаем, для Пушкина была прежде всего в том, что это особенно благоприятная пора для творчества.

Подготовка новой темы, темы поэтического творчества, которой посвящены заключительные строфы «Осени», начинается в строфе восьмой. Пушкин возвращается сначала к мотиву, программированному в первоначальном черновом наброске (см. фоторепродукцию № 12), — «Я осенью здоров» — и развивает его как ощущение полноты жизненных сил (см. фоторепродукцию № 17). Среди отдельных строк черновика эта мысль выражена признаниями: «Проснусь и радостно играет в сердце кровь»; «И к жизни чувствую любовь»; «И снова — счастлив молод». И здесь же вычеркнутая наметка мотива, который получит свое полное развитие несколько позже: «К вечеру < . . . > мечтается».

Тема о поэтическом творчестве возникает на том же листе черновика (см. фоторепродукцию № 17), после недоработанной здесь будущей девятой строфы, которая выглядит так:

Угаснет краткий день и в камельке забытом  
Товарищ верный мой опять огонь горит —  
То тлея медленно то радостно пылая  
Сиюж перед ним мечтая.

Дальше начинается непосредственное развитие темы последних строф стихотворения. Ряд фрагментарных, большей частью неполных строк, иногда опорных отдельных слов сочетаются в различные варианты:

И пробуждается поэзия во мне —  
Душа теснимая лирическим волнением  
как во сне  
выраженьем —

И [просится] и хочет как во сне  
[Излиться звуками]

и ищет в тишине

[Излиться выраженьем] —

[Излиться рифмами рассказами] виденьем  
Излиться как нибудь иль [словом] иль виденьем.

Здесь исключительный интерес представляет воспроизведение Пушкиным начала процесса поэтического творчества: сначала пробуждение мимолетных, еще неосознанных представлений («как во сне»), которые дальше приобретают определенность, позволяющую передать возникшие переживания «рифмами», «рассказами», «виденьем». Речь здесь идет об определенном виде творчества — о лирическом творчестве, точнее (если говорить терминами

того времени) о «поэзии воображенья». Подтверждение этому — фрагментарные наброски к этой же строфе:

И забываю мир                    и в тишине  
Я сладко усыплен моим воображеньем.

Воображение вызывает целый рой образов (см. фоторепродукцию № 18): «испанцы в епанчах», «усатые султаны», «цыганки черные», «индийские цари», «красавицы в чепцах», «монахи, карлики, жида, богатыри» и т. д. Эта разработка занимает всю левую половину листа, предваряясь строками:

И сходит тут ко мне незримый рой гостей  
Знакомцы давние — плоды мечты моей.

Как уже отмечалось выше, для широты художественного мышления Пушкина характерно постоянное включение в лирическую тему самых различных ассоциаций. Устойчивыми в произведениях Пушкина были ассоциации, связанные с декабризмом, с погибшими или сосланными друзьями. Мотив творческого воображения связывается в «Осени» по ассоциации с поэтами и с одним из сосланных друзей-поэтов — Кюхельбекером (он не назван по соображениям цензурной осторожности):<sup>68</sup>

И тут беру перо — друзья мои поэты  
(Не вам я говорю — \*\*\* и \*\*\*)  
И не тебе, \*\* «Вильгельм» живая жертва Леты  
И даже не тебе [певец] — — —

На этом же листе — наброски к строфе (в окончательном тексте одиннадцатой), которая, как уже упоминалось выше, столько раз цитировалась в качестве доказательства необычайной легкости, импровизационного характера творческого процесса Пушкина. В особенности выразительны строки:

[И мысли в голове] стесняются в отваге  
И рифмы            навстречу им бегут  
Минута — и стихи струею потекут  
[Так] [хмель] [во бране]

Здесь, однако, говорится лишь об одном из моментов творческого процесса, в целом требующего больших усилий и вовсе не непрерывного.

Полны глубокого смысла возникшие у Пушкина ассоциации процесса творчества с кораблем в бурном море (см. фоторепродукцию № 19). Мимолетные отрывочные представления здесь еще не сложились в законченную картину, но движение мысли представляется ясным. Сначала возникает аналогия между мыслями

<sup>68</sup> Предположение это высказано В. В. Гишпиусом (см.: Временник. Пушкин, т. 3, Изд. АН СССР, 1937, М.—Л., стр. 19). Но он не обратил внимания на то, что в этом же автографе ранее Кюхельбекер назван прямо в другом случае, по поводу слова «организм»: [Прости <шь> ли ты Виль <гельм> сей латинизм].

поэта, которые «как челны носятся» «в бурной влаге», «то станут, то плывут». Эта аналогия приобретает далее такое воплощение:

Так недвижим [корабль] дремал в уснувшей влаге  
Вдруг ветер — [паруса надулись] и [бегут].

Но затем в эту аналогию вплетается излюбленное Пушкиным сравнение поэтического творчества и миссии поэта с подвигом, который связан с трудностями и опасностями. Отсюда появление в черновике образов «матросов», которые «бросаются в отваге», «шловцов», которые (также «в отваге!») то в волнах, то «вкруг мачт ползут» . . . Но побеждает мужество:

И паруса <врзб> надулись ветра полны  
И двинулся корабль и рассекает <волны>.

Работа над стихотворением в черновике заканчивается попытками представить в зримых, образных деталях широту и беспредельность воображения поэта. После сопоставления процесса творчества с плывущим кораблем следует вопрос, «какие берега увидим мы теперь». Перечисляются самые различные земли и места — «Египет колоссальный», «тень Везувия», Эллада, «снега скупой Лапландии», Кавказ, «скалы дикие Шотландии», девственные леса «младой Америки». Этой строфы (работа над которой так и не доведена в черновике до конца) в окончательном тексте нет: по-видимому, идея представить полет творческого воображения только при помощи «географических» представлений не удовлетворила Пушкина, и стихотворение заканчивается словами «Куда ж нам плыть?» и строками многоточий. Но эти варианты характерны и в данном случае взаимопроникновением идеи и образных представлений, постоянным стремлением транспонировать общие мотивы в конкретные представления.

С этой точки зрения характерны и некоторые из рисунков, сделанных Пушкиным в черновиках «Осени». Кроме графических набросков, которые были результатом так называемой «заминки» в ходе работы над стихом (например, на первом листе черновика — женские ножки: см. фоторепродукцию № 17); кроме изображений лиц и фигур, возникавших по какому-то ассоциациям, далеким от замысла «Осени» или во всяком случае остающихся неразгаданными (фоторепродукция № 17 — чья-то голова, № 18 — общество в гостиной),<sup>69</sup> в черновиках рассеяны рисунки, непосредственно

<sup>69</sup> В исследовании Абрама Эфроса, содержащем немало интереснейших наблюдений, но во многом спорным, этот рисунок, вслед за В. Е. Якушкиным, предположительно рассматривается как иллюстрация к одной из сцен «Евгения Онегина» («может быть, это Татьяна, ее мать, сестра и Ленский, сообщающий о приезде Онегина, глава III, строфа ХХХVI»). Однако достаточно взглянуть в рисунок и, в частности, в фигуру молодой беременной женщины, чтобы отвергнуть подобное предположение. Неправильна и датировка у Эфроса этого рисунка 1830 годом: и он, и весь черновик относятся к 1833 году (см.: Абрам Э ф р о с. Рисунки поэта. Изд. «Academia». 1933, стр. 432).

соотносимые с замыслом стихотворения и включавшиеся в процесс его создания. Таковы графические наброски, связанные с темой творческого воображения,<sup>70</sup> с представлениями — сначала смутными, затем более отчетливыми, о мечтах, грезах, о могуществе поэзии, уносящей в сказочные дали подобно-могучему кораблю с надутыми парусами. Это — быстрые рисунки арабескоптиц (см. фоторепродукцию № 12), летящих аистов (№ 19), плывущей ладьи (№ 18) и с русским пейзажем (№ 16), где ладья изображена плывущей по волнам. На последней странице черновика — большой рисунок: статуя египетского фараона на ступенчатой пирамиде. Этот рисунок связан с неоднократным упоминанием Египта в числе стран, к которым направится корабль поэзии, — и, в частности, со строками:

[Плывет] — куда же плыть — к песчаным <?> ли берегам  
[Где дразнят вечность] пирамиды.

Соотношение рисунков Пушкина с его художественным мышлением и творческим методом (сколько у него портретных зарисовок, поражающих искусством схватывать в нескольких штрихах характерные типические особенности изображаемой личности, сколько автоиллюстраций, по манере предвосхищающих лучших рисовальщиков позднейшего времени!) — одна из задач, только еще поставленных в литературоведении и психологии творчества. Рисунки в черновиках «Осени» не принадлежат к самым выразительным, но по функции своей и они весьма характерны.

## 8

Для изучения закономерностей художественного мышления, его типов много ценного может дать параллельный сравнительный анализ творческого процесса различных писателей. Здесь снова встает вопрос об одновременном изучении в этом плане рукописей Пушкина и его современника, крупнейшего поэта той эпохи — Жуковского. Такое изучение является специальной задачей, которая предстоит в будущем, пока же ограничимся некоторыми наблюдениями и замечаниями.

Во второй главе книги уже говорилось о принципиальных различиях в художественном мышлении и методах Пушкина и Жуковского. Эти же различия обнаруживаются сразу при обращении к творческой лаборатории Жуковского — его рукописям. Мы видели, как для работы Пушкина над своими произведениями характерны импульсы живой действительности, что ею определяется и творческий процесс. Весь ход работы Пушкина отличается стремлением к «предметной» основе образной ткани, стрем-

<sup>70</sup> Мотив мечтательного воображения, как один из основных в «Осени», подчеркнут в окончательном тексте эпитафией «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?» из Державина («Жизнь Званская»).

лением транспонировать отвлеченные, абстрактные представления в конкретные, воспроизвести качественное своеобразие явления, объективировать реальный источник субъективных переживаний и эмоций. Для Жуковского характерны противоположные стремления. Его черновики отражают постоянную тенденцию освободиться от «вещности» образов, транспонировать казавшиеся ему слишком «земными», слишком реальными представления в план отвлеченной символики, сделать жизненные события или явления лишь поводом для субъективных излияний одинокой, замкнутой в себе души. Источник эмоций обычно завуалирован или выражает стремление к таинственному «там». На иной, чем у Пушкина, основе образуются в поэзии Жуковского и психологические ассоциации, носящие, как правило, субъективистский характер.

В литературоведении неоднократно отмечалось, что работа Жуковского над переводами сопровождалась, при всем его замечательном мастерстве, удалением из оригинала жизненно-конкретных элементов. «На все накидывает он полупрозрачный флер, всему придает несколько абстрактный характер, систематически уклоняется от всех простейших жизненных ощущений и явлений, ослабляет, стирает все яркие жизненные краски, даже намеки на борьбу и протест», — писал В. К. Каллаш.<sup>71</sup> Сравнивая переводы элегии Грея «Сельское кладбище» с оригиналом, В. Резанов установил, что Жуковский дал стихотворению «слащаво-сентиментальную окраску» и ослабил образ своего оригинала.<sup>72</sup> К этому следует добавить, что во второй переработке этого стихотворения он «ослабил» свой же предыдущий перевод. В редакции 1802 года, по сравнению с 1801 годом, обеднено конкретное изображение крестьянского труда и сглажены реалистические черты в описании деревни. Ц. С. Вольпе, сличая различные редакции «Вечера», заключает, что, «перерабатывая текст, Жуковский заменял конкретные образы окружающей его природы села Мишенского условными и литературными».<sup>73</sup> В окончательном тексте Жуковский заменил «иволги стенанье» — «стенаньем Филомелы». А вместо стиха «Как воздух прохладен душистою росой» появилось: «Как слит с прохладою растений фимиам».

Программы, планы в лирике Жуковского большей частью ограничиваются наброском метрической схемы стихотворения: при возникновении замысла для него была особенно важной интонация, мелодическое звучание стиха. Программы самого содержания

<sup>71</sup> В. Каллаш. Памяти В. А. Жуковского. М., 1902, стр. 14—15. См. также: В. Чешихин. Жуковский как переводчик Шиллера. Рига, 1895; А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский. Пгр., 1918, стр. 460 и далее.

<sup>72</sup> В. И. Резанов. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1906, стр. 165.

<sup>73</sup> В. А. Жуковский, Стихотворения, т. I, Вступительная статья, редакция и примечания Ц. Вольпе, изд. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 360—361.

лирики сравнительно редки и не направлены на поиски реальной ситуации или выявления существенных черт изображаемого. Впрочем, если, приступая к работе над стихотворением, Жуковский и набрасывал такого рода «программные» строки или слова, то они зачастую так преобразовывались, что черты реальности растворялись в настроении. Характерным примером является процесс создания стихотворения «Весеннее чувство» (1816). В черновике начало может рассматриваться как подобие некой программы. Здесь читаем:

Птицы  
Дыханье  
Ручей

Здесь же строки: «Что говорит мне перелетная», «Опять облака», «Опять даль» . . .<sup>74</sup> Однако в дальнейшем эти мотивы развертываются по таким линиям и ассоциациям, что черты и детали зримой природы превращаются лишь в отблеск «неведомого». Стихотворение получает характерное для Жуковского завершение:

Или там, куда летит  
Птичка, странник поднебесный,  
Все еще сей неизвестный  
Край желанного сокрыт? . .  
Кто ж к неведомым брегам  
Путь неведомый укажет?  
Ах! найдется ль, кто мне скажет,  
Очарованное Там?

Вариантность в черновиках и в различных редакциях стихотворения Жуковского также принципиально отличается от вариантности произведения Пушкина в самой своей основе. Конечно, и Жуковский отправлялся сначала от определенных конкретных представлений действительности, но в ходе работы происходил своеобразный «отлет» фантазии от жизни, рвались связи между субъектом и объектом изображения. Иногда у Жуковского в начале творческого процесса возникало (подобно тому, как это было у Пушкина) стремление экспонировать самый процесс возникновения ассоциаций, реальный источник эмоций и переживаний лирического героя. Но в дальнейшем все это погасало.

Во второй главе этой книги анализировалось стихотворение Жуковского «Мотылек и цветы» в свете его оценки Пушкиным.<sup>75</sup> История создания этого стихотворения иллюстрирует отмеченную закономерность художественного мышления Жуковского. Известно, что Жуковский любил говорить о поводах возникновения тех или иных стихотворений, — поводах иногда весьма случайных и прозаических. Так, стихотворение «Мотылек и цветы» было напечатано первоначально с примечанием: «Стихи, написанные

<sup>74</sup> Рукописное отделение Гос. Публичной библиотеки в Ленинграде, ф. 286, оп. 1, № 26, л. 24.

<sup>75</sup> См. стр. 111—112.

в альбоме Н. И. И., на рисунок, представляющий бабочку, сидящую на букете из *pensee*s и незабудок». <sup>76</sup> Но это, разумеется, чисто внешний повод для создания в целом очень поэтического произведения (несмотря на его холодный конец в духе мистических взглядов Жуковского). Интересно другое. В черновой рукописи начало воспроизводило источник размышлений и эмоций героя примерно в таком плане, как это было в процессе работы Пушкина над стихотворением «Цветок»:

Вот, что однажды я сказал,  
Смотря, как мотылек вертляной  
Благоуханною поляной  
С цветочка на цветок порхал!  
Он красотой их любовался,  
Он ароматом их дышал,  
Но ни с одним не оставался!  
И равнодушно улетал  
Туда, где небеса сияли  
И где на радужных крылах  
Друзья эфирные играли  
В веселых запада лучах. . . <sup>77</sup>

Ослабление конкретности деталей сказалось во всей работе над стихотворением и закономерно выразилось и в вариантах последних строк. Во второй белой редакции они читались:

И с вамп прелесть настоящего  
И пренебрег и позабыл!

А в окончательном тексте вместо «прелесть настоящего» — «низость настоящего».

Но, может быть, противоположность самих основ художественного мышления Пушкина и Жуковского сказалось ярче всего в ходе редактирования Жуковским стихотворений Пушкина. Известно, что, создавая «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», Пушкин строил их на ассоциациях, возникших на реальной основе, и удалял при этом мотивы и детали субъективистского характера (например, зачеркнут в черновике мотив апокалипсического «Бледного коня»). Стихотворение отражает «и сознание бессмысленности жизни, тяготеющей над ним, и возмущение этой бессмысленностью, и желание во что бы то ни стало овладеть внутренней логикой жизни:

Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу. . .

Рационалистическое, характерное для Пушкина заключение становится еще яснее и выразительнее при сопоставлении его с по-

<sup>76</sup> «Сверные цветы на 1825 г.», СПб., 1824. стр. 357.

<sup>77</sup> Рукописное отделение Гос. Публичной библиотек в Ленинграде, ф. 286, оп. 1, № 30, л. 30.

правкой, внесенной Жуковским в последнюю строку при печатании стихотворения в посмертном издании:

Я понять тебя хочу,  
Темный твой язык учу. . .». <sup>78</sup>

Принципиальные различия в художественном мышлении Пушкина и Жуковского можно было бы проиллюстрировать и на материале рисунков, которыми у Жуковского, как и у Пушкина, испещрены рукописи. И здесь у Жуковского отсутствует резкая качественная определенность в изображениях, нет стремления выявить типическое и неповторимое. Мы видим лишь однотонные сглаженные рисунки, иногда даже слишком педантично выписанные, но воспроизводящие все тот же условный сентиментально-романтический пейзаж, лишенный черт «местности», «локальности», бесчисленное повторение кладбищенских мотивов.

Сопоставление художественных методов двух крупнейших поэтов этой эпохи — Пушкина и Жуковского — приводит к заключению, что оба они явились основоположниками принципиально различных путей развития русской поэзии. От Жуковского с его субъективизмом линия развития ведет к символистам, а от Пушкина (если говорить о главнейших вехах) — к Лермонтову, Некрасову и в дальнейшем к поэту нашей эпохи, Маяковскому. Разумеется, в процессе литературного развития эти две основные тенденции не были изолированы одна от другой. Если пушкинские традиции в поэзии Лермонтова, Некрасова изучены с относительной полнотой, то влияние ее на поэтов сложной идейной и творческой биографии менее освещено. Между тем, оздоровляющее значение поэзии Пушкина, быть может, не выразилось с такой силой и убедительностью, как в творчестве Александра Блока. Тот перелом, который произошел в поэзии Блока в период первой русской революции, оказался связан с новым отношением к пушкинским традициям. Блок не сразу осознал этот перелом. Даже в 1915 году на вопрос анкеты: «Какие писатели оказали наибольшее влияние?» — он ответил так же, как раньше, и назвал только имена Жуковского, Владимира Соловьева, Фета.<sup>79</sup> Но на деле он решительно пересматривает основы своей художественной

<sup>78</sup> Н. В. Измайлов. Лирические циклы в стихотворениях Пушкина 30-х гг. В сб.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 42.

<sup>79</sup> Символистская поэзия Блока (особенно раннего) близка творчеству Жуковского, но преимущественно своими идейными истоками и мелодикой стиха. Что же касается образной структуры, то между творчеством Блока и Жуковского — принципиальное различие. Даже в наиболее мистико-субъективистских своих стихотворениях Жуковский еще во многом связан с поэтикой классицизма. Стремясь воспроизвести идею «невыразимого» (столь близкую Блоку), Жуковский прибегает преимущественно к олицетворениям, наслаявая их параллельными рядами в традициях поэтики классицизма. Поэтому и принципиально иным, чем у Жуковского, является метафорическое развертывание у Блока даже родственной Жуковскому символики.



системы и в творчестве и в теории. В статье «Краски и слова» он отстаивал предметность образа: «... искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к реальной природе и никогда не даст погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю (разрядка моя, — Б. М.)».<sup>80</sup> Блок пишет здесь о конкретности понятий и пронизательно отмечает, что Пушкин чувствовал «освободительность рисунка». Это новое понимание поэзии вызывает и в творчестве Блока новые темы, образы, формы. Вместо бесплотных образов, вместо интонаций «Стихов о прекрасной даме», где семантика растворяется в мелодии («В тихом воздухе тающее, знающее. . .»), возникает реалистическая фактура и ораторская интонация стихов 1905 года о старом мире. Пройдут года, пока Блок станет еще ближе к пушкинской традиции. Правда, он не смог никогда совсем порвать с символистским прошлым. И все же как признак совершенно нового этапа в поэтическом творчестве Блока нужно рассматривать лирический цикл «Вольные мысли», который написан под непосредственным влиянием Пушкина.

Принципиальное различие традиций Пушкина и Жуковского можно было бы проиллюстрировать признаниями представителей позднейших литературных поколений. В стихотворении Тютчева «Памяти Жуковского» (1852) «высокий строй» души Жуковского изображается как священный залог, завещанный миру и достойный лишь избранных. О связи эстетики символизма с наиболее субъективистскими элементами поэзии Тютчева и Жуковского многократно писали Брюсов, Коневской и другие представители этого направления. Однако и в поэзии Тютчева (как и позднее Блока) тенденции, явно враждебные пушкинской традиции, сочетались с некоторыми новаторски развитыми принципами художественной системы Пушкина.

Заслугой Тютчева считается разработка жанров философской лирики. Но в создании этого жанра он развил те тенденции, которые имелись в лирике Пушкина (например, в таких стихах, как «Брожу ли я вдоль улиц шумных»). В литературоведении не раз оспаривалась принадлежность Тютчева к пушкинскому направлению.<sup>81</sup> Однако бесспорными представляются пушкинские истоки лучших образцов философской лирики Тютчева, основанной на неразрывном единстве мысли и образа, философского раздумья и лирической исповеди. Тютчев развил при этом преимущественно одну из сторон пушкинской лирики — раскрытие душевного мира человека сквозь восприятие мира внешнего, и не только путем аналогии: явления природы служат Тютчеву как бы импульсом, который вызывает целый рой дум,

<sup>80</sup> Александр Блок, Собрание сочинений, изд. «Советский писатель», т. IX, Л., 1935, стр. 55, 56.

<sup>81</sup> См.: Н. Сумцов. А. С. Пушкин. Исследования. Харьков, 1900, стр. 333; Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 330—366.

чувств, ассоциаций. В свете проанализированных выше принципов образности и ассоциативности пушкинской поэзии совершенно ясным является продолжение Тютчевым структурных ее особенностей в таком, например, характерном для него стихотворении, как «Конь морской»:

О рьяный конь, о конь морской,  
С бледнозеленой гривой,  
То смиренный, ласково-ручной,  
То бешено-игривый!  
Ты буйным вихрем вскормлен был  
В широком божьем поле;  
Тебя он прядать научил,  
Играть, скакать по воле!  
Люблю тебя, когда стремглав,  
В своей надменной силе,  
Густую гриву растрепав,  
И весь в пару и в мыле,  
К брегам направив бурный бег,  
С веселым ржаньем мчишься,  
Копыта кинешь в звонкий брег  
И — в брызги разлетишься. . .

В цепочках ассоциаций, связанных со скрытой аналогией «конь — волна», возникает и последовательная цепь образов: гребень волны — грива; веселое ржанье — шум прибоя, и т. д. В итоге возникает образ морской волны, неповторимый по силе образительности. Благодаря сочетанию далеких ассоциаций, объединяемых единой «сквозной» идеей, создается динамический, «чувственный» образ волны не только в зрительном, но и в звуковом плане («копыта кинешь в звонкий брег»). Метафоризация служит здесь (как и во всяком истинно художественном произведении) не целям «украшения», а стремлению поэта в наиболее яркой образной форме раскрыть идею, которую можно охарактеризовать как апофеоз стремительного движения, апофеоз бурной, свободной стихии. Поэтому и стихотворение насыщено метафорами, направляющими внимание на одну определенную сторону изображаемого явления — на неукротимость, «рьяность», стремительность, бешеную игривость, силу «морского коня». В этом стихотворении метафора «морской конь» является его семантическим ключом и основой, на которой строится вся композиция произведения, — так здесь развиты пушкинские принципы ассоциативности. Однако в поэзии Тютчева нет последовательного претворения этих принципов: в других его стихах часто ощущается потеря объективной основы в процессе создания образа, когда разрывается связь ассоциируемых явлений. В еще большей степени противоречивость художественного мышления сказалась у Фета. Всюду, где Фет отдается во власть субъективистских ассоциаций, его стихи становятся безжизненны, вялы, темны, алогичны. По поводу таких стихов, где стираются границы между

явью и грезами, Полонский писал Фету 19 декабря 1890 года: «Из моих давнишних писем ты уже знаешь, как я смотрю на стихи: для меня высота поэтического искусства — это такая простота и ясность, чтобы каждая полуграмотная девчонка понимала их — таковы лучшие стихотворения Пушкина и Лермонтова. . . и добавлю, лучшие стихотворения Фета».<sup>82</sup> Действительно, лучшие стихи этого поэта близки пушкинской традиции. В них нарисованы реалистические картины русской природы: точно акварельные пейзажи, возникает живительная весна, пышность осеннего увядания, торжественность зимних снегов. Всюду, где поэт шел от предметного мира и удерживал свои образы в пределах прямых ассоциаций с ним, мы слышим отзвуки пушкинской лирики природы. Таковы его стихи об осени:

. . . краснеет лист кленовый,  
Что, жизнь любя, не в силах жить.

О летнем дожде:

Повиснул дождь как легкий дым

О стремительном весеннем ледоходе: речка

За льдиной выпускает льдину  
Как будто стаю лебедей.

Это не только пластика, но и картина движения.

И к какому бы из выдающихся поэтов XIX или XX века мы ни обратились, мы убедимся, что все лучшее в его творчестве, новаторски обогащенное временем и опытом, в своих истоках ведет, в конце концов, к Пушкину, к традициям его реализма. Это относится также к Маяковскому — поэту, у которого идейное содержание творчества порождено качественно новым мировоззрением социалистической эпохи и который в пору своих футуристических увлечений даже призывал «сбросить Пушкина с корабля современности». В одном из выступлений 1924 года Маяковский призывал учиться у Пушкина его «максимально добро-совестным творческим приемам, которые дают бесконечное удво-влетворение и верную формулировку взятой, диктуемой, чувств-вемой мысли. Этого ни в одном произведении в кругу современных авторов нет». В этом несколько сухом, но очень точном определении Маяковский отметил основные особенности мастерства Пушкина: «чувствуемая мысль», т. е. мысль, окрашенная глубоко личным восприятием жизни, и вместе с тем «мысль диктуемая», т. е. возникающая в силу необходимых обстоятельств и ситуа-ций, — в этом действительное своеобразие художественной системы Пушкина. И сам Маяковский развил идущие от пушкинской

---

<sup>82</sup> Отрывок из письма см. в комментариях Б. Я. Бухштаба в сб.: А. А. Ф е т, Стихотворения, изд. «Советский писатель», Л., 1940, стр. 432.

поэзии и обогащенные другими поэтами-реалистами принципы образной конкретизации идеи, глубокого осмысления каждого явления, каждой детали в системе целостного мировоззрения. В зрелой поэзии Маяковского идея существует в конкретной, чувственно-осязаемой форме, а образ живет только включенным в определенную систему идей.

## 9

Охарактеризованные нами принципы художественного мышления Пушкина и структуры образной ткани его лирики выразились во всей его творческой деятельности. В литературоведении стал обычным анализ творчества того или иного писателя в пределах жанровых делений. При этом уделяется мало внимания единству его мышления, единству и целостности художественной системы, которая проявляется одновременно во всех жанрах. Конечно, особенности послания или элегии, поэмы или романа сказываются в характере развертывания темы, в композиции, языке и т. п. Но главные, определяющие черты художественного мышления (в их эволюции на протяжении творческого пути писателя) претворяются в любых жанрах одновременно. В этом отношении нет принципиальной разницы между лирикой, «Евгением Онегиным», «Медным Всадником» или «Капитанской дочкой».

Если говорить о зрелом периоде творчества Пушкина, то во всех жанрах проявляется закономерность его художественной системы, согласно которой «ум» должен сочетаться с «воображением», «мысль» должна находиться в органическом единстве с яркой образностью. Явления действительности раскрываются с безусловной точностью и полнотой именно потому, что мысль, проникающая в образ, и образ, проникнутый мыслью, позволили с необыкновенным лаконизмом охватить и выразить внутреннюю сущность всего, что входило в поле зрения поэта.

Кратчайшее определение «разочарованный лорнет» выразительнее длинных описаний говорит о чувстве, с которым его владелец смотрит на «чуждый свет», точно так же как мимоходом брошенное замечание —

... за столом у них гостям .  
Носили блюда по чинам.

— сильнее любой отвлеченно-рассудочной характеристики костности и пошлости поместного дворянского быта.

Все творчество Пушкина отличается единой целеустремленностью, «фокусированностью» проблематики: думы, стремления, чувства, драматизм судьбы лирического героя и судьбы современного человека вообще; причины, мешающие свободному развитию человеческой личности; общественные условия, уродующие жизнь людей, воодушевленных высокими мечтами, поэтическими идеа-

лами; конфликты, возникающие между «героем» и «средой»; многообразие отношений человека ко всему окружающему миру, его внутренняя духовная жизнь. Представления Пушкина об идеале человеческой личности отражали тенденции, которые складывались в самой действительности, и вместе с тем находились в тесной зависимости от развития его художественного метода, от изменений в художественной системе, в эстетических принципах.

Пушкину еще в юности стала чужда идея «бессознательности», стихийности творчества. Уже в «Кавказском Пленнике» он, по его собственному признанию, думал воспроизвести некоторые типические черты современного героя: «... я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту прсждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи XIX века» (письмо В. П. Горчакову 1822 года). Несмотря на расплывчатость и романтическую зыбкость образа, было очевидно, что биография героя типична для вольнолюбивой молодежи того времени: хотя и без конкретизации, средствами романтического метода, и в этом произведении отмечены объективные причины его разочарованности («гоним судьбою», «обнял грозное страданье»). Но романтический способ изображения скрывал Пушкина. В ходе творческого процесса работы над поэмой сказываются черты, во многом противоположные позднейшей работе над произведениями: Пушкин отсеивал здесь мотивировки и детали реалистические (за исключением описания быта горцев), намеренно стремясь создать образ «недосказанный», во многом эскизный. Так, откинутой оказалась детализированная картина пленения героя, изъят отрывок о его чувствах:

Он раб. Усталую главой  
К земле чужой [припал] он снова —  
[Как будто] [в ней] от скорби злой  
Искал приюта гробового —  
Не льются слезы из очей  
В устах сомкнутых нет роптанья  
В душе, рожденной для страстей  
Стешил он гордые <?> страданья <?>  
он видит лишь <?> одно:  
Погиб! мне рабство суждено.

Путь Пушкина от «Кавказского Пленника» к «Евгению Онегину» и «Борису Годунову» — это путь от романтической отвлеченности характеров к таким принципам художественного изображения, которые давали возможность раскрыть характер и идеалы героя в его отношении не к какой-либо одной, а к самым разнообразным сторонам и проявлениям жизни, в его взглядах на мир, на общественную жизнь, на «вечные» вопросы бытия. При этом изображение человека всегда было для Пушкина и проблемой эстетического идеала, поскольку эстетический идеал в искусстве воплощается

с наибольшей полнотой в образе человека, в изображении характеров, действий, переживаний людей.

Переломным этапом в развитии художественного мышления Пушкина была работа над образом Онегина. Раскрытием этого образа и начинался роман. Драматизм судьбы Онегина определяется здесь как результат конкретных условий жизни общества с его определенными нормами политики, морали и т. п. Одновременно с первых же страниц романа разворачивается идея противоположности «старого» и «нового», идея начавшегося поворота России, но проводится она — с изумительным лаконизмом (роман в стихах!) — последовательно на протяжении всего произведения и касается всего: и экономического уклада страны, и быта, и эстетики, морали и т. п. Этим лаконизмом Лев Толстой восторгался, говоря об уменье Пушкина в «Онегине» «двумя-тремя штрихами обрисовать особенности быта того времени». <sup>83</sup> Скупость и лаконизм характеристик не противостоят требованиям широты и глубины охвата всей изображаемой действительности, так как выработанная Пушкиным система изобразительности обладала огромной силой конкретизации, общенности.

Пушкин-реалист открыл систему принципов типизации, которая позволяла глубоко проникнуть в сущность современных общественных отношений и в характеры представителей различных социальных слоев. Особенности героев раскрываются не только в описаниях и в прямых характеристиках, которые дает им автор: эти приемы характерны в равной мере для классицизма и романтизма. Новаторство Пушкина в обрисовке характеров выразилось в том, что даже детали несут важнейшую функцию раскрытия обстоятельств, в которых действуют герои, и вместе с тем с полнотой и точностью воспроизводят их черты и изображаемую эпоху. Одновременно Пушкин окрашивает изображение своим отношением автора путем сложной системы разнообразных эмоциональных оценок всего, что происходит, что попадает в поле зрения рассказчика.

Все отмеченные черты проявились развернуто уже в процессе создания «Евгения Онегина». Здесь все дано в системе детализированной и концентрирующей огромное идейное содержание образности. Пушкин выбирает детали, изображающие специфические особенности феодально-крепостнической России. Характеристике положения и быта крепостного крестьянства в равной мере служат и «затея сельской остроты» — сбор ягод девушками, которые «хором по наказу пели», и упомянутое мимоходом битие служанок, и исполненный драматизма рассказ няни о своем замужестве, и «бритье лбов» матерью Татьяны, и сатирические строки о Гвоздине: (. . . хозяин превосходный, владелец нищих мужиков).

---

<sup>83</sup> Н. Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым. М., 1928, стр. 163.

Таким же способом Пушкин рисует типичную феодальную усадьбу, «почтенный замок»:

Везде высокие покоп  
В гостиной штофные обои,  
Царей портреты на стенах,  
И печи в пестрых изразцах.  
Все это ныне обветшало. . .<sup>84</sup>

Сатирическая картина оскудения этого усадебного мира (глава вторая) также дана в системе образных деталей, по силе предвосхищающей страницы «Мертвых душ». Обитатель «замка»

. . . деревенский старожил  
Лет сорок с ключницей бранился,  
В окно смотрел и мух давил. . .

Его кругозор характеризует то, что в его «покое» не было «нигде ни пятнышка чернил» и что репертуар чтения заключался в тетради расхода и календаре 1808 года, т. е. одиннадцатилетней давности (действие первой главы относится к 1819 году). Это один из типов старого мира. Другой — активный тип — обрисован теми же средствами концентрированного лаконизма:

Кто в двадцать лет был франт пль хват,  
А в тридцать выгодно женат:  
Кто в пятьдесят освободился  
От частных и других долгов,  
Кто славы, денег и чинов  
Спокойно в очередь добился. . .

Вместе с тем, Пушкин показывает переплетение старого и нового в самой жизни, обобщенное в афористических строках при помощи метафор-олицетворений:

На всех различные вериги;  
И устарела старина,  
И старым бредит новизна.

«Вериги» и на Онегине: он отщепенец, он уже чужд старому, но еще не может оторваться от порожденной старым миром системы взглядов, привычек, норм поведения.

Так возникает в романе проблема судеб молодого поколения, современного героя, противоречий его мировоззрения. Связь этой проблемы с общественной коллизией, положенной в основу романа, полнее всего выражена в работе Пушкина над образом Онегина. Не «мелочная близорукость» описаний, а желание с наибольшей полнотой показать абсолютное внешнее благополучие Онегина как еще живой идеал «века минувшего» двигало Пушкиным, когда он с такой подробностью рассказывал о время-

<sup>84</sup> «Царей портреты на стенах» — обобщение столь смелое, что Пушкин в беловом автографе исправил эту строку — «Портреты дедов на стенах», пометив в сноске: «Для цензуры».

препровождении Онегина, его жизни, казалось, представлявшей собою сплошную цепь наслаждений. Этому служат образные «картинные» описания его «уединенного кабинета», украшенного всем, что парижский вкус изобрел «для роскоши, для неги модной»; и обеда, изображенного с такой сочностью красок, которая напоминает самые пышные натюрморты прославленных живописцев фламандской школы; и блистательного петербургского балета. Описания эти необходимы для того, чтобы показать, что при всем этом Онегин — «забав и роскоши дитя», — вопреки господствовавшим понятиям о счастье, был несчастлив. В XXVI строфе первой главы этот вопрос поставлен прямо:

Но был ли счастлив мой Евгений,  
Свободный, в цвете лучших лет. . .

И дальше в не менее точных характеристиках показано, что Онегин был несчастлив, и раскрывается, почему это произошло.

Целеустремленное раскрытие идеи такими же средствами происходило и в процессе создания «Медного всадника». Воссоздание картины петербургского наводнения, разрушившего скромные чайниа Евгения, целиком связано с лирической сферой, окружающей в поэме этого героя. Наводнение оказалось губельным не для центра города и его обитателей, а для бедноты, селившейся на окраинах. Наводнение описано так, как его видел и ощущал бедный петербургский люд:

Лотки под мокрой пеленой,  
Обломки хлижи, бревна, кровли,  
Товар запасливой торговли,  
Пожитки бледной нищеты. . .

Глазами народа дана и оценка этих бедствий:

. . . все гибнет: кров и пища!  
Где будет взять?

Сложность раскрытия драматической судьбы Евгения определялась тем, что «кумир на бронзовом коне», в котором символически воплотились причины его бед, — это колоссальная личность, великий исторический деятель, «моцный властелин судьбы», волей и трудом которого выполнена государственная задача огромной важности. Эстетическая оценка величия, могущества, великолепия Петербурга, созданного Петром, обладает такой силой впечатляемости, что на фоне ее лишь подобно побочному мотиву героической симфонии звучат слова о Петре как «грозном царе», поднявшем Россию на дыбы «уздой железной». Переключение повествования из одического в иной эмоциональный план, связанный с темой Евгения, достигается тем, что Пушкин ведет разработку образа Петербурга в двух разнородных лирических сферах. В сознании Евгения Петербург не существует



как «полночных стран краса и диво»: он не замечает величия гранитных берегов Невы, прелести узора чугунных оград, стройных громад дворцов и башен. Эти эстетические оценки связаны с чуждым Евгению миром представлений, с иной жизнью и замыкаются строками о Петербурге — городе радости, который летом приносит наслаждение темно-зелеными садами и прозрачным сумраком белых ночей, и где зимой

Бег санок вдоль Невы широкой,  
Девичьи лица ярче роз,  
И блеск, и шум, и говор балов,  
А в час пирушки холостой  
Шипенье пенистых бокалов  
И пунша пламень голубой.

Сознание Евгения отягощено другим кругом представлений, которые Пушкин тщательно отбирает: Петербург окраин, ветхий домик Параши с некрашенным забором и одинокой ивой. И погибает Евгений в другом Петербурге, на одиноком, пустынном острове, таком же пустынном и унылом, каким было место, где когда-то Петр стоял, полный великих дум.

Этот же конструктивный принцип, когда зрительные и все другие представления целеустремленно включаются в определенную эмоциональную сферу, мы видим и в «Капитанской дочке». Капитан Миронов был верен присяге, он погиб с сознанием выполненного долга, но как прозаична вся защита Белогорской крепости по сравнению с героической пугачевских сражений! С одной стороны — «оробелый гарнизон», эпизод с пушкой, лишь перед боем очищенной от всякого сора и пальнувшей всего два раза, несчастный старик Миронов; с другой же — отважные конные толпы пугачевцев и, точно запечатленный на холсте художника-баталиста, Пугачев на великолепном белом коне, в красном кафтани, с обнаженной саблей. Не пресловутая «шайка разбойников», как именовали пугачевцев официальные реляции, а мятежное войско изображено в «Капитанской дочке»: «Казаки стояли верхами. Солдаты под ружьем. Знамена развевались» . . .

Для раскрытия процесса кристаллизации, созревания принципов реалистического метода Пушкина в непосредственном ходе творческой деятельности большое значение имеют его «пробы», «поиски» сюжетных ситуаций, которые позволили бы с наибольшей живостью и определенностью изобразить типические черты характера героя. Для того чтобы найти при этом единственно верное решение, светом художественного анализа осветить поведение героя, его реакции на окружающий мир, его отношение к другим персонажам, Пушкин нередко прибегал к своему рода экспериментам в ходе создания произведения. Подробное развертывание этой проблемы увело бы далеко за рамки задач, поставленных в книге, — это дело будущих исследований. Но и тот мате-

риал, которым мы сейчас располагаем, говорит о своеобразии пушкинских поисков.

Целенаправленность творческих замыслов Пушкина помогала ему отбрасывать решения, уводившие от магистральной линии задуманного произведения, находить действительно единственно верный путь.

В ходе работы над образом «Евгения Онегина» возник вариант сюжетного развития, согласно которому Онегин влюбляется в Татьяну при первом свидании. Этот вариант отражен в третьей главе романа (см. фоторепродукцию № 20):

В постеле лежа — наш Евгений  
Глазами Байрона читал  
Но день вечерних размышлений  
В уме Татьяне посвящал —  
Проснулся «он» денницы ране  
И мысль была все «?» о Татьяне  
Вот новое подумал он —  
Не уж-то я в нее влюблен  
Ей богу это было б славно  
[Себя] [уж] то-то б одолжил  
Посмотрим — [и тотчас решил]  
Сосед«ей» навещать исправно  
Как можно чаще — всякой день  
[Ведь] им досуг, а нам не лень.

Одержимость Онегина мыслями о Татьяне вначале была выражена еще более определенно:

И дань невольных размышлений  
Татьяне милой посвящал —

Этот возникший в сознании Пушкина сюжетный поворот не был просто мимоходом: продолжение его было намечено (см. фоторепродукцию № 21):

[Решил] и скоро стал Евгений  
Как Ленской

Ужель Онегин в самом деле  
[Влюбился].

Однако Пушкин откинул это решение и изобразил характер Онегина и его развитие, которое и дало возможность показать в конце романа беспрдельно влюбленного в Татьяну Онегина. Пушкин откинул и другие решения, раскрывавшие духовный мир Онегина менее убедительными способами, чем это дано в окончательном тексте романа. Так, например, в рукописи романа остался «альбом Онегина», который был задуман как самораскрытие и даже самооправдание героя. Однако Пушкин отказался от альбома, избрав такой путь, при котором характер

Онегина показан в реальных жизненных ситуациях, в его отношениях с другими персонажами.

Большое значение в эволюции Онегина должна была иметь глава, которая в плане романа обозначена «Странствие». Путешествие Онегина должно быть описано в седьмой главе, непосредственно после появления Татьяны в усадьбе Онегина, в его кабинете; Онегину была посвящена и следующая глава, восьмая. В девятой он возвращается в Петербург, где происходит встреча и объяснение его с Татьяной. В дальнейшем (судя по дошедшим до нас отрывкам из десятой главы и воспоминаниям современников) Онегин попадал, по-видимому, в круг декабристов и, вероятно, погибал. Совершенно очевидно, что при таком развитии замысла цензура не пропустила бы роман, и поэтому Пушкин писал 28 ноября 1830 года в предполагавшемся предисловии к двум последним главам (включая «Путешествие»): «Вот еще две главы» „Евгения Онегина“ — последние по крайней мере для печати». В 1831 году Пушкин вообще отказался от включения в текст путешествия Онегина, соответственно изменив окончание романа, но счел нужным приобщить отдельные отрывки из путешествия (большая часть их составляла лирические отступления) к изданию последней, восьмой главы, а затем и полного издания романа. При этом мотивировка отказа от публикации главы, посвященной путешествию, была загадочной для читателей: «Автор чистосердечно признается, что он выпустил из своего романа целую главу, в коей описано было путешествие Онегина по России. . . Автор. . . решился выпустить эту главу по причинам, важным для него, а не для публики».

Насколько можно судить по черновикам «Путешествия», именно в «странствии» был нарушен равнодушный скептицизм Онегина — под влиянием знакомства со своей страной, когда он увидел некогда мятежные площади Новгорода, когда он мчался «по гордым волжским берегам» и слушал, как поют бурлаки про Стеньку Разина, когда его поразили величественные пейзажи Кавказа и близость войны. Из желания «переродиться» (слово, которое содержится в рукописи «Путешествие Онегина») и возник его замысел поездки по России. Отсюда же, как мы полагаем, и та возможная декабристская линия биографии Онегина, которую Пушкин (как свидетельствует его современник М. Юзефович) думал развить в десятой главе.<sup>85</sup> Хотя вариант, связанный с путешествием, дошел до нас в черновых отрывках и набросках, его нельзя игнорировать не только в истории замысла, но и для понимания образа Онегина в окончательном тексте романа. Литературоведы, которые возражают против необходимости при

<sup>85</sup> Предлагаемая трактовка значения путешествия в развитии образа Онегина дана более подробно в моих книгах: А. С. Пушкин. Очерк жизни и творчества. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 113—115; Пушкин и его эпоха. Гослитиздат, М., 1958, стр. 577—581.

освещении образа Онегина принимать во внимание главу о путешествии, очевидно, не учитывают все значение цитированных выше слов Пушкина, в которых он объяснял причину пропуска этой главы.

Несомненно «пробой» был вариант (который также остался в черновой рукописи) развития образа Ленского не только как эгегического, но и как политического поэта. Однако Пушкин отказался от этого варианта, как нам представляется, не только в силу цензурных соображений: в общем замысле романа образ Ленского, такой, каким он остался, олицетворял типические черты и судьбу многих современников и вместе с тем позволял полнее раскрыть в соотношении с ним характеры Онегина и Татьяны.

Вариантность, как выражение целеустремленных поисков наиболее верных творческих решений, проявлялась, следовательно, не только в филигранной отделке Пушкиным деталей образа, но и в трактовке характеров и выборе таких ракурсов изображения, при которых даже самые скрытые черты психологии героев получили бы рельефную отчетливость, а их переживания — убедительнейшую из мотивировок.

\* \*  
\*

Итак, вся система художественного мышления Пушкина основана на том, что в процессе творческой деятельности исходными являются импульсы объективной действительности, реальные явления, возникающие в воображении писателя как результат жизненного опыта и вступающие в сложные ассоциативные связи с другими явлениями. Способом раскрытия сущности изображаемого является взаимное проникновение идеи и образа. Пушкин в ходе создания произведения ставит героя в определенные жизненные положения, направляя свои поиски к максимально точному выяснению реакций героя на все, что входило в сферу его внимания. Этим путем происходит типизация характера героя и условий проявления характера, воспроизведение его внутреннего мира, образа его мыслей и эмоциональной сферы.

Этот метод позволил Пушкину с необыкновенной художественной силой нарисовать в своих произведениях многокрасочную, звучащую панораму эпохи, создать с тончайшим психологическим проникновением целую галерею портретов людей своего и минувшего времени и вместе с тем осветить изображение светом высокого немеркнувшего идеала.





## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В этой книге сделана попытка охарактеризовать черты художественного мышления Пушкина в динамике, основные особенности его творческого процесса. Мы стремились выяснить, какими путями великое открытие Пушкина-новатора, уничтожившего разрыв между поэзией и действительностью, находило выражение в тонких элементах его творческой деятельности, в зарождении и развитии замыслов на разных фазах создания произведения, в психологии творчества. При этом ставилась задача — проследить кристаллизацию в сознании Пушкина принципов, позволявших соединять аналитическое раскрытие сокровенной сущности жизненных явлений с полнокровной живописной образностью, «силу ума» и «творческого воображения».

Выводы, которые следуют из анализа художественного мышления Пушкина, существенны, как нам представляется, не только для понимания своеобразия его деятельности, но и для некоторых общих проблем роли искусства в историческом развитии, в особенности в современную нам эпоху величайших научных открытий и поистине изумительного проникновения человека в тайны мироздания. В настоящее время в различных странах появляются одна за другой книги, статьи, авторы которых утверждают, что в век атома и завоевания космоса художественная литература, искусство теряют свое былое значение как средство познания. Дискуссия на эту тему вспыхивала и у нас (но, разумеется, с совершенно другими целями, чем в западной буржуазной литературе, где банкротство искусства доказывается на основе самых реакционных теорий и где «аргументом» является понимание творчества как области подсознательного, ускользающего из-под контроля разума). Спор о взаимоотношении науки и искусства сам по себе — спор старинный, мрачные пророчества начались давно. Спенсер говорил, что придет время, когда наука — всесильная властительница — посрамит искусство. Ренан предсказывал: великий художник в будущем представит собою нечто устаревшее, бесплодное. Этот скепсис чужд марксистской эстетике: еще Энгельс был уверен в дальнейшем усилении роли искусства, которое соединит шекспировскую живость

с осознанием глубокого исторического смысла происходящего. Признание могущества и науки, и искусства было свойственно передовой русской мысли XIX века: Добролюбов писал, что придет время слияния науки и поэзии (в том смысле, что искусство как средство познания жизни, не изменяя своей специфической природы и совершенствуя ее, по степени достоверности и глубины понимания станет равным науке). И если возможны еще недоумения, которые один из писателей обобщил в словах «как быть с литературой в век космоса?», то это свидетельствует о весьма недостаточном понимании эстетической сущности искусства. Надо сказать, что еще бытует представление о том, что причины, обуславливающие самое существование профессий ученых и художников, не совпадают. Но прав Митчел Уилсон, который писал: «И в науке и в литературе творчество не просто радость, смешанная с риском, — это жестокая необходимость. И ученый, и писатель. . . находят свое призвание, словно под влиянием той же силы, которая заставляет подсолнечник поворачиваться к солнцу».<sup>86</sup> Эта необходимость, добавим, обусловлена общественно-исторической практикой.

В разные периоды развития художественной культуры человечества по-разному соотносились аналитические и собственно эстетические элементы творчества. Одно из величайших завоеваний Пушкина заключается в том, что в его творчестве достигнуто гармоническое сочетание этих элементов. Напомним еще раз о критериях деятельности писателя, которые он гениально сформулировал: «г л у б о к о е , д о б р о с о в е с т н о е и с с л е д о в а н и е и с т и н ы и ж и в о с т ь в о о б р а ж е н и я». Напомним, что он считал главным достоинством стихотворца умение воплотить «сильно и необыкновенно» «ясную мысль» и «картины поэтические», а вдохновение рассматривал как «расположение души к живейшему принятию впечатлений, следовательно к быстрому соображению понятий; что и способствует объяснению оных». Если к этому добавить слова Пушкина о «мощной силе красоты», то для нас станет понятным и его поразительно глубокое понимание соотношения науки и искусства.

Когда вышла в свет восьмая глава «Евгения Онегина», один из критиков утверждал, что она не может иметь никакого успеха, ибо «век и Россия идут вперед, а стихотворец остается на прежнем месте». В связи с этим Пушкин заметил, что «поэтическое произведение может быть слабо, неудачно, ошибочно — виновато, уж верно, дарование стихотворца, <а не> Век ушедший от него вперед». Разъясняя свою мысль, Пушкин утверждает, что если развитие науки своими новыми открытиями отодвигает в прошлое, делает устаревшими предыдущие ее завоевания, то

---

<sup>86</sup> Митчел У и л с о н. Исповедь «Физика» и «Лирика». «Литературная газета», 1960, № 108.

истинные произведения искусства остаются вечно живыми и необходимыми. Именно таков ход его рассуждений о том, что поэзия не стареет, не изменяется: «...ибо душа человеческая с ее волнениями и страстями всегда одна в своих разнообразных изменениях (человек с его всегдашними страстями)». «И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной Астрономии, Физики, Медицины и Философии состарились и каждый день заменяются другими — произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны».<sup>87</sup> Продолжая мысль Пушкина, можно сказать и о его творчестве: все энциклопедии прошлого безнадежно устарели, но бессмертной остается «энциклопедия русской жизни» — «Евгений Онегин»: этот роман не только дает нам картину прошлого, не только доставляет эстетическое наслаждение, но помогает воспитанию — эстетическому и нравственному — нового человека, помогает нам познавать самих себя. Понять, каким методом Пушкин достигал такой силы образительности и «исследования истины», — и означает понять основы его художественного мышления.

Исследование закономерностей творческого процесса Пушкина показывает, как неправы те истолкователи павловской теории типов высшей нервной деятельности человека, которые воздвигают непроходимую грань между так называемыми крайними типами — «художника» и «мыслителя», пытаясь доказать, что художникам в слабой степени свойственна аналитическая способность. На самом деле вопрос этот гораздо сложнее и связан с целым комплексом проблем специфики художественного мышления и соотношения на различном уровне отвлеченно-логических и образных восприятий и обобщений. Весь ход творческого процесса Пушкина, как мы видели, характеризуется гармоническим сочетанием и тех и других элементов и вместе с тем целеустремленностью его деятельности именно художественной.

В нашей книге некоторые из связанных с этим вопросов поставлены и требуют дальнейшей разработки. Так, можно полагать, что в дальнейшем приведет к полезным выводам о закономерностях творчества сравнительное исследование различных типов художественного мышления на основе предложенной здесь методики — одновременного, параллельного изучения творческого процесса писателей различных направлений. Полагаем также, что в дальнейшем найдет свое осуществление диктуемая необходимостью координация усилий ученых различных специальностей (психологии, эстетики, искусствознания, физиологии, занимающейся проблемами мышления и высшей нервной деятельности, и др.) для разработки вопроса об «управляющих

<sup>87</sup> Мы даем выдержки из чернового проекта предисловия Пушкина к VIII и IX главам «Евгения Онегина» (между прочим, в черновике имеются уточнения устаревших научных понятий и трудов: «Физика Плиния устарела... Астрономия Архимеда изменилась...»).

закономерностях» творческого процесса. В комплексные группы ученых, объединяемые этой задачей, представляется необходимым привлечь также работников в области математической лингвистики, специалистов по кибернетике, занятых моделированием сложных «мыслительных операций».<sup>88</sup> Конечно, в такого рода комплексном изучении возможны ошибки и необходимо идти на известный риск. Но почему понятие экспериментальных, «поисковых» работ, которые чреваты возможными ошибками и риском, но преследуют цель открытия нового, является законным в применении к естественным и точным наукам и не может быть распространено на область изучения творчества, на литературоведение? Комплексное изучение закономерностей творчества поможет литературоведам и искусствоведам преодолеть известную замкнутость своей специальности, а, скажем, физиологам и специалистам в области математической лингвистики, занятым близкими проблемами, поможет избежать возможной недооценки эстетической сущности и социальной природы искусства.

Академик М. В. Келдыш, говоря на Всесоюзном совещании научных работников в Кремле о задачах науки и отмечая плодотворность развития ее на стыке разных областей знания, призвал также к сближению общественных и других наук. Несомненно, что разработка проблем литературного творчества на базе марксистской методологии при помощи такого сближения может привести к ценнейшим результатам. Правда, при этом придется преодолеть известный скептицизм некоторых представителей других специальностей по отношению к литературоведению. Однако в этом скептицизме сказывается не только порой недостаточное представление о несомненных достижениях науки о литературе, но и наши собственные слабости (запутанность литературоведческой терминологии, изолированность литературоведения от других областей знаний и др.).

Так или иначе, расширение путей исследования художественного мышления, его закономерностей — задача, выдвинутая самой жизнью, и нет сомнения, что в ближайшем будущем состояние изучения этой проблемы будет более соответствовать общему уровню развития науки в нашу эпоху.



---

<sup>88</sup> См. выше, стр. 32—33.



## О Г Л А В Л Е Н И Е

Предисловие . . . . .	3
-----------------------	---

### Г Л А В А П Е Р В А Я

Проблема художественного мышления Пушкина и общие методологические задачи исследования творческого процесса писателя . . . . .	5
--	---

### Г Л А В А В Т О Р А Я

Кристаллизация принципов творчества в сознании Пушкина и проблема типов художественного мышления . . . . .	46
--	----

### Г Л А В А Т Р Е Т Ъ Я

Элементы и общие закономерности творческого процесса Пушкина . . . . .	148
Заключение . . . . .	245

*Приложение в отдельной папке:*

20 фоторепродукций рукописей Пушкина

---

**Борис Соломонович Мейлах**

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ ПУШКИНА КАК  
ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС.**

*Утверждено к печати*

*Институтом русской литературы  
(Пушкинский Дом) Академии Наук СССР*

Редактор Издательства *В. А. Браиловский.*  
Художник *С. Н. Тарасов.* Технический  
редактор *Р. Е. Вендель.* Корректоры  
*В. Г. Андронов, Э. В. Коваленко,*  
*И. П. Палкина и Л. В. Шоренкова*

Сдано в набор 23/XII 1961 г. Подписано  
к печати 22/I 1962 г. РИСО АН СССР № 72-108В.  
Формат бумаги 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. л. 71<sup>3</sup>/<sub>16</sub>  
Печ. л. 15<sup>5</sup>/<sub>8</sub> = усл. печ. л. + 10 вкладок.  
Уч.-изд. л. 17.11+10 вкладок (4.73). Изд. № 1601.  
Тип. вак. № 460. М-36022. Тираж 4500.

*Цена с приложением фоторепродукций автогра-  
фов А. С. Пушкина 1 р. 42 к.*

Ленинградское отделение Изд. АН СССР  
Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

---

1-я тип. Издательства Академии наук СССР  
Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
30	21 снизу	истока	потока
54	19 »	вопрос?	вопрос...
91	15 сверху	впивает	впитывает
91	20 »	науки,	страпы,
138	10 »	Упоминание из	Упоминание некото- рых из
171	17 »	противоречия	противуречия
171	22—23 »	или сомнения?	или сомнения?
171	23—24 »	признаки] и	признаки и]
182	11 »	сартит,	сартиф,
221	7 снизу	1883 года	1833 года
242	15—14 »	намечено (см. фото- репродукцию № 21);	намечено;

Б. Мейлах. Художественное мышление Пушкина.