

И. М. ТОЙБИН

## ФИЛОСОФСКО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭМА А. С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

«Медный всадник» — вершинное произведение Пушкина 1830-х годов.

Необъятная сложность, проблемная глубина и многозначность «петербургской повести» засвидетельствованы всей историей ее научного освоения<sup>1</sup>. Споры вокруг «Медного всадника» не утихают. В самом этом факте нет ничего удивительного — такова судьба всех подлинно великих созданий искусства. Не составляет исключения и пушкинская поэма — произведение, в котором, при всем его предельном лаконизме, запечатлены трагические конфликты не менее значительные, чем в грандиозных полотнах Данте, Шекспира, Гете. Естественно, что поток исследований, посвященных такому произведению, а следовательно, новых концепций и решений не может иссякнуть и не иссякнет. Важно, однако, чтобы в изучении поэмы соблюдались принципы историзма: только при этом условии будет сведена к минимуму произвольность оценок и суждений.

Рассматривать пушкинскую поэму не изолированно, а в контексте эпохи, в свете общего движения пушкинского творчества, художественной и философско-исторической мысли времени — таков плодотворный путь историко-литературного изучения «петербургской повести».

### 1

Пушкинская поэма, сказали мы, многозначна, ее замысел возник на пересечении различных идейных и художественных исканий поэта. Естественно, что и изучение ее может вестись

в различных направлениях и на разных уровнях. И все же есть один аспект, который в известном отношении следует признать определяющим — аспект философско-исторический.

Чем больше вдумываешься в пушкинскую поэму, в ее разную структуру, тем яснее становится, что именно огромная насыщенность философско-исторической мыслью придает повествованию о частном, казалось бы, событии полубытового характера подлинную значительность, глубинный подтекст. Дух истории в широком смысле слова овеивает эту поэму — драму идей, поднимает ее содержание на огромную высоту, определяет масштабность произведения, открывает в нем некие тревожные дали и горизонты.

Значение этой проблемы столь очевидно, что ее не могли не отметить исследователи и критики, обращавшиеся к «Медному всаднику»<sup>2</sup>, начиная от Белинского, высказавшего наиболее пронизательные и глубокие суждения.

«Медный всадник» создавался в ту пору, когда не только на Западе, но и в России шел стремительный и бурный процесс проникновения истории во все сферы духовной жизни, вырабатывались принципы исторического мышления. История вовлекала в водоворот событий не только народы и государства — она вторгалась в жизнь каждого человека; индивидуальная жизнь приобщалась к «тайным судьбам» мира. Человек все больше осознавал свою сопричастность к истории, сопряженность с нею, и это обостряло его нравственные искания.

Особое значение имели проблемы **философии истории**. Именно философия истории — область общих идей и представлений о ходе и смысле исторического процесса, о месте в нем человека — оказывалась наиболее близкой и к литературе. Естественно, что между ними происходил процесс взаимодействия, приобретший в тридцатые годы особую интенсивность. Формы этого взаимодействия и его последствия были различными. Для многих писателей обращение к исторической и философско-исторической мысли вело к отказу от специфического языка искусства, к умалению его эстетической природы, к иллюстративности. Но был и другой путь — путь органического включения философско-исторических идей в художественную систему писателя, в сферу искусства — в соответствии с его собственной сущностью и возможностями. Этим путем шел Пушкин, в поэзии которого (в данном случае речь о ней), в частности, в лирике 1830-х годов (таких ее шедеврах, как «Вновь я посетил...», «Была пора» и др.) философско-ис-

торические раздумья неотделимы от самой художественной эмоции произведений, от их своеобразнейшего и неповторимого лиризма.

Несомненно, однако, что наиболее значительным результатом названного процесса в области поэзии явилась пушкинская философско-историческая поэма «Медный всадник».

Учитывая сказанное, самый генезис «петербургской повести» следует, как видно, осмыслить несколько иначе, чем это имело место до сих пор. Обычно пушкинская поэма и ее замысел соотносятся лишь преимущественно с произведениями, близкими по материалу и жанру, по тематическому признаку. обстоятельно изучено соотношение «Медного всадника» и «Езерского» (Н. В. Измайлов, С. М. Бонди, О. Соловьева). Рассматриваются связи поэмы с циклами произведений Пушкина о Петре (Д. Д. Благой, Б. В. Томашевский), о маленьких людях (Г. А. Гуковский, Б. С. Мейлах, Н. К. Пиксанов), а также «Вступления» — с одической поэзией (Л. В. Пумпянский). Исследованы связи «Медного всадника» с темой Петербурга в русской литературе (Н. П. Анциферов, Б. В. Томашевский), широко освещена роль знакомства Пушкина с циклом стихотворений Мицкевича о Петербурге, как одного из толчков, содействовавших кристаллизации замысла поэта, и выявлено полемическое начало, нашедшее выражение главным образом во «Вступлении» (Ю. Третьяк, В. Д. Спасович, В. Ледницкий, М. А. Цявловский, В. Кубацкий, Д. Д. Благой, Б. Ф. Стахеев). Вот, в сущности, круг явлений, из которых выводится пушкинский замысел поэмы, ее истоки. Круг этот довольно обширен, но он и недостаточен. Он дает возможность выявить ближайшие связи поэмы, но недостаточен, чтобы проследить глубинные истоки ее, ее философско-исторический подтекст, ее ведущие идеи.

Поэма могла быть написана на едином дыхании не только потому, что ей предшествовали давнишние и напряженные раздумья поэта над кругом затронутых проблем, но и потому, что к моменту ее создания Пушкин прошел через школу философско-исторической мысли, которой явились бурные споры и дискуссии — философского, исторического и социологического характера, — разгоревшиеся на рубеже 1820-х и 1830-х годов. В сущности, это была школа не только для Пушкина — через нее прошла вся русская литература. Именно в процессе пристального изучения французских историков, знакомства с вдохновенными философско-историческими страницами Шатобриана, в работе над манускриптами и фолианта-

ми библиотеки Вольтера, в общении с М. Погодиным, в жарких битвах вокруг «Историй» Н. Полевого и Карамзина и, что, быть может, особенно существенно — в дружеских беседах с П. Я. Чаадаевым, в ходе внимательного чтения его «Философических писем», отмеченных печатью высокого интеллектуального лиризма, складываются новые черты духовного облика поэта — зрелого мыслителя, сочетающего лапидарность и точность мысли и слова с возвышенными прозрениями. Все это не могло не сказаться и на его творчестве. И, может быть, важнейшее тому доказательство — «Медный всадник». В пору, когда в русской литературе зачинался поток условно исторических драм и романов, опрокинутых в прошлое или «в никуда», Пушкин ответил на запросы времени философско-исторической поэмой «Медный всадник» — произведением, в котором философско-историческая мысль стала органическим элементом искусства, вызвала к жизни его скрытые резервы и возможности, подняла его на новую, более высокую ступень. В «Медном всаднике» пушкинский художественный историзм торжествовал одну из своих наиболее значительных побед.

## 2

«Медный всадник» создавался в то переломное время, когда вопрос о путях дальнейшего развития с необычайной остротой встал не только перед Пушкиным («Куда ж нам плыть?»), но и перед русской литературой в целом. В литературной жизни этих лет происходят сложные процессы. С одной стороны, наблюдается решительный поворот к прозе, к изображению повседневного быта. С другой — бурное развитие последекабрьского романтизма (в различных его вариантах и модификациях). В этих условиях самый реализм Пушкина не оставался неизменным, в нем начинают проступать новые черты. Все это нашло своеобразное отражение и в «Медном всаднике».

Как известно, одной из наиболее характерных особенностей «петербургской повести», в известном отношении ключевой для понимания художественной системы произведения в целом, является тот многократно отмечавшийся в науке факт, что содержание ее бесконечно шире самой фабулы. Речь идет о том, что непритязательный рассказ о любви и смерти бедного чиновника, положенный в основу сюжета «петербургской повести», сам по себе не покрывает и не исчерпывает глубо-

кого философского и исторического смысла произведения<sup>3</sup>.

Поэма полна сложных ассоциаций, отступлений и выходов за непосредственные границы темы; за скупым рассказом о судьбе Евгения вовлекаются в оборот пласты исторических и философских идей.

Сохраняя все свое самостоятельное значение, образы «Медного всадника» дают вместе с тем пищу для многозначных толкований, открывают возможность дополнительных смысловых оттенков. Город, в котором разворачиваются события поэмы — Петербург. Вместе с тем рассказ о нем, не теряя исторической конкретности, приобретает характер более широкого обобщения.

Наводнение, послужившее основой для сюжета повести, — реальное, историческое событие, но о нем говорится так, что вызывает смутные ассоциации с грандиозными стихийными катаклизмами, вселенским потопом. (В тексте мы находим и такое определение: «где потоп играл»). Такое расширительное толкование может быть поддержано и лирическими стихотворениями Пушкина этих лет, в которых мотивы грандиозных стихийных бедствий занимают значительное место. «Идет! уж близко, близко время: *наш город пламени и ветрам обречен*; он в угли и золу вдруг будет обращен. И *мы погибнем все*», — читаем мы в «Страннике»<sup>4</sup>. (Ср. аналогичный мотив стихийного бедствия и в стихотворении «Везувий зев открыл»).

Высокий поэтический и философский смысл выражен в поэме через самые обыденные вещи и события, начиная от деталей, отдельных описательных картин и кончая фабулой. Все здесь подчеркнуто просто, даже прозаично — и вместе с тем, грандиозно, исключительно. «Тут не знаешь, чему больше дивиться, громадой ли грандиозности описания или его прозаической простоте» (Белинский).

Весь ход работы Пушкина над поэмой, отразившийся в черновиках, убедительно свидетельствует, что собственно бытовой ее план, связанный с аналитическим подходом к материалу, с введением мелочных подробностей, со стремлением к детализации, обстоятельному разъяснению ситуаций, к полноте мотивировок событий и поступков, отнюдь не является главным. Пушкин, напротив, всячески сжимает бытовой материал, стремясь к предельной концентрированности, своеобразной оголенности рассказа. Но общие принципы лаконизма и сжатости повествования применяются, оказывается, далеко не одинаково в разных случаях. Еще Брюсов заметил,

что об одних вещах поэт говорит подробно и с увлечением, о других — скупой, вскользь. И это весьма существенно.

В самом деле, описательные части поэмы, особенно картина наводнения, изображены довольно подробно, с передачей многих живописных бытовых деталей («Обломки хижин, бревна, кровли»). Пушкин стремится к максимальной точности определений. Перевозчик везет Евгения не вообще за какую-то плату, но именно «за гривенник»; о Евгении сказано, что он служит «два года». Автор называет не только «площадь Петрову», но и дает более точные координаты; «где дом в углу вознесся новый» — здесь уточняются и расположение дома, и другие его приметы; Евгений думает о том, что из-за непогоды он может быть с Парашей «дня на два, на три разлучен». О безымянном чиновнике сказано, что, гуляя, он посетит остров на взморье «в воскресенье».

Как видим, в этих и других случаях, примеры которых можно было бы умножить, в тексте скрупулезно сохраняются точные детали и подробности.

Иначе изображается в поэме внутренний, душевный мир людей. Именно здесь лаконизм и отсутствие детализации сказываются с наибольшей силой. Материал психологических характеристик в поэме настойчиво вытравляется. Все, что связано с мыслями людей, их внутренним миром, сведено до минимума, подается однолинейно, подчеркнуто абстрагировано<sup>5</sup>.

Во «Вступлении» краткая характеристика «дум» Петра отнюдь не раскрывает его психологического, душевного мира. Формула: «И думал он» — это не «психология», а историческая, государственная программа петровских преобразований. Не случайно Петр изображен здесь совершенно безлично («он»), в застывшей, неподвижной позе (пользуясь термином Д. Д. Благого, «статуарно»). В этом смысле сменившее его в фабульной повести бронзовое изваяние — медный всадник — не вносит чего-либо качественно нового. Это все тот же «он» — чистая история.

Параллельно Петру идет предельно краткая характеристика «дум» Евгения («О чем же думал он»), представляющая суммарную формулу «душевного мира» бедного чиновника, частного человека — олицетворение человеческого начала вообще.

И примечательно, что, очертив контурно в самом начале душевный мир героя, определив, так сказать, расстановку сил, Пушкин в ходе дальнейшего повествования нигде уже

больше его не касается. Хотя о медном всаднике и сказано: «Какая дума на челе!», но реальное содержание этой «думы» не уточняется. То же самое и с Евгением. Хотя о Евгении и говорится: «Прояснились в нем старшно мысли», но существо этих мыслей, их конкретное содержание не раскрываются. Не удивительно, что при изображении действующих лиц речь идет все время преимущественно об их поступках, позах, движениях, но меньше всего об их внутреннем мире; отсюда обилие глагольных форм, которые явно преобладают: стоял, глядел, думал (Петр); стряхнул, разделся, лег (Евгений). Это проходит через всю поэму. По ходу повествования в повести раскрываются действия тех сил, начал, идей, воплощенном которых выступают герои-антагонисты: исторических, государственных (Петр), — человеческих (Евгений).

Есть в поэме еще один персонаж — Александр I. Но и в этом образе никакой психологической конкретности нет. Образ его выдержан, конечно же, не в психологической, а скорее в сказочно-пронической манере<sup>6</sup>. Именно отсюда — настойчивое повторение стереотипной формулы: «Он... молвил», «царь молвил» (ср. в пушкинской сказке: «молвила сестрица» — IV, 429), и столь характерный для сказочных персонажей автоматизм действий: сел, глядел, молвил (а ведь в том же альбоме 1833—1835 гг., где находятся рукописи «Медного всадника», имеются также и наброски сказки «Царь увидел пред собою»)<sup>7</sup>.

Пушкинская образная система в «Медном всаднике» основана на предельном сближении людей, мира вещей и стихий, разгул и необузданность которых (вода, ветер) особенно усиливает тревожный колорит повествования.

Что же вызвало появление этих особенностей поэмы? В какой мере они закономерны для творческого развития Пушкина? Какое значение имеют они для правильного понимания проблематики поэмы, а шире — **своеобразия** пушкинского реализма в целом? Здесь прежде всего нужно сказать, что отмеченный выше процесс сокращения бытового материала и психологических характеристик ни в коей мере не означал какого-либо умаления человеческого начала, без которого вообще нет подлинного искусства. В центре пушкинской поэмы остается человек, вся она переполнена живой человеческой болью. Но суть заключается в том, что за бытовым, психологическим в поэме обнажено проступает философское, идеологическое начало — своеобразная драма идей. В пушкинской поэме человек предстает не в бытовом или пси-

хологическом плане, а в своей исторической и философской функции. Этот философский аспект и подчеркнут, акцентирован самим стилем, всей образной, художественной структурой произведения.

В критической литературе отмеченные художественные принципы получали различное объяснение. Нередко они истолковывались в плане отрицания реализма произведения: в «Медном всаднике» видели лишь условную аллегория, инсказание<sup>8</sup>.

Не менее устойчивой оказалась и другая тенденция — рассматривать пушкинскую поэму, игнорируя ее неповторимое эстетическое своеобразие, сводить ее реализм к прямолинейному отражению «социологической» правды жизни. Она сказала даже во взглядах такого талантливого и тонкого исследователя пушкинского творчества, как Г. А. Гуковский. В «Медном всаднике» он видел предельное выражение социологизма художественного мышления Пушкина: «Проблематика здесь настолько социологизировалась, что не потребовала индивидуальной персонификации обеих борющихся сил»<sup>9</sup>.

Но попытка объяснить стирание бытовых и психологических черт социологизацией мышления поэта представляется неубедительной. Можно было привести в пример немало таких художников, острота социологического мышления которых ничуть не уступала Пушкину, но тем не менее они шли путем бытового и психологического реализма. Кроме того, — и это в данном случае особенно существенно — ведь «социологизация» предполагает обострение и усиление аналитических качеств и свойств искусства, связанных с принципом детализации, дробления. Между тем Пушкин в «Медном всаднике», как убедительно свидетельствует весь ход работы поэта, решая творческую задачу, идет не путем анализа, а путем синтеза, достигая максимальной сгущенности и обобщенности образов. Не аналитический, а именно синтетический принцип господствует здесь. Б. В. Томашевский прав: «Синтезизм Пушкина придал конкретным вещам силу абстракции... Художественные образы получили убедительность синтетического суждения»<sup>10</sup>.

Отмеченные черты «Медного всадника» не были сами по себе совершенно новыми в творчестве Пушкина. В известном отношении они были подготовлены его предшествующими произведениями. Особенно существенным в этом плане являлся опыт «маленьких трагедий». Философский, интеллек-

туальный аспект «Медного всадника», равно как и синтетизм образов, связывает эту поэму с названными трагедиями.

Когда мы читаем в «петербургской повести»: «Или во сне Он это видит? иль вся наша И жизнь ничто, как сон пустой. Насмешка неба над землей?» (IV, 388), то, конечно же, строки эти (в плане художественного стиля) вызывают по ассоциации знаменитое суждение из «Моцарта и Сальери»: «Все говорят: нет правды на земле, Но правды нет — и выше». И особенно этот вопрос: «О небо! Где же правота?» А тема потопа, грандиозного бедствия, несущего гибель и смерть, какими-то сторонами перекликается с «Пиром во время чумы».

«Гроба с размытого кладбища Плывут по улицам!» — мотив этот усиливает ощущение значительности потрясения. Ужас смерти, пришедшей в город, чувствуется и в строках: «Кругом, как будто в поле боевом, Тела валяются». (Вспомним «телегу, наполненную мертвыми телами», на улицах города из «Пира во время чумы»). Хотя непосредственно раздумий философского порядка в тексте «Медного всадника» немного, но включенные изредка, точно всплески, они необычайно весомы.

И все-таки, когда речь идет о философском аспекте пушкинской поэмы, то имеются в виду не эти отдельные, инкрустированные в повествование, мотивы, а прежде всего сама проблематика произведения и общий характер ее освещения. Выше было сказано, что особенности художественной системы «Медного всадника», в частности ее философская значительность, закономерно подготавливались предыдущим творческим развитием поэта. Вместе с тем они складывались в конкретных условиях литературной борьбы, происходившей в 1830-е годы, когда процесс сближения литературы с философской мыслью, их взаимодействия, приобретает широкие масштабы и протекает в различных формах. Нередко он оборачивался отрицанием реализма, враждой к материальной действительности, к принципам историзма. Именно в это время особенно бурное развитие получает философский романтический идеализм<sup>11</sup>. На почве шеллингианства широко расцветают различные формы символизации литературы, инносказательности, аллегоризма. «В природе, — утверждал В. Ф. Одоевский, — все есть метафора одно другого: жизнь растения метафора жизни человека, жизнь человека метафора времен»<sup>12</sup>. С точки зрения сторонников философского

романтизма, с его идеей двоемирия, материальное, эмпирическое является лишь выражением сверхчувственного, символом идеального, духовного.

Крупнейший деятель философского идеализма этого периода В. Ф. Одоевский<sup>13</sup> строит многие свои произведения в форме философских апологов, притч, иносказаний. Мир в его творчестве предстает как грандиозная арена, на которой извечно сталкиваются добро и зло, небесное и земное, и где реальные события и люди являются лишь орудиями мистических сил: утрачивая свою реальность, образы и события приобретают расплывчатые, космические очертания.

Метафизический аллегоризм в разнообразных его оттенках становится одной из основ романтического искусства 1830-х годов<sup>14</sup>, ведущим принципом художественного обобщения. «Всякое иносказание есть уже поэзия», — утверждал один из популярных деятелей романтизма А. В. Тимофеев<sup>15</sup>.

Как ни различны между собой многообразные явления романтизма, всех их объединяет игнорирование реальной истории, бегство от нее в мир чистой фантазии.

«История не всегда говорит правду, ибо для нее закрыты те тайные святилища страстей, куда свободно, как под волшебной шляпой Тикова Фортуната, перелетает фантазия поэта»<sup>16</sup> — в этих словах — декларация субъективного произвола и полной свободы от истории, от реальной действительности. Не случайно в романтической поэзии 1830-х годов столь широкую популярность приобретают различного рода стихотворные «фантазии» и поэмы-мистерии, в которых аллегоризм и спиритуалистическая символика выдвигаются на первый план.

Сама форма их и стиль находятся в теснейшей зависимости от антиисторических представлений о мире как беспорядочном нагромождении случайностей, слепой игре таинственных сверхчувственных сил. «От случая зависит все: и радость, и горе, и любовь, и даже гений! Все случая игривое создание!»<sup>17</sup>. Отсюда — распад, разложение художественных форм, их деформация; пренебрежение к исторически сложившимся жанровым и стилистическим принципам; противопоставление критериям ясности, стройности, внутренней упорядоченности — туманной неопределенности, зыбкости, хаотичности.

На этом фоне особенно отчетливо проступает принципиально иной характер художественного обобщения и многозначности образов «Медного всадника», основанного на при-

циях глубокого историзма. В литературе делались попытки сблизить с «Медным всадником» поэму В. Печерина «Торжество смерти» — как произведение, в котором использована тема петербургского наводнения<sup>18</sup>. Однако действительный интерес поэмы-мистерии В. Печерина для нашей темы заключается в том, что дает возможность лучше выявить своеобразие пушкинского метода, его принципов художественного обобщения, и показать это на схожем материале.

Поэма «Торжество смерти», написанная В. Печериным в 1833 году, т. е. примерно тогда же, когда создавалась пушкинская «петербургская повесть», — поэма фантастическая. Перед нами мистерия, в которой тема петербургского наводнения используется в чисто аллегорическом духе, вне истории и реальных координатов времени и пространства. Наводнение предстает здесь как некий всеобщий катаклизм, несущий месть и гибель городу — старому миру. В произведении действуют обычные для мистерии космические силы, таинственные духи и абстракции. Земля, небо, хоры духов, ветров, звезд, факелов. «Немезида ударяет бичом. Буря начинается. Отдаленные раскаты грома, молния; ветры веют, море стонет, скалы глухо откликаются; морские птицы стаями летят к берегу; волны, вынырнув из бездны, поднимают головы к небу»<sup>19</sup>. «Последний прилив моря — город исchezает»<sup>20</sup>.

Поэма В. С. Печерина, как и большинство мистерий, основана на представлении о мире как некоем сплошном хаосе, где нет никакой закономерности и где царствует произвол случайностей. «Случай! случай! Вот что управляет миром!» — провозглашает В. Печерин<sup>21</sup>. В его произведении композиционные и стилистические особенности связаны в конечном итоге с этим представлением: в поэме отсутствует внутренняя упорядоченность, стройность, законченность, она отличается общей рыхлостью — в области художественной формы также господствует стихия, авторский произвол. Примечательно, что в одном из списков поэма Печерина имеет подзаголовок: «Попурри или чего хочешь, того просишь».

Пушкинский «Медный всадник»<sup>22</sup> решительно противостоял романтизму 1830-х годов прежде всего полным отсутствием спиритуализма и трансцендентности. Пушкину совершенно чужд дуализм философского романтизма, идея двоемирия, разрыва между конечным и бесконечным, лежащая в основе романтического аллегоризма; ему чужд также и своеобразный принцип двухъярусности, двухслойности произ-

ведений, при котором философский, метафизический план словно «накладывается» на эмпирический, признаваемый эстетически низким, служебным.

В «Медном всаднике» мир предстает принципиально иным — в единстве реального исторического движения. Образы «Медного всадника», при всем их расширительном значении, не превращаются в иллюстрации философских идей или их аллегорические изображения, но полностью сохраняют свое непосредственное, самостоятельное значение и смысл.

Сама структура поэмы, ее внутренняя соразмерность и стройность<sup>23</sup>, взаимосвязь всех компонентов, в конечном итоге также связаны с историзмом авторского мышления: Пушкину чужды философия и эстетика хаоса, основанные на представлении о мире как нагромождении случайностей.

«Низкое» и «высокое» в системе пушкинской поэмы приобретают свое реальное значение лишь в соотношении с историей. Повседневное, обыденное становится эстетически значительным — в той мере, в какой поднимается на высоту исторической трагедии.

В отличие от потока произведений романтической поэзии 1830-х годов, отмеченных пренебрежением к истории, бегством от нее в область сверхчувственных идей, в «Медном всаднике», напротив, именно история в ее всеобъемлющем значении составляет основу произведения, его внутренний нерв.

Поэма открывается исторической интродукцией, и это имеет глубокий смысл: «Вступление» с самого начала определяет подлинную перспективу и тот ракурс, в котором следует воспринимать последующее повествование. Оно отбрасывает свет истории на самую фабулу «петербургской повести», создает ощущение глубины исторического времени, его движения и непрерывности. Фактор исторического времени настойчиво присутствует в поэме — начиная от дегалей и кончая центральным образом, именем которого и названа поэма — образом медного всадника. Когда Пушкин пишет: «царь *покойный*... правил», то здесь это мельком брошенное упоминание оказывается важным, ибо помогает обнажить в эстетически обобщенной форме исторические координаты событий.

Хотя Пушкин всячески сжимал бытовой материал, но он, как известно, все же оставил иронический пассаж о Хвостове, который пел «несчастье невских берегов». Почему? Белинский усматривал в этом следы недоработки: «Некоторые места, — писал он, — как, например, упоминание о графе

Хвостове, показывают, что по этой поэме еще не был проведен окончательно резец художника»<sup>24</sup>. Между тем думается, что и в данном случае Пушкину важно было сохранить какие-то отдельные точки, обнажающие исторические связи, помогающие передать атмосферу времени, в том числе — ответ литературной борьбы.

Наконец, соотношения Петра из «Вступления» и его изваяния — медного всадника, являющегося стержневым образом поэмы, создают у читателя ощущение своеобразной исторической арки, переброшенной от одной эпохи к другой, помогают раскрыть идею связи времен, непрерывности исторического движения, придать всему конфликту философско-исторический смысл.

Медный всадник в пушкинской поэме — это ведь, помимо своего непосредственного значения, еще и грандиозная смысловая метафора: воплощение «определенного», «спрессованного», отлитого в бронзе исторического времени. Образ этот, доминируя над всеми остальными, как бы стягивая компоненты поэмы в исторический узел, придает художественной символике «петербургской повести» отчетливо выраженную историческую направленность. Иначе говоря, сама многозначность поэмы и ее образов в конечном счете связывается с лежащей в ее основе исторической философией, с ощущением величественности и грандиозности истории и ее хода. Таким образом, именно историзм авторского мышления и самой художественной системы «Медного всадника» кладет резкую грань между этой «петербургской повестью» и произведениями романтической поэзии 1830-х годов.

Но не менее явственно историзм отделял пушкинскую поэму и от произведений другого направления русской литературы 1830-х годов — произведений узко бытового, сугубо «прозаического», нравоописательского характера. Как было сказано, именно в 1830-е годы в русской литературе наблюдается решительный поворот к прозе. Прозаические жанры постепенно становятся преобладающими.

«Теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть, — писал Белинский в 1835 г. — Ода, эпическая поэма, баллада, басня, даже так называемая или, лучше сказать, так называвшаяся романтическая поэма, поэма пушкинская, бывало наводнявшая и потоплявшая нашу литературу, — все это теперь не больше, как воспоминание о каком-то веселом, но давно минувшем времени»<sup>25</sup>.

В этих условиях особую остроту приобрела проблема изб-

ражения быта, героев из низов, повседневных, обыденных явлений жизни. «Проза» жизни, материал быта широко вошли в пушкинскую «петербургскую повесть»: обитатели городских окраин, жители Коломны, чиновники, мещане, торгаши. Однако принципиальное отличие пушкинского изображения быта от многих современников заключалось, помимо всего прочего, в том, что в «Медном всаднике» быт не заслонял большой истории, ее философских проблем. Быт связывается здесь с историей, но он не противопоставляется ей. На первом плане в пушкинской поэме остается история.

Нам уже приходилось отмечать<sup>26</sup>, что в тридцатые годы узкий, мелочный бытовизм выступал как явление враждебное историзму. Не только в низкопробных «нравоописательных» произведениях Ф. Булгарина (где это выступало особенно наглядно), но и во многих более значительных явлениях русской литературы 1830-х годов (М. Погодин, Н. Полевой) погружение в быт нередко оказывалось средством ухода от больших философско-исторических проблем, от поисков перспективы. Сказанное может быть отнесено не только к прозе, но и к некоторым явлениям поэзии, таким, например, как стихи П. А. Вяземского. Последний, как известно, настойчиво вводил в свои стихотворения изображение картин быта («Зимние карикатуры», «Коляска» и др.). Однако и у Вяземского не было глубины историзма, чувства большой истории, ее поступательного закономерного движения. Историю он сводил к «нравам», мелочам быта, он мечтал о создании «домашней Россиады», — сборника «нравных», т. е. относящихся к нравам «русицизмов»<sup>27</sup>. Отсюда — дробная мозаика отдельных сцен, бытовых зарисовок, их экзотизм, отсутствие целостности, больших обобщений в его произведениях<sup>28</sup>.

На этом фоне становится особенно очевидным своеобразие пушкинского «Медного всадника», в котором быт тесно переплетается с **философией истории** (это само по себе было необычным). Бытовой материал в поэме имеет не самодовлеющее значение — он включается в обширную «раму» истории. Низкий быт становится эстетически значительным в той мере, в какой он просвечивается «фонарем истории».

### 3

«Медный всадник», как известно, не первая историческая поэма Пушкина.

Одной из важнейших вех в процессе формирования исто-

ризма пушкинской поэзии конца 1820-х годов была, конечно, «Полтава». Значение «Полтавы» — не только непосредственное, но и в тех перспективах, которые она открывала для дальнейшего творческого роста поэта. «Полтава» оказалась совершенно необходимым этапом в литературном развитии Пушкина, своеобразной школой не только в его работе над историческим материалом, но и в художественном проникновении в историю вообще. Принципиальная новизна историзма «Полтавы» была тем большей, что речь шла о жанре поэмы. Новизна эта — в исторической точности, в глубине, с какой раскрывается здесь смысл исторических событий.

«Пользуясь множеством исторических материалов, — отмечал Н. В. Измайлов, — Пушкин создал в «Полтаве» подлинно историческую поэму, в его понимании этого жанра, где каждый исторический факт, каждая самая мелкая деталь, каждый оттенок в словах, мыслях и действиях исторических героев могут быть подтверждены ссылками на источники»<sup>29</sup>. Позиция Пушкина, художника, взорающего на прошлое глазами историка, особо подчеркнута в многозначительном эпилоге поэмы («Прошло сто лет — и что ж осталось от сильных, гордых сих мужей...»). Таким образом, в конечном итоге главным судьей выступает уже нечто внеличное — время, история: именно она производит подлинную оценку фактов. Вот этот-то объективный критерий, усвоенный в «Полтаве», Пушкин полностью сохранил и в «Медном всаднике»: не случайно формулу эпилога («Прошло сто лет») он перенес во «Вступление» к «Петербургской повести».

Но сопоставление «Медного всадника» с «Полтавой» особенно наглядно обнаруживает, насколько глубже стал пушкинский историзм, какие новые завоевания были сделаны им.

Прежде всего, одним из принципиально важных отличий историзма «Медного всадника» является иное, чем в «Полтаве», понимание соотношения истории и современности. В «Полтаве» история — это все же прошлое, здесь все концентрируется вокруг крупного исторического события. Эпилог не только перебрасывает мостик от прошлого к настоящему — подчеркивая дистанцию между прошлым и настоящим, выявляя роль исторического времени как подлинного судьи в оценке дел и событий, он обнажает одновременно и элемент ретроспективности.

В «Медном всаднике» соотношение между прошлым и современностью иное. Прошлое здесь вынесено во вступление, на переднем же плане — события, развернувшиеся в современной поэту действительности. Именно современность оказалась

в центре произведения (что подчеркнуто, кстати, и подзаголовком — «Петербургская повесть»), при этом — современность, сама понятая исторически, в перспективе реального исторического движения. Никакой ретроспективности здесь уже нет. Напротив, ход истории, символизируемой медным всадником, обращен вперед, в будущее. Сама современность — это ступень, соединяющая прошлое с будущим.

Прошлое и современность переплетаются как во «Вступлении», так и в основной части поэмы, в собственно «петербургской повести», но само соотношение между ними здесь уже иное: во «Вступлении» картины прошлого и настоящего **разделены** дистанцией («Прошло сто лет»), они последовательно сменяют одна другую, здесь же события разворачиваются целиком в современной поэту действительности; прошлого непосредственно нет — точнее, его нет как темы и предмета изображения, но оно присутствует в «снятом» виде: оно вошло в современность и, само, преобразившись, стало им, растворилось в нем. Здесь сама современная действительность настолько проникнута духом истории, что история как бы становится неотъемлемой частью современности.

Новые грани пушкинского историзма, обнаруживающиеся в «Медном всаднике» по сравнению с «Полтавой», не исчерпываются фактом переключения акцента с прошлого на современность. Само применение принципов историзма к современности по-новому и с неменьшей остротой ставило перед Пушкиным проблему соотношения вымысла и реальности факта, художественной условности и жизненной точности, целей и задач исторической науки, с одной стороны, искусства — с другой.

В «Полтаве», как писала современная поэту критика, «автор более всего имел в виду **самое происшествие** и внимание читателей устремил на Полтаву, где промысл решил судьбу России»<sup>30</sup>. Действительно, в центре поэмы — крупное историческое событие и крупные исторические лица, с ним связанные. Тем самым отбор материала, а в значительной степени и его оценка были заданы самой историей — освещены призмой времени и «процезжены» им. Здесь задачи историка и поэта в чем-то главном совпадали. Пушкин не только внимательнейшим образом изучает исторические документы: критерием точности и художественной правдивости в поэме стало ее соответствие и степень близости к документированным источникам. Когда в печати раздались голоса, ставившие под сомнение историческую достоверность изображенных в

«Полтаве» характеров и событий, то не только сам Пушкин, но и многие критики указывали на точность, даже скрупулезность, с какой автор неукоснительно следовал в поэме зафиксированным историческими документами фактам: они поверяли ими правду искусства.

Так, еще М. Максимович в статье о пушкинской «Полтаве», полемизируя с оппонентами, привел множество исторических документов (о Мазепе, Кочубее, любви Марии (Матрены) к старому гетману и др.) и на основании их пришел к выводу: «Из сказанного, кажется, очевидно, что характеры действующих лиц в поэме Пушкина совершенно таковы, какими представляет их история»<sup>31</sup>.

Здесь примечателен самый метод доказательств: поэтическая точность аргументируется, поверяется степенью близости к историческому документу. Метод, надо сказать, далеко не безупречный,— поскольку, исходя из частных фактов, он оставляет в стороне общее, т. е. художественное целое (или рассматривает это целое как арифметическую сумму частных фактов), и не делает различия между истиной научной и поэтической, — но по-своему отражавший некоторые существенные особенности историзма пушкинской «Полтавы».

С «Медным всадником» дело обстоит иначе. Переход от «Полтавы» к «Медному всаднику» был не просто переходом от исторической темы к современности, он означал также становление новых качеств и критериев художественного мышления поэта, знаменуя переход от задачи воспроизведения исторического документа к выражению при помощи вымысла более высокой поэтической правды — к постижению смысла времени. Поверять художественную правду «Медного всадника» с эмпирией разрозненных реальных фактов и событий не приходится, такой проверке она просто не поддается.

Отмеченный нами процесс овладения Пушкиным в «Медном всаднике» более высокой степенью художественного историзма, при котором отчетливее проясняется не только сближение между собой задач литературы и истории, но одновременно и их внутреннее размежевание, дифференциация, может быть прослежен также и на творческой истории поэмы. Как известно, «Медный всадник» генетически связан с «Езерским». Хотя, как убедительно показал Н. В. Измайлов<sup>32</sup>, «Медный всадник» и «Езерский» представляют собой осуществление разных замыслов, они все же тематически, творчески и по материалу связаны между собой<sup>33</sup>. Не случайно

при всем различии между ними, особенно в результатах, некоторые мотивы (помимо описательного материала) перешли из одного замысла в другой: это относится и к биографии Евгения (сохранился отзвук темы оскудения дворянства), и, как подметил С. М. Бонди, к теме наводнения.

«Сопоставление «Медного всадника» с «Езерским», предпринимавшееся неоднократно, показало, в каком направлении эволюционировала проблематика пушкинского творчества. Если в «Езерском» (насколько можно судить по написанным строфам) стояла сравнительно узкая тема распада дворянства, то в центре «Медного всадника» оказались большие философско-исторические проблемы, одной из ведущих стала тема гуманизма и т. д. Но опять-таки одновременно с эволюцией проблематики, с изменением содержания пушкинских произведений, шел процесс углубления художественного историзма поэта, обогащения его новыми формами. В сущности это был единый процесс расширения и углубления сферы поэзии, роста ее возможностей.

В самом деле, что представляют собой, с точки зрения форм художественного историзма, строфы «Езерского»? Это по своему типу исторический обзор, своеобразный вариант исторической хроники. Основные вехи родословной героя воспроизводятся на фоне важнейших событий русской истории.

«Медный всадник» представляет собой не просто дальнейшее развитие привычной формы исторического обзора, но нечто качественно иное. «Медный всадник» является скорее преодолением «исторического обзора» и в этом смысле не только развивает, но одновременно и противостоит «Езерскому» своими новыми формами и качествами художественного историзма.

Настойчивое обращение к форме исторического обзора, в которой основным конструктивным принципом было изложение в хронологической последовательности событий истории, являлось одним из симптомов все более тесного сближения литературы и истории, их взаимопроникновения. Самый тип исторического обзора предполагает решение художественной задачи, в чем-то аналогичной истории. На определенном этапе обращение к нему было естественно и закономерно; оно шло параллельно вторжению в поэзию стихии исторической мысли.

Пушкин вдохнул в свои обзоры новую жизнь, и прежде всего — внес глубокое понимание закономерности исторического процесса, его развития и изменяемости, т. е. обогатил их качеством историзма. И поскольку последний выступал как ис-

торизм художественный, в его эстетическом качестве, то, естественно, что сама история преломлялась в них через человеческий образ — лирический или объективированный. Итак, в центре обзоров стал человек, осознанный исторически (или, что в сущности то же самое — образ «автора»). Это и делает «исторические обзоры» Пушкина великолепным явлением искусства, явлением принципиально значительным в истории поэзии.

И все-таки возможности самой конструктивной схемы «обзора» были ограниченными. Предстояло, преодолевая его узкие рамки, подняться над эмпирическим историзмом, овладеть новыми формами во имя более высокой ступени художественного познания мира. Это было достигнуто в «Медном всаднике», являющем, по сравнению с генетически связанным с ним «Езерским», новый и значительный шаг вперед в овладении характером и формами художественного историзма.

В «Медном всаднике» Пушкин идет иным путем, чем в исторических обзорах, в «Езерском» в том числе; здесь перед ним иные цели и задачи. Пушкин в «Медном всаднике» уже совершенно не следует готовой исторической схеме, но, творя искусство, имеющее собственное назначение, решая эстетическую задачу, он именно тем самым глубоко проникает в сущность истории, в смысл эпохи. Таким образом, отвергая эмпирическую правду исторического документа, Пушкин приходит к постижению более высокой правды — художественной, философской, исторической.

В этом пункте проблема историзма «Медного всадника» соприкасается с общеэстетической проблемой соотношения условности искусства и реальности фактов, художественного вымысла и эмпирии событий. Пушкин в «Медном всаднике» опирается на факты действительности, но он их не дублирует. Отталкиваясь от них, он творит поэтическую правду, поднимаясь до глубоких обобщений.

Поэма открывается прозаическим предисловием и завершается примечаниями. То и другое выполняет определенную эстетическую функцию. Функция названного обрамления двоякая. Прежде всего, оно представляет читателям автора — исследователя, строго опирающегося на факты действительности и документы, стремящегося к точности. Уже в предисловии автор предупреждает: «Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине. Подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов. Любопытные могут справиться с известием, составленным В. Н. Берхом» (IV, 379). Эта же

установка на максимальную точность, прямо-таки научную скрупулезность подчеркивается и системой примечаний. Здесь опять-таки называются документы, имена (перечисляются литературные источники — Альгаротти, Мицкевич, Вяземский, приводятся имена «спасателей» — генералов Милорадовича и Бенкендорфа), вносятся уточнения, полемические поправки (Пушкин, например, указывает на неточность, допущенную Мицкевичем в стихотворении «Олешкевич» в изображении дня, предшествующего петербургскому наводнению).

Но это — одна сторона. Другая же, не менее важная эстетическая функция прозаического, научного обрамления заключается в том, чтобы по контрасту резче оттенить силу и своеобразие поэзии, художественной правды, заключенной в самой поэме.

В «предисловии» Пушкин особо оговаривает, что описанное им происшествие «основано на истине». Но основываться не значит повторять. Напротив, на сугубо прозаическом, научном фундаменте обрамления воздвигается ажурное поэтическое строение самой поэмы: взлетает ввысь медный всадник, звенят, волнуют пушкинские строки... Звучат, тревожат пушкинские ямбы — и словно горы, поднимаются жадные валы, слышен хохот «бедного безумца» Евгения, раздаётся неумолимое «тяжело-звонкое скаканье» всадника. И оказывается, что в этом поэтическом мире действуют уже несколько иные критерии точности — не мелочного правдоподобия, а высокой художественной правды. В примечаниях граф Милорадович и генерал-адъютант Бенкендорф названы, но в самом поэтическом тексте поэмы подобного рода точность не обязательна. Здесь масштабы смещаются, из эмпирических фактов извлекается их философский и поэтический смысл.

#### 4

Петербургская повесть преломила пушкинскую философию истории, сложившуюся в обстановке напряженных дискуссий и споров на рубеже 20-х и 30-х годов. Именно в это время философско-историческая мысль все сильнее и сильнее проникает в литературу, оказывает на нее огромное влияние. Глубоко волновала она и Пушкина.

Поэт был хорошо знаком с важнейшими философско-историческими доктринами (теория круговращения, прогресса, исторического фатализма), он внимательно следил за теми дискуссиями, которые происходили в области философии исто-

ри<sup>34</sup>. Отклики на них нередко дают себя знать в его публицистике и творчестве.

Многokrатно приводились размышления Пушкина над проблемой случайности и необходимости в истории, нашедших отражение в заметке о «Графе Нулине» и в статье о втором томе «Истории» Н. Полевого; или раздумья поэта о всеобщем законе развития и смене поколений, столь ярко и обнаженно выраженных не только в публицистике (статья о Радищеве), но и в лирике; или мысли о роли человеческой воли («победа человеческой воли над сопротивлением стихий» — в «Арапе Петра Великого»), о необходимости («Он понимал необходимость» — «Онегин»). Конечно, далеко не всегда центральные темы философии истории находили у Пушкина свое теоретически сформулированное выражение. Но бесспорно, что подобные раздумья определяли проблемную суть произведений, ту жизненную философию, которой руководствовался поэт. И, может быть, с наибольшей силой и полнотой философско-исторические раздумья Пушкина 1830-х годов отразились именно в «Медном всаднике».

Многообразные философские и исторические проблемы, поставленные в центр этой поэмы, переплетаются в сложный узел; они присутствуют в ней разными своими гранями.

С одной стороны, речь идет о вопросах конкретного, национально-исторического характера: роль и значение петровских преобразований, европеизация, место России в мировом историческом процессе.

С другой — в поэме выдвигаются более общие философско-исторические темы: этический смысл истории, разумность и неразумность ее, соотношение закономерного, необходимого — и личной воли. Все они группируются вокруг той, что более всего сродни литературе: **человек и история**.

Хотя оба эти аспекта нерасторжимы и раскрываются в сложном своем единстве всей поэмой, можно с известной условностью говорить о том, что первый акцентируется во «Вступлении», второй — в основной, фабульной ее части.

Дав произведению подзаголовок — «Петербургская повесть», Пушкин тем самым подчеркнул особое значение — идеологическое и композиционное — образа города. «Настоящий герой ее (поэмы. — И. Т.) — Петербург», — писал Белинский<sup>35</sup>. Именно Петербург связывает в узел все компоненты произведения, в нем пересекаются лирическая и эпическая, фабульная и внефабульная его линии.

Петербург — нечто более значительное, чем только геогра-

фический, исторический и политический центр. Пушкиным в «Медном всаднике» впервые в русской литературе был создан целостный и многозначный образ города, имеющего свою душу, свою историю, философию, свою атмосферу. Дело не в описательных картинах городского пейзажа самих по себе — они, как известно, появлялись и раньше; их немало и в «Онегине». Но все же роман в целом овеян поэзией усадебной, деревенской Руси, которой нет уже и в помине в «Медном всаднике». Справедливо отмечалось (особенно Б. В. Томашевским), что именно в «Медном всаднике» начало складываться то явление, которое впоследствии получило название «урбанизма». Речь идет об особом, рождавшемся в условиях большого города с его трагическими конфликтами, «урбанистическом» строе мыслей и чувств (характеризуя Евгения, Пушкин не случайно в черновиках настойчиво подчеркивает формулу: «гражданин столичный»), о том, что город возникает как некий сложный организм, изменчивый, в динамике разных ликов и красок — то светлых, то мрачных... Он предстает как воплощение человеческого разума, воли, красоты, созидания — и в то же время — полный ужаса и тоски, горя, забот, человеческой разобщенности и равнодушия.

Известно, что тема Петербурга в 1830-е годы становится весьма злободневной, связываясь с широким кругом проблем — политического, исторического и социального характера. Через призму петербургской темы преломлялись вопросы об исторических судьбах дела Петра, его реформ, о значении императорского периода русской истории и русской государственности.

Петербург — это зеркало тех процессов, которые происходили в русской жизни под влиянием все шире проникавших буржуазных отношений, складывавшейся «городской» цивилизации.

Вот что писал о Петербурге П. А. Вяземский в своей книге о Фонвизине, подготовленной еще в 1830 году и рукопись которой, как теперь известно<sup>36</sup>, очень внимательно читал Пушкин. «Стройный, правильный, выравненный, симметрический, одноцветный, цельный Петербург может некоторым образом служить эмблемою нашего общежития. Без надписей, без номеров на домах, трудно было бы отличить один дом от другого. В людях, что Иван, что Петр; во времени что сегодня, что завтра: все одно и то же; нет разности в приметах лиц и званий!.. ...все как будто вылиты в одну форму, выкрашены под один цвет»<sup>37</sup>.

В этой превосходной характеристике пронизательно отмечены те процессы, которые особенно отражались в Петербурге: обезличение человека, его «унификация», разрушение четких сложившихся сословных границ, формирование «урбанизма». Все это прекрасно видел и Пушкин, который в своей «Петербургской повести» показал обезличение героя, «прозванья» которого не нужно, появление человека «урбанистического» типа: Евгений — «гражданин столичный». Однако при внешней близости отдельных моментов общий смысл и выводы, которые извлекал из отмеченных фактов Пушкин, диаметрально противоположны тем, к которым приходил П. А. Вяземский.

Пушкин увидел в процессе обезличения человека, его подавления подлинную трагедию, историческую и социальную, вызывающую острое чувство боли. Для Вяземского же в этом была «странность» быта; для него процесс обезличения, уравнительности, стирания резких сословных границ, который так заметен в Петербурге, служил основанием для вывода об отсутствии в русской жизни трагизма и борьбы, о наличии в ней гармонии, согласия: «Счастливы народы, коих история скучна»<sup>38</sup>. С этим связывалась также и мысль П. А. Вяземского об отсутствии якобы в России условий для трагического искусства: «В русском уме, — писал он, — нет драматического свойства, и в этом сошлюсь не на один наш театр, но и на все творения, в которые драматическая сила входит содействующею стихиею. Везде драматическая часть окажется слабейшею... Нравы наши не драматические»<sup>39</sup>.

Пушкин же в «Медном всаднике», напротив, обнажил всю глубину трагических противоречий действительности, Петербурга, исторических конфликтов. Пушкин в тридцатые годы, как известно, вновь обращается к опыту Шекспира, к трагическому жанру («Маленькие трагедии»), и это, как увидим, не могло не преломиться также и в «Медном всаднике».

Образ Петербурга в пушкинской поэме не однозначен: он предстает в нескольких ракурсах. В его изображении философско-исторический план переплетается с социальным, что, кстати, подчеркивается и композиционно: соотношением «Вступления» и основной ее части.

«Вступление», воссоздающее картину основания и развития Петербурга в аспекте национально-исторической темы, будучи связано со всем последующим развитием поэмы — «сцеплениями» не внешнего, а внутреннего порядка — имеет тем не менее известную законченность и самостоятельность. Опубли-

ликованное отдельно в журнале «Библиотека для чтения» в 1834 г. («Петербург. Отрывок из поэмы», — кн. 12) (без последнего абзаца — переходного мостика к фабульному рассказу — и с пропуском нескольких строк по цензурным соображениям), оно, вероятнее всего, именно так и воспринималось читателями. Одна из важнейших особенностей этого «Вступления» — единство обнаженной публицистичности и строгого историзма, единство, придающее ему глубочайшее своеобразие.

Публицистичность пушкинского «Вступления» очевидна. Авторская точка зрения, мысли и чувства выражены здесь с недопускающей кривотолков и противоречивых толкований прямой, ясностью, с необычайной открытостью. Многократные анафоры: «люблю... люблю» (дано пятикратное их повторение) особенно усиливают это впечатление. Но все же самое примечательное в художественной структуре «Вступления» — это то, что авторский голос, его личное чувство и оценка лишь продолжают, опираются, развивают далее «голос» истории; субъективное, личное начало сплетается с объективно-историческим, накладывается на него, лишь усиливает и углубляет его. Поэтому лирическое движение и авторское одушевление нарастают, усиливаются вместе с реальным историческим движением, движением самого времени. В самом деле, начало «Вступления», а точнее два первых абзаца, где речь идет о прошлом (до формулы «Прошло сто лет»), выдержаны полностью в скупой, предельно сдержанной, подчеркнута объективной интонации.

На берегу пустынных волн  
Стоял он, дум великих полн,  
И вдаль глядел...

Субъективное начало здесь совершенно отсутствует; во всем передается впечатление скорее полной личной отрешенности. Задача автора — не в том, чтобы выразить **свои** чувства или дать **свою** оценку, а лишь передать историческую картину, изложить факты. Если выписать весь этот текст, то окажется, что в нем нет никаких украшений, он подчеркнута «прозаичен». То же продолжается и в следующем абзаце — «И думал он». И здесь автор лишь передает нам содержание дум Петра, и делает это опять-таки с подчеркнутой объективностью. Даже мысль Петра «в Европу прорубить окно» подается, как свидетельствует отсылка к примечанию, в качестве зафиксированного историей изречения.

Но вот «прошло сто лет», история, время довершили дело, начатое Петром: «юный град» «вознесся пышно, горделиво».

Следует новый абзац, в основе которого формула: «где прежде... ныне там». Дается объективная картина того, что преобразилось. Присутствующая здесь поэзия и красота — это качества самого объекта, выросшего в процессе истории Петербурга. Эстетическая оценка<sup>40</sup> (краса, диво, пышно, горделиво и т. п.) здесь полностью совпадает с исторической. Авторский тон еще сдержан, он носит все же спокойно повествовательный характер, объективный. Автор стремится лишь наиболее точно передать сущность чудесного, точнее — исторического преобразования города: «в гранит оделася Нева», «Мосты повисли над водами» и т. д. И как вывод, опять-таки внеличный, обусловленный реальным положением дел, созданным историей, следует констатирующая концовка этого периода:

И перед младшею столицей  
Померкла старая Москва,  
Как перед новою царицей  
Порфиноносная вдова.

На этом завершается объективно-повествовательная часть «Вступления». Далее объективно-повествовательная интонация органически переходит в лирическую: следует основная центральная часть «Вступления» — наиболее распространенный период, весь построенный на анафорах «люблю — люблю». Здесь автор не только передает объективную красоту созданного историей города, но и сам уже открыто выражает свои субъективные чувства, утверждает и прославляет эту красоту. Здесь появляется и все время присутствует уже авторское «я» («Когда я в комнате моей»). Субъективный голос автора лишь продолжает, защищает и укрепляет то, что сотворено историей и временем, он сам включается в этот поток истории. Яркость красок, ощущение прекрасного и общая эстетическая оценка усиливаются. Одушевление авторских чувств нарастает и, наконец, достигает подлинной одической патетики в завершающем периоде («Красуйся, град Петров»), целиком построенном уже на повелительных формулах, обращенных в будущее («красуйся»; «стой», «да умирится», «пусть забудут», пусть «не будет»).

Как бы в дальнейшем ни разворачивались события истории — внешней и внутренней — как бы трагически ни складывалась одновременная фабула «Петербургской повести», позиция автора в отношении исторического дела Петра выражена здесь с недопускающей никаких колебаний ясностью. И позиция эта, как мы видели, коренится не в субъективном

произволе, но в объективном движении самой истории, в ее велении. Голос автора сливается с самой историей, становится одним из ее выражений.

## 5

Подчеркнуто публицистическое «Вступление», представлявшее квинтэссенцию пушкинских раздумий о Петре и судьбах новой России, вобравшее многое из прежних характеристик и оценок поэта, сразу же вводило в самую гущу ожесточенных споров и дискуссий, разгоревшихся с особой яркостью на рубеже 20-х и 30-х годов, когда проблема Петра оказывалась лишь пробным камнем для постановки и решения наиболее жгучих вопросов русской жизни. За спорами о Петре стояли вопросы о путях дальнейшего развития России, ее месте в мировом историческом процессе, ее миссии и назначении, об отношении к европеизации и т. п. Именно в этих спорах уже зарождались истоки будущего славянофильства и западничества; здесь пролегал перекресток, от которого разойдутся разные пути в развитии общественной мысли. Нет необходимости специально доказывать, что в пушкинском «Вступлении» нашли свое место названные важнейшие темы — это самоочевидно: здесь и проблема европеизации («В Европу прорубить окно»), и тема просвещения, преодоления патриархальности и т. д.

«Вступлением», в котором так открыто и настойчиво звучало «люблю... люблю», Пушкин дал свой ответ, мудрый и прозорливый. Полемичность пушкинского «Вступления» носила отнюдь не индивидуальный характер; такое толкование чрезвычайно сузило бы его смысл и значение. Пушкинский ответ, выраженный всем содержанием поэмы, в том числе и «Вступлением», органически вытекал из всего творчества поэта, составлял сущность его позиции. Ведь «Медный всадник» сцеплен и с «Евгением Онегиным», и с лирикой, и с «Полтавой», и с «Историей села Горюхина», он — вершина, уходящая корнями в глубь всего творчества поэта.

В спорах, которые были связаны с петербургской темой и нашли отражение в пушкинской поэме, в том числе — во «Вступлении», существенное место занимал вопрос об историческом соотношении Петербурга и Москвы — вопрос, который впоследствии станет одним из острейших в концепциях славянофилов и западников.

Как известно, особенно широкое распространение сравнительная характеристика двух столиц получила в публицистике и литературе второй половины 1830-х—1840-х годов («Пе-

тербургские записки» Гоголя, очерки Герцена, Белинского и т. д.), однако подслудно названная тема вызревала еще ранее (в частности, в творчестве К. Н. Батюшкова).

Если иметь в виду писателей пушкинского круга, то, пожалуй, наибольшее значение она имела для П. А. Вяземского. Еще в 1810 г. им было написано шуточное стихотворение «Сравнение Петербурга с Москвой», в 1818 — «Петербург (отрывок)». В нем развивались мотивы и образы, которые несомненно были памятны Пушкину в период создания «Медного всадника»: «Я вижу град Петров, чудесный, величавый, По манию Петра воздвигнутый из блат»; «Се Петр, еще живый в меди красноречивой! Под ним полтавский конь, предтеча горделивый»<sup>41</sup>.

Постепенно усиливалось недовольство Вяземского Петербургом, которому поэт противопоставлял Москву — хранительницу старого дворянского быта. «Я Петербурга не люблю» — декларативно начинается написанное в 1828 году и оставшееся неопубликованным стихотворение П. А. Вяземского<sup>42</sup>. А одновременно в «Зимних карикатурах» с явным сочувствием рисуются картины «хлебосольной Москвы» («Уж хлебосольная Москва Ждет сухопутные флотильи»)<sup>43</sup>.

Особенно рельефно тема эта выступает в публицистике Вяземского. «И ныне Москва, в некотором отношении, все еще метрополия старины: при всех изменениях нового общежития, в ней устоял капитолий русского быта», — писал он в монографии о Фонвизине<sup>44</sup>. Выясняется, что речь идет о патриархальном дворянском быте, рисуя картины которого Вяземский то и дело прибегает к образам «Горя от ума»: его, однако, увлекает лишь бытовая сторона комедии, а не ее обличительный пафос. Идеализируя барский быт и Москву в качестве его хранительницы, П. А. Вяземский объективно вступал в противоречие с идеей исторического прогресса, с логикой истории. Позиция Пушкина принципиально иная — исторический подход всегда оставался для него главным.

Так, изображая в VII главе «Евгения Онегина» (опубликована в 1830 г.) картины московского быта, Пушкин не идеализирует его, он продолжает развивать критическую струю Грибоедовской комедии («Но в них не видно перемены, Все в них на старый образец...»). Тема Москвы включается здесь в аспект исторических размышлений («Москва... как много в этом звуке...»). Но, пожалуй, наиболее красноречивым примером того, что критерий истории является у Пушкина определяющим при сравнении им двух столиц, может служить глава

«Москва» из пушкинского «Путешествия из Москвы в Петербург». Глава эта представляет тем больший интерес, что непосредственно связана с раздумьями, которые волновали поэта и в «Медном всаднике». В каком-то отношении она может рассматриваться как своеобразный комментарий к ней.

Подобно П. А. Вяземскому Пушкин живописует в названной главе картины быта «вельможного» дворянства, используя при этом ассоциации и образы «Горя от ума» (богатые чудаки, выезжающие «в карете из кованного серебра 84-й пробы» и т. д.). Но Пушкин судит об этих явлениях с точки зрения истории, ее поступательного развития. «Горе от ума» есть уже картина обетшавшая, печальный анахронизм. Вы в Москве уже не найдете ни Фамусова..., ни Татьяны Юрьевны, ...Хлестова — в могиле; Репетилов — в деревне. Бедная Москва!» (VII, стр. 274—275). Последнее восклицание явно иронично. В самом деле, так ли уж следует печалиться, что Хлестова в могиле или Репетилов в деревне?

Констатируя, что «упадок Москвы есть неминуемое следствие возвышения Петербурга» (VII, 275), Пушкин, не колеблясь, признает историческую «правоту» Петербурга, преобразовательной деятельности Петра. И примечательно, что именно тогда, когда речь заходит о Петре, об основании им новой столицы, пушкинское повествование окрашивается лирическим чувством: «Петр I не любил Москвы, где на каждом шагу встречал воспоминания мятежей и казни, закоренелую старину и упрямое сопротивление суеверия и предрассудков. Он оставил Кремль, где ему было не душно, но тесно, и на дальнем берегу Балтийского моря искал досуга, простора и свободы для своей мощной и беспокойной деятельности» (VII, 275. Выделено мной — И. Т.).

Это всё тот же исторический ключ, с которым подходил к решению проблемы Петербурга и Москвы Пушкин и в «Медном всаднике».

«Я Петербурга не люблю»<sup>45</sup>, — признавался П. А. Вяземский. Правда, позднее, в стихотворении «7 апреля 1832 г. (Графине Е. М. Завадовской)», вступая в спор с самим собой, поэт говорит как будто совершенно иное:

*Я Петербург люблю, с его красую стройной,  
С блестящим поясом роскошных островов,  
С прозрачной ночью — дня соперницей беззнойной,  
И с свежей зеленью молодых его садов.  
Я Петербург люблю, к его пристрастен легу;  
Так пышно светится оно в водах Невы;*

Но более всего как не любить поэту  
Прекрасной родины, где царствуете вы?<sup>46</sup>

Но и здесь признание в любви к Петербургу связывается П. А. Вяземским лишь с пейзажной, а также интимной и бытовой темой, вне подлинно исторического аспекта. Это стихотворение П. А. Вяземского Пушкин не только хорошо знал, но и несомненно учитывал в «Медном всаднике». К отрывку «Вступления», где речь идет о петербургских белых ночах («Одна заря сменить другую Спешит, дав ночи полчаса»), он сделал примечание: «Смотри стихи кн. Вяземского к графине З\*\*\*» (IV, 398). Однако, отдавая должное пейзажному мастерству П. А. Вяземского, сам Пушкин в «Медном всаднике», как и в публицистике, подходит к освещению петербургской темы с иных позиций — на первый план им выдвигается именно исторический аспект: «Люблю тебя, Петра творенье». Выявляется, таким образом, не столько переключка, сколько полемика с Вяземским. Пушкинское «люблю» заключало в себе совершенно другой смысл, чем у последнего.

## 6

Для понимания глубины историзма пушкинской позиции важное значение имеет сопоставление ее с позицией Мицкевича, цикл стихов которого о Петербурге явился, как известно, одним из импульсов при создании «петербургской повести».

Говоря о роли этого цикла в кристаллизации пушкинского замысла, следует иметь в виду, что голос польского поэта лишь вплелся в ту общую дискуссию о судьбах России и Петра, которая усиленно разворачивалась на страницах журналов, в публицистике, критике, в личных беседах. Достаточно вспомнить полемику вокруг «Истории» Н. Полевого и статьи Пушкина о ней, споры вокруг «промышленной выставки» 1831 года, в которой так остро возникла тема Петра, статьи И. Киреевского, Н. Надеждина, чтение поэтом рукописи книги П. А. Вяземского о Фонвизине, а также его стихотворений и высказываний о Петербурге и Москве, беседы Пушкина в кругу М. Погодина и С. Шевырева, широко развившиеся в их дневниках, наконец, что быть может особенно существенно — беседы с П. Я. Чаадаевым и знакомство с рукописью его «Философических писем», создававшихся в

1829—31 годах, чтобы стало очевидным, насколько односторонняя позиция тех исследователей, которые придают непропорционально большое значение полемике Пушкина с Мицкевичем и чуть ли не сводят к ней смысл «Медного всадника». Сказанное может быть отнесено не только ко всей поэме в целом, но в известном отношении даже к «Вступлению», несмотря на то, что именно в нем полемический элемент нашел свое отражение<sup>47</sup>.

Если уж говорить о полемике, то в плане нашей темы, пожалуй, наиболее существенно различие не в самих выводах, а в методологии, в принципах подхода к истории, в принципах ее осмысления. Цикл Мицкевича предельно публицистичен, полон благородной ненависти к русскому самодержавию и тирании, это был голос сильного бойца, страстный голос романтика, но ему не доставало подлинной историчности. Те «исторические» ассоциации, которые обильно включены в его стихи, на самом деле лишь резче подчеркивали общий неисторический характер и ход его мысли, его представлений об историческом процессе.

Мицкевич мыслит в своих стихах методом внешних, чисто условных исторических аналогий, изъятых из реальной истории. Таковы постоянно встречающиеся у него аналогии Петербурга с Римом, Вавилоном, сопоставления со Спартой, Афинами, Венецией. Вместо выявления индивидуального и неповторимого своеобразия эпох и явлений истории он видит лишь общее, основываясь на внешних чертах сходства. Нет подлинного исторического развития и движения, нет и подлинного фактора времени. Вот почему исторические реалии тонут в неясных, зыбких космических и праисторических ассоциациях и образах, то и дело создающих атмосферу неподвижности, неизменяемости мира, истории России.

Как будто вчера лишь возникла планета.  
Но мамонт из этой земли извлечен,  
Скиталец, погибший в потоке великом,  
Порой непонятные новым языкам.  
Принесит нам были минувших времен. (*«Дорога в Россию»*).

При всей огромной силе их ненависти к тирании самодержавия стихам Мицкевича не доставало веры в творческие силы самого народа — подлинного зиждителя и творца истории, творца своих собственных судеб. Сконцентрировав огонь памфлета на тирании самодержавия, Мицкевич оказался не в состоянии увидеть и понять исторические корни русской государственности, идею ее исторической закономер-

ности; он сводит ее, в сущности, к случайности чисто личных прихотей властителей, не делая в то же время никакого различия между ними. Пушкин противопоставлял Петру его ничтожных наследников. Для Мицкевича — все они стоят в одном ряду.

Отсутствие историзма приводит Мицкевича к мрачным пророчествам относительно путей, ведущих к свободе России. Он то призывает к грандиозному стихийному катаклизму, при котором во имя уничтожения тирании должны будут погибнуть и все подданные, то ждет освобождения России от тирании извне, когда придет «весна с Запада», т. е. опять-таки не из недр самой национальной и народной жизни. Для Пушкина с его гуманизмом и историзмом все это было бесконечно чуждо. Не только первый путь, полный безнадежности, мрачного отчаяния и не оставивший места для реального будущего, но и второй был Пушкину неприемлем, особенно в свете событий «июльской революции», когда никаких сомнений в подлинном содержании «весны с Запада» уже не оставалось.

Таким образом, именно отсутствие подлинного историзма мышления, слабость самого романтического метода в цикле о Петербурге определили вместе с тем и слабость, ошибочность выводов Мицкевича.

Все это не могло не сказаться и на характере эстетических оценок. В цикле Мицкевича картины России полны мрачности, неподвижности и пустоты, мертвенности, какой-то гнетущей безотрадности. Многие из них должны были вызывать в памяти Пушкина чем-то аналогичные пророчества и картины, знакомые и ранее, скажем, по очерку Батюшкова «Вечер у Кантемира». Пушкин, который в эти годы перечитывает Батюшкова, знакомясь с циклом Мицкевича, несомненно должен был вспомнить подобные же, проникнутые неверием в будущее петровской России, в ее историческое движение, мысли, выраженные оппонентами Кантемира — Монтескье и Аббатом В.: «Я думал и думаю, — говорит в этом очерке Монтескье, — что климат ваш суровый и непостоянный, земля по большей части бесплодная, покрытая в зиму глубокими снегами, малое население, трудность сообщений, образ правления почти азиатский, закоренелые предрассудки и рабство, утвержденное веками навыка, все это вместе надолго замедлит ход ума и просвещения. **Власть климата, — настаивает он, — есть первая из властей**». Ему вторит Аббат В., который считает, что «все усилия исполинского царя, все, что

ни сотворил он железною рукою, все разрушится, упадет, исчезнет. Природа, обычаи древние, суеверие, неисцелимое варварство возьмут верх над просвещением слабым и неосновательным, и вся полудикая Московия снова будет дикою Московиею, и вечный туман забвения покроет дела и жизнь премников Петра Великого»<sup>48</sup>.

Но разве не в чем-то близкие картины дикой, неподвижной природы, пустынной, веющей ужасом холода и азиатского деспотизма страны, чудятся, читая стихи Мицкевича? Сравните у Мицкевича этот сковывающий все и вся холод, дикий мороз и стужу, приобретающие почти символический смысл: мотив этот проходит через весь цикл. «Ни города нет на пути, ни села. От стужи природа сама умерла» («Дорога в Россию»); «Вот снежное море подымется с ложа. Взметнулось — и рушится вновь тяжело, Огромно, безжизненно, пусто, бело» («Петербург»).

Но, читая стихи Мицкевича, в которых возникали картины России, полные неподвижности, застоя, лишённые исторических воспоминаний, внутреннего движения, Пушкин должен был, конечно же, иметь в виду особенно уже знакомую ему концепцию Чаадаева. Есть много данных, свидетельствующих о том, что рукопись чаадаевских «Писем» произвела на поэта весьма сильное впечатление. Мысль о чаадаевской концепции неотступно следует за ним. Читая статьи и произведения Пушкина этих лет, мы чувствуем: за многим из того, что пишет поэт, незримо присутствуют раздумья, вызванные «Письмами» Чаадаева. Цикл Мицкевича в его философско-исторической основе должен был лишь более обострить многие из тех впечатлений, которые были столь памятны по «Письмам» Чаадаева. Общим, при всех существенных различиях, в том числе и политических, здесь было игнорирование внутренней исторической динамики России, неверие в ее собственные возможности, мысль об отсутствии достойного исторического наследства. На этой основе и выростала своеобразная поэзия бесприютности, безжизненности и неподвижности скованных холодом бескрайних равнин, которая так чувствуется уже в первом из стихотворений цикла Мицкевича «Дорога в Россию» («Чужая, глухая, нагая страна — Бела, как *пустая страница она*»; «И снова равнина *пуста и мертва*») и от которой не столь уж далеко до полных шемящей боли страниц Чаадаева, где защита европеизации, просвещения России, переплеталась с провиденциализмом, с чуждой Пушкину философией истории, игнорирующей ее ре-

альные закономерности и объективность исторического времени. «Кто может мне запретить вырваться из удручающих объятий времени?.. Все времена мы создаем себе сами, в этом нет сомнения... Я вижу себя в беспредельном пребывании, не разделенном на дни, часы, на мимолетные мгновенья, но в пребывании вечно едином, без движения и перемен»<sup>49</sup>.

Высоко оценивая Петра, Чаадаев, однако, не видел внутренней связи его деятельности со всей исторической жизнью России, ее подлинной закономерности; он считал, будто Россия не участвует во всеобщей жизни человечества. «Медным всадником», и в частности публицистическим «Вступлением», Пушкин выражал свою историческую концепцию России и петровских преобразований, свою философию истории. Он отвечал и Чаадаеву, развивая те же идеи, которые, полемизируя с последним, выражал и в публицистике. Пушкин показывает неразрывность петровских преобразований со всей исторической жизнью России, ее глубокий динамизм и внутреннее движение, одним из выражений которых и была деятельность Петра. Достаточно сопоставить идеи пушкинского «Вступления» с мыслями писавшейся вскоре же и оставшейся незаконченной статьи «О ничтожестве литературы русской» (датируется: декабрь 1834—март 1834), чтобы сказанное стало ясно.

Теперь уже можно считать установленным, что, работая над этой статьей, содержание которой намного шире заглавия, Пушкин думал о чаадаевской концепции и развивал мысли, полемические по отношению к ней (Ю. Г. Оксман, Б. И. Бурсов, А. Лебедев). Нам же важно подчеркнуть, что в названной статье Пушкин показывает закономерность дела Петра, которое вытекало из всей предшествующей истории, было подготовлено ею. Как бы ни была значительна его личная инициатива, Петр лишь выражал потребности истории, ее веление.

Поэтому Пушкин показывает, как исподволь подготавливалась, назревала потребность реформ Петра, той европеизации, которую он осуществлял: «Но и в эпоху бурь и переломов цари и бояре согласны были в одном: в необходимости сблизить Россию с Европой». Приведа далее соответствующие доказательства («отношения Ив(ана) Вас(ильевича) с Англией, переписка Годунова, ...посольства Алексея Михайловича»), Пушкин далее пишет: «Наконец явился Петр» (ПСС, XI, стр. 269). Отсюда ясно: Петр продолжил то, что намечалось ходом истории еще до него. С другой стороны, смерть Петра не останавливает этого процесса, ибо опять-таки дело в конечном итоге не в личности Петра самой по себе. «Он

умер, но движение, преданное мощною его рукою, долго продолжалось» (вариант: «все еще продолжалось» — ПСС, XI, стр. 497). Петр являлся «главою новых идей» (ПСС, XI, стр. 501). В этом — главное, он лишь выражал идеи времени, исторической закономерности.

Мы видим полную идентичность с той философско-исторической концепцией, которая развивается во «Вступлении» к «Медному всаднику»: «прошло сто лет», Петра давно уже нет, но «юный град», «Петра творенье», растет и набирается сил, ибо за ним — не случайный произвол, а неодолимость истории, ее закономерный ход. И потому там, где оппоненты Пушкина (в их числе — и Чаадаев, и Мицкевич) видели только полную безотрадность и неподвижность, Пушкин видит Россию в ее неисчерпаемых исторических возможностях, полную динамики, выражая все это одновременно системой эстетических оценок и категорий, ярких и блестящих красок.

## 7

Но, пожалуй, в еще большей степени пушкинское «Вступление» с его подчеркнуто публицистическим пафосом в защиту европеизации и просвещения России, с мощно выраженной верой в силу и могущество человеческой воли и разума, противостояло концепциям, в которых уже явственно проступали тенденции славянофильского порядка, концепциям, связанным с соответствующей философией истории.

Тема Петербурга, символизирующего становление и развитие новой петровской России, занимала существенное место в раздумьях и творчестве, в частности, тех бывших Любомудров, которые именно в эти годы уже очевидно эволюционируют в сторону славянофильства и официальной народности.

Если иметь в виду собственно художественное воплощение названной темы, то здесь следует в первую очередь говорить о С. Шевыреве. В 1829 году им было написано и вскоре опубликовано стихотворение «Петроград», которое, по мнению М. Аронсона, может рассматриваться как один из источников пушкинского «Вступления» к «Медному всаднику». Сопоставив названное стихотворение с пушкинским «Вступлением», исследователь пришел к следующему выводу: к числу источников «Медного всадника», специально для вступления к поэме, следует причислить и шевыревский «Петроград», по своей композиции и по ряду деталей обнаруживающий значительное сходство с текстом Пушкина<sup>50</sup>. Стихотворение Шевырева «Петроград» действительно важно для более глубокого уяснения особенностей пушкинского «Вступления» и выра-

женной в нем позиции. Но, чтобы выяснить действительное его значение, совершенно недостаточно, как это делает исследователь, ограничиться констатацией параллелизма в развитии темы в текстах Пушкина и Шевырева. Более обстоятельный анализ проблемы не только не подтверждает вывода М. Аронсона, но опровергает его. Если названное стихотворение Шевырева действительно показательно, то отнюдь не чертами сходства с пушкинским «Вступлением», а скорее напротив — тем, что оттеняет принципиальное различие в подходе к одной и той же теме обоих поэтов. Сказанное тем более интересно, что Пушкин бесспорно знал названное стихотворение и, создавая свое «Вступление», учитывал его — но учитывал, бесспорно, полемически, и отмеченное М. Аронсоном композиционное сходство еще больше это подчеркивает.

Различие между текстами Пушкина и Шевырева не только стилистическое — не только в том, что у Шевырева одическая риторика эклектически сочетается с отзвуками сказочности, с явным аллегоризмом (единоборство богатыря — Петра — с морской стихией). Налицо расхождение идеологического, методологического порядка: в то время, как у Пушкина тема Петербурга раскрывается в ее конкретном историческом плане, в духе глубокого историзма («Прошло сто лет»), в стихотворении Шевырева нет и в помине реальной истории, напротив, все утрачивает подлинные исторические очертания, переносится в отвлеченный план. Поединку Петра с морем автор придает явно аллегорическое толкование в духе своего мировоззрения: морская стихия — олицетворение революционной силы Запада, победа над ней Петра, — победа самодержавия. Все это чуждо Пушкину: М. Аронсон сам же совершенно правильно отмечает, что у Пушкина наводнение — это «несчастье невских берегов», «злое бедствие», без всякого отвлеченного толкования»<sup>51</sup>.

Любопытно, что уже здесь у Шевырева можно уловить, выраженную скорее еще намеком, мысль о всемирном значении самодержавной России. Петр говорит, обращаясь к морю:

По хребтам твоих же вод,  
Благодарна, изумленна,  
Плод наук мне принесет  
В пользу чад моих вселенна.  
И с твоих же берегов  
Да узрят народы славу  
Руси бодрственных сынов  
И окрепшую державу<sup>52</sup>.

Смысл этой позиции Шевырева, его стихотворения «Петербург» в целом, становится еще более ясен, если рассматри-

вать названное стихотворение не изолированно, а в соотношении с «римским» циклом произведений писателя, поскольку между ними имеется несомненная внутренняя связь.

Тема стихотворения «Петроград», как это явствует из дневников Шевырева, возникла у него еще в России, в Петербурге, но написано оно было в Италии, 9 августа 1828 г. (остров Искио); спустя несколько месяцев, уже в декабре, создаются стихотворения «римского» цикла — «Тибр», «Храм Пестума», «К Риму», «Стансы Риму», а в 1830 г. — «Стены Рима», завершающее эту группу стихотворений. Тогда же им пишется и оставшаяся незаконченной стихотворная драма «Ромул» — о легендарном основателе «вечного города».

Римская тема в сознании и творчестве Шевырева, в его политических и философско-исторических взглядах не существовала оторвано от проблемы судеб России и русской культуры. Не сам по себе Рим интересует Шевырева, а прежде всего — аналогии и сближения его с Россией, с Петербургом как столицей империи, в первую очередь. Подобные аналогии и сопоставления Петербурга с Римом были широко распространены, имели свою традицию. Они встречаются уже у многих писателей XVIII века: «Северным Римом» называли Петербург и Ломоносов, и Сумароков, и Державин<sup>53</sup>. Во времена Пушкина такое сопоставление стало ходовым, широко проникло в публицистику<sup>54</sup>, в быт. Подобное сравнение напрашивалось тем более, что ведь Петербург был основан в честь «апостола Петра». В самом названии — Санкт-Петербург, т. е. город святого Петра<sup>55</sup>, уже содержалась некая аналогия с другим городом «апостола Петра», крупнейшим христианским центром — Римом. За аналогиями между Петербургом и Римом стояло различное содержание.

Уподобление это могло истолковываться в чисто отрицательном плане. Именно такой смысл имели неоднократные сопоставления Петербурга с императорским Римом в инвективах Мицкевича: они призваны были подчеркнуть искусственный характер Петербурга, его тираническое начало, антинародность самодержавия («Для цезарей цирк воздвигали когда-то. И золото в Риме струилось рекой»). Гораздо чаще, однако, аналогия между Петербургом и Римом, «вечным городом», центром христианства, служила выражению идеи мирового значения новой, преобразованной Петром, России, русской империи, своеобразно заменив и ассимилировав старую формулу «Москва — третий Рим».

С особой настойчивостью обращается к аналогиям и сра-

внениям Петербурга и Рима Шевырев. Тема Рима лишь обостряла его мысли о России. «Я в Риме лучше понял назначение России и Пушкина», — сообщает он в письме к Погодину 20 июня 1830 г.<sup>56</sup> Именно тогда, когда шла усиленная работа над произведениями римского цикла, в «Послании к А. С. Пушкину» Шевырев писал: «Из Рима мой к тебе несется стих». И далее:

Здесь двух миров и гроб и колыбель,  
Здесь нового святое зароженье:  
Предчувствием объемлю я отсель  
Великое отчизны назначенье!<sup>57</sup>

Рим и Петербург, Ромул и Петр — эти параллели составляют не только постоянные предметы его раздумий<sup>58</sup>, но и художественных произведений. Выясняется, однако, формальный, чисто внешний характер историзма. Историческая тема подчиняется у него определенной публицистической доктрине, в которой явственно пробиваются элементы славянофильской идеологии и теории официальной народности. Сами аналогии Петрограда — Рима, Петра — Ромула используются не для раскрытия реального исторического места каждой из этих тем в свете единства мировой истории; они используются им, с одной стороны, для возвеличения русской монархии, а с другой — для выражения идеи противоположности «восточного» и «западного» миров. При этом у Шевырева, в соответствии с обозначившимся у него славянофильским характером мышления, намечается уже стремление противопоставить Петербургу — Москву как носительницу патриархального начала. Сообщая Погодину о своей работе над «Ромулом», Шевырев в письме от 26 июня 1830 г. одновременно пишет, что у него имеется еще один замысел: «Еще есть яичко (т. е. замысел. — И. Т.): «Москва в pendant к Петрограду»<sup>59</sup>.

Строительство «града» в драме «Ромул» — это строительство западного мира. В легенде о Ромуле и Реме, о начале Рима, Шевырев ищет объяснение всей сущности истории Запада и западной цивилизации, с ее рационализмом, в противоположность России. Ромулу — «первому Римлянину», основателю Рима, герою западного типа, противопоставит Петр как восточный царь, воплощенное божество. «Ромул есть первый Римлянин... как Петр первый Русский»<sup>60</sup>.

«Петр есть тип исто-Русского; в нем есть сходство со Христом: как бы объемлет в себе божество и облекается в человека, чтоб показать человеку — как быть человеком; так

Петр Великий емлет в себе божество земное (величество), чтоб показать русскому — как быть Русским»<sup>61</sup>.

Петр для него не император, но именно восточный царь: «У нас, — замечает он, — цари назывались императорами — напрасно; ибо царская власть в России выше императорской»<sup>62</sup>. Весь этот комплекс представлений, складывавшийся у Шевырева в процессе работы над темой «Рим — Петербург», уже нашел известное выражение и в стихотворении «Петроград».

В центре стихотворения, изображающего спор Петра с морем и основание Петрограда, оказывается только личная, необъяснимая, чудесная инициатива самого Петра, действующего вне истории и вне страны. Торжество и успехи коренятся в сугубо случайных, сверхъестественных качествах этого чудодейственного, почти сказочного царя, возвышающегося над историей, не подвластного каким-либо ее законам. Это по его слову «родится чудо-град».

На обломок диких гор  
На коне взлетел строитель;  
На добычу острый взор  
Устремляет победитель.  
Зоркий страж своих работ  
Взором сдерживает море  
И насмешливо зовет:  
«Кто ж из нас могучей в споре?»<sup>63</sup>.

Петр — страж «своих работ», в споре со стихией он испытывает **свое** личное могущество.

В пушкинском «Вступлении» — нечто совершенно иное. Здесь все подчиняется и получает смысл в принципиально иной философско-исторической системе. В его понимании Петр — не религиозный, византийский царь. Пушкин не ставит Петра вне истории, вне страны. Напротив, он весь слит с ней нераздельно, составляя ее часть. Им движет не прихоть, не личный каприз, не слепая случайность желаний, он осуществляет лишь миссию страны. Вот почему на берегу пустынных волн, обдумывая великие планы, стоит он — имя Петра даже не названо, ибо дело не в его личных, случайных качествах. Он — деятель, за которым чувствуется мощь страны и веление истории. Как ни велика его личная инициатива, все же не он один осуществляет созидание «града». Перед нами не единовременный чудесный акт творенья. Рост и развитие города происходят во времени.

«Прошло сто лет» — и лишь в процессе истории, жизне-

деятельности поколений рос, созидался и продолжает набираться сил некогда «юный град». Петр лишь основывает его. В его формулах: «мы будем»; «нам суждено», «все флаги в гости будут к нам»; «И запируем на просторе» — опять-таки подчеркивается, что им движет отнюдь не личный произвол или каприз.

Деятельность Петра — это не просто некое необъяснимое, «восточное» чудо, вызывающее лишь слепое изумление (это в понимании Евгения он — «строитель чудотворный». Но Пушкин — не Евгений); она разумна, целеустремлена. Не случайно Петр стоит на берегу, полон «великих дум», имея определенные планы преобразования, дальнюю перспективу; здесь все взвешивается, подчиняется разумному расчету. И это «разумное» начало находит воплощение в стройности и строгой красоте города.

Представление Шевырева о Петре как «восточном», византийском правителе было связано с его общим пониманием России как особой «восточной» страны, с представлением о русском национальном характере как «восточном», «азиатском», отмеченном фатализмом. («Природный характер наш получили мы от Востока», — настаивал С. Шевырев<sup>64</sup>). У Пушкина же Петр предстает не только как император, правитель. Он — это и собирательный образ, в котором заключены черты национального характера, отмеченные высочайшей волей, разумом, энергией, чуждые созерцательности, восточного фатализма. Петр всегда привлекал Пушкина именно этими чертами. Вспомним, что и в «Арапе Петра Великого» говорится о «победе человеческой воли над сопротивлением стихий».

Петр являл собой то единство воли и высокой национальной цели, определяемой историей, без которых не мыслится подлинно великий характер. Еще в лицейских лекциях великие характеры рассматривались в связи с проблемой единства воли и цели: «Великий характер есть совершенство воли»; «Дайте мне, говорит Архимед, точку опоры и я подниму весь свет. — Человек с характером находит сию неподвижную точку в самом себе; эта неподвижная точка есть его воля»<sup>65</sup>. Эти представления, как свидетельствует творческая практика поэта, сохранили свое значение для Пушкина, но они были обогащены историзмом, включены в определенную систему философско-исторических идей.

Таким образом, эстетическая концепция, лежащая в основе пушкинской поэмы и, в частности, рассматриваемого

нами «Вступления» к ней, ее образная система покоятся на принципиально новой философии истории, и именно она неизмеримо возвышает Пушкина над предшественниками и современниками, разрабатывавшими тему Петра, художественно ее интерпретировавшими. Пушкина среди них выделяет не абстрактная «красивость» сама по себе, а новизна историзма мышления, метода. История предстает как закономерный и всеобщий процесс, вне власти которого не может быть никто, даже такая великая и исключительная личность, как Петр I. Все восходит к истории, все выходит из нее и возвращается к ней. Петра Пушкин рассматривал как воплощение духа революции («Петр I одновременно Робеспьер и Наполеон — воплощение революции»), но и революция выходит из недр истории<sup>66</sup>.

## 8

«Вступление» и собственно петербургская «повесть», в которой разворачивается фабула произведения — печальный рассказ о любви и смерти Евгения — находятся между собой в сложных соотношениях и связях. В известном смысле они строятся на совершенно разных принципах. Различие это сказывается в самой их структуре, в эмоциональном тоне, в характере воссозданных автором поэтических миров. В одном случае — это мир ликующий, полный патетики, ясности, торжественный, совершенно цельный, в другом — расколотый, трагический, страшный. Во «Вступлении» картина основания и развития города дана лишь в его верхнем срезе. В «повести» — город и сама история предстают уже в ином ракурсе, даны на другом уровне. Здесь развязываются те силы, которые таятся в скованном, «снятом», скрытом виде во «Вступлении».

За всем этим — разное преломление истории, а следовательно, и различный отсчет времени и ритм повествования. Во «Вступлении» история присутствует собственно вне личных человеческих судеб, она предельно сублимирована. Даже великие, исключительные личности, даже Петр растворяются в ней (вспомним это безликое «он»). Здесь само время необычайно масштабно, крупно. В самом деле — «Прошло сто лет»: это, конечно же, не в смысле повседневного, точного отсчета. Это — век, нечто такое, что превосходит индивидуальное, повседневное время. Во «Вступлении» время присутствует в своих очень обобщенных, суммарных ка-

тегориях, без более дробного их членения: «прошлое», «настоящее», «будущее».

В основной же части поэмы уже с первых строк становится ясен иной характер времени. «Над омраченным Петроградом дышал ноябрь осенним хладом». Итак — иной масштаб измерения времени, иные единицы его отсчета: пора года (осень, лето — «дни осени клонились к лету», — весна — «Его прошедшею весною свезли на барке»), месяц, неделя («Прошла неделя, месяц — он к себе домой не возвращался»), день («И что с Парашей будет он Дня на два, на три разлучен»; «И бледный день уж настает»; «весь день бродил пешком»), даже с точным обозначением — воскресенье («гуляя в лодке в воскресенье»).

Действие фабулы укладывается в течение календарного года — от осени до осени. Таким образом, время «повести» — повседневное, индивидуальное. Соответственно этому — и другой ритм повествования.

Все это в конечном итоге связано с тем, что в отличие от «Вступления» здесь дан другой поворот проблемы истории: не философия «великой личности», выражающей дух и потребности истории, а связи и соотношения с ней обыкновенного человека. Человек и история — вот, собственно, главное здесь.

И все же оба аспекта исторической философии поэмы нерасторжимо связаны между собой: трагические события «повести» и патетическое шествие истории во «Вступлении» развертываются параллельно, как бы синхронно, но только в разных масштабах времени, в разных его измерениях. История, представшая во «Вступлении» в ее безличных итогах и результатах, в ее «снятом», сублимированном виде, в основной части поэмы диалектически членится, осуществляется в процессе трагического столкновения противоборствующих начал. Но если «Вступление» представляет собой результаты, обобщенные, сверхличные итоги повседневного исторического опыта, развертывающегося в самой «повести», то почему оно дано перед нею, а не после нее? Как видно, потому, «скажем, забегая вперед, что художественный акцент поэмы<sup>67</sup> ставится на трагедийности истории, на «человеческой» ее стороне — именно она составляет главный предмет искусства.

Но как бы то ни было, история большая, сверхличная, «глобальная» и история повседневная в пушкинской поэме

нерасторжимо связаны. В сущности это единый исторический процесс на его разных уровнях.

Во «Вступлении» Петр стоит на «берегу пустынных волн», сливаясь, растворяясь в истории, в стране. Он лишен имени, индивидуального начала. Стоит «он», безымянный герой; здесь нет антагонистов, противоборствующих начал. В основной части поэмы история диалектически членится: индивидуальное человеческое начало, отсеченное во «Вступлении», воплотилось в Евгении, а безличная идея истории, ее общая воля — в бронзовом всаднике. Медный всадник — это ведь и есть идея, время в его сверхличном качестве. Возможность подобного раздвоения единого заключена в диалектике самой истории, в пушкинском толковании Петра. Если бы перед нами был «восточный династ», «божество», неподвластное истории, стоящее над ней, никакой возможности для художественной диалектики, раздвоения единого образа, как то имеет место в пушкинской поэме, не было бы. Все дело в том, что, как было сказано выше, в понимании Пушкина величественный Петр, обдумывающий преобразовательные планы и полный великих дум, нарисованный во «Вступлении», — это воплощение национальной воли, концентрация энергии многих, растворившихся в истории. Петр — герой, наделенный разумом, трудом, первая «свободная личность», по словам Герцена. Поэтому, как ни различны и противоположны между собой Петр и Евгений, между ними существует историческая связь. Оба они растут из одного корня — истории. Именно эта реальная историческая связь и обусловила возможность названного художественного решения.

Деятельность Петра развивала личное самосознание; осуществлявшаяся им европеизация России пробуждала чувство личности. И она же не открывала возможностей для действительной реализации ее прав, для подлинного осуществления ее права на счастье. Деятельность Петра утверждала идеи государственности и прогресса лишь в чем-то принципиально сверхличном и надличном.

В пушкинской поэме две стороны исторического процесса нашли свое выражение в образах антагонистов: Медного всадника, олицетворяющего роковую, внеличную его идею, и Евгения, воплощающего в себе живое, человеческое, индивидуальное начало.

Имя героя петербургской повести — Евгений — определилось у Пушкина сразу, без всяких колебаний — в отличие от «Езерского», где поэт долго перебирал разные варианты (Рулин, Волин, Герман, Минский и т. д.). Это само по себе примечательно. Выбор имени оказывается весьма существенным моментом, особенно если учесть, что почти полное отсутствие психологических характеристик и весьма скудный багаж бытовых подробностей и деталей в художественной системе поэмы делает каждый штрих особенно весомым. В этих условиях имя оказывается одним из важных ориентиров для понимания героя.

Сам Пушкин демонстративно подчеркивает связь избранного имени героя поэмы с Евгением Онегиным:

Мы будем нашего героя  
Звать этим именем. Оно  
Звучит приятно; с ним давно  
Мое перо к тому же дружно.

Но что общего между блестящим молодым аристократом, человеком высшего светского общества, каким является Евгений романа, и его тезкой из петербургской повести, бедным чиновником, живущим на захудалой коломенской окраине? Ведь они абсолютно разные — во всем. В чем же дело? Почему все же Пушкин избирает для своего героя именно это звучное аристократическое имя: ведь Евгений означает — благороднорожденный. (Вспомним, например, сатиру Кантемира «Филарет и Евгений»).

Евгения давно связывали с темой оскудения дворянства, реализованной в «Езерском», его рассматривали как изображение деклассированного дворянина, протестующего против самодержавия Петра, подорвавшего могущество старинного дворянства, и обреченного ходом истории на гибель. Опору для подобной интерпретации образа Евгения и всей проблематики поэмы, наиболее аргументированно развернутой в свое время Д. Д. Благим, находим в самом тексте поэмы, где дан намек на возможность пышной генеалогии Евгения, наличия у него родовитых предков: «Хотя в минувши времена Оно, быть может, и блистало И под пером Карамзина».

На этом основании вся проблематика пушкинского замысла нередко ставится в связь с процессом оскудения родовитого старинного дворянства и формированием третьего со-

словия — темой, которая тревожила поэта и широко отразилась в его раздумьях, в публицистике. Протест Евгения в таком понимании питается ущемленным самосознанием обиженного Петром и историей дворянства. По другому варианту: судьба Евгения — типичное отражение процесса превращения русского дворянства в *tiers état*, революционное, протестующее третье сословие.

В статье «О «Медном всаднике» Пушкина» М. Харлап, процитировав известную запись разговора Пушкина с великим князем Михаилом Павловичем о дворянстве, в «Дневнике» от 22 декабря 1834 г. («Что касается до *tiers état*, что же значит наше старинное дворянство с именьями, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с ненавистью противу аристократии и со всеми притязаниями на власть и богатство? Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе» и т. д.), ставит их в прямую связь с образом Евгения и в целом с проблематикой «Медного всадника». Слова Пушкина, сказанные великому князю, «могут, — пишет он, — служить комментарием к «ужо тебе» Евгения»<sup>68</sup>. Есть ли основание для такого вывода?

Прежде чем дать ответ на поставленный вопрос, следует указать на принципиальную ошибочность такого подхода, при котором (вольно или невольно) ставится знак равенства между теоретической и художественной мыслью Пушкина. При таком подходе специфика искусства как особой формы эстетического освоения действительности утрачивается. Между тем сопоставление художественного образа Евгения с соответствующими теоретическими замечками и высказываниями Пушкина социологического характера (в частности, об оскудении дворянства) показывает, как по-разному — при общей основе — подходит к отбору и интерпретации одних и тех же фактов Пушкин в плане художественном, с одной стороны, и теоретическом — с другой. Выясняется, что подход художника специфичен и активен.

Образ Евгения представлял собой, как известно, нечто новое в пушкинской поэзии, он резко выделялся на фоне таких героев, как Пленник, Алеко, Мазепа, Онегин... Создание его было возможным потому, что в социальной структуре русского общества к тридцатым годам произошли значительные изменения. Структура общества меняется: рушатся сложившиеся формы усадебного быта, происходит оскудение дворянства, появляются новые прослойки — растет роль мещанства, чиновничества. В такой обстановке и атмосфере,

порожденной ломкой устоявшихся отношений, и мог появиться тип Евгения — потомка оскудевшего рода, мелкого чиновника, живущего среди коломенской бедноты, с заботами о деньгах, о службе.

Известно, что социальные изменения, происходившие в жизни России, глубоко волновали Пушкина; с конца 1820-х годов он особенно много размышляет над судьбами дворянства; изменения в соотношении двух столиц, Москвы и Петербурга, связываются в сознании поэта с изменениями в социальной структуре общества, в том числе — в положении и составе дворянства («Обеднение Москвы есть доказательство обеднения русского дворянства». VII, 629).

Если внимательно вчитаться в многочисленные заметки и высказывания Пушкина о русском дворянстве на рубеже двадцатых и тридцатых годов, то можно убедиться в том, что Пушкин нередко затруднялся найти точные определения для характеристики изменений, которые произошли в его составе; реальная усложнившаяся структура не укладывалась в традиционные понятия. Так, например, понятия «старого» и «нового» дворянства или «старой» и «новой» аристократии теперь уже оказывались недостаточными, ибо не отражали реального, более сложного положения вещей. Прежняя родовая аристократия, имевшая исторические заслуги, теперь — «род третьего состояния», «благородная чернь» (VI, 568). Древность рода уже не служит признаком аристократии. Все переплелось, смешалось... На этом историческом фоне и стало возможным появление фигуры Евгения — аристократа по происхождению, бедняка, мелкого чиновника, мещанина по своему реальному социальному положению.

Но, сопоставляя теоретические раздумья Пушкина над отмеченными процессами с тем, как они отражены и воссозданы в «Медном всаднике», в частности — в образе Евгения, мы обнаруживаем весьма любопытную закономерность: если в теоретических высказываниях и заметках на первый план выдвигается преимущественно социологический (сословный) момент, то, создавая художественный образ Евгения, поэт выходит далеко за рамки узко сословных проблем. То, что представлялось наиболее существенным в теоретических заметках о дворянстве, здесь, в сфере художественной, отступает на второй план, оказывается второстепенным: в образе Евгения выдвигается не локальное, не узко сословное начало, а то, что имеет широкое общегуманистическое значение и смысл. Эта закономерность коренилась в самой при-

рде эстетического освоения действительности. Вот почему попытки свести содержание образа Евгения ко взглядам Пушкина на судьбы разоряющегося дворянства неоправданы.

Выше мы привели точку зрения исследователей, которые ставят образ Евгения **в прямую связь** с известной записью в «Дневнике» пушкинского разговора с великим князем Михаилом Павловичем о дворянстве (от 22 декабря 1834 г.). Можно ли, однако, в действительности интерпретировать образ Евгения, его сущность, как протест потомка оскудевшего дворянского рода, очутившегося в положении, аналогичном представителям третьего сословия? На этот вопрос следует ответить отрицательно. И вот почему.

Во-первых, из текста поэмы со всей определенностью явствует, что Евгений окончательно порвал со своим прошлым, ему нет до него никакого дела; он абсолютно лишен воспоминаний и традиций рода — все это его не влечет. Он «дичится знатных и не тужит Ни о почиющей родне, Ни о забытой старине». Во-вторых, в дневниковой записи разговора поэта с великим князем о дворянстве говорится о притязаниях раздробленного старинного дворянства **«на власть и богатства»**. Между тем в образе Евгения из «Медного всадника» таких притязаний нет и в помине. Ни о каком властолюбии применительно к Евгению говорить не приходится. Он мечтает не о власти, а о смиренном, как можно более скромном уголке и служебном «местечке»: он «кое-как себе устроит Приют смиренный и простой»; «Пройдет, быть может, год, другой. Местечко получу»; «И станем жить — и так до гроба Рука с рукой дойдем мы оба, И внуки нас похоронят». Во всех этих помыслах — не жажда власти и богатства, не уязвленная аристократическая гордость, а напротив — стремление раствориться среди всех, быть как все. Даже когда о нем говорится, что его волнует бедность, «что мог бы бог ему прибавить ума и денег», то слова эти опять-таки не дают оснований считать, будто он стремится к богатству. Такого и в мыслях у него нет. Его идеал — скромное существование и скромный достаток, которых он будет достигать только трудом: «он молод и здоров, **Трудиться** день и ночь готов».

Как видим, ничто в образе Евгения, живущего трудом чиновника, не говорит о жажде восстановления утраченных дворянских, сословных привилегий далеких предков. Но почему же все-таки Пушкин наделил своего малого героя

столь многозначительным, подчеркнуто «благородным» именем — Евгений. Думается, суть заключается в том, что Пушкину важно акцентировать в своем искаженном жизнью герое те скрытые черты душевной культуры, духовных традиций, способности к высшим порывам духа, своеобразного духовного рыцарства, которые, будучи генетически связанными с наследием дворянства, имеют не узко сословное, а общечеловеческое значение. Поэтому, кстати, у Евгения выделяются такие качества, как чувства «независимости и чести». Казалось бы, это черты, специфические для дворянского морального кодекса, но они в пушкинском герое сочетаются с трудом («трудом он должен был себе доставить и **независимость и честь**»; «трудиться день и ночь готов»).

В образе Евгения Пушкину важно раскрыть не просто узко «социологическое» содержание. Герой «петербургской повести» не может быть сведен к «деклассированному дворянину». Но он также не может быть односторонне истолкован только как «бедный чиновник». Высокое «дворянское» имя его говорит об этом. В Евгении — то и другое, в нем — *возможность* сочетания, синтеза высокой культуры, связанного с наследием дворянства, и маленького человека, бедного чиновника.

Иначе говоря, Евгений «Медного всадника», повторяем, являет собой не один какой-либо социологический лик. Евгений — человек, он выражает идею человека. Общечеловеческое начало Пушкин находит не в исключительном, романтическом герое, а в рядовом, обычном. Отсюда — проглядывающие иногда в Евгении нотки сентиментальности (его мечты о Параше, будущем). И все-таки Евгений в пушкинской поэме, в соответствии и со своим именем, по-своему **высокий** герой со смутными порывами духа.

Следует иметь в виду, что «высокое» и «низкое» в системе пушкинской поэмы получают свое реальное значение лишь в соотношении с историей. Повседневное, обыденное становится эстетически значительным, подлинно высоким — в той мере, в какой поднимается на высоту исторической трагедии. В этом смысле и Евгений, при всей его душевной изуродованности, становится в понимании поэта по-своему высоким героем, художественно равнозначным Петру — опять-таки — в той мере, в какой конфликт между ними вытекает из самой истории, приобретает глубокий исторический смысл.

Образ Евгения, несмотря на контурность художественной обрисовки, сложен по своему составу.

Большинство исследователей, особенно в последнее время, видит в нем только маленького человека, одного из зачинателей темы бедного чиновника в литературе натуральной школы. Однако об этом можно говорить только в самом общем плане, имея в виду лишь одно из слагаемых образа, отнюдь не исчерпывающих его.

В самом деле, кого считают литературными наследниками пушкинского Евгения? Называют имена Поприщина, Макара Девушкина, героя «Запутанного дела» Мичулина, а чаще всего — Башмачкина. Но ведь Евгений ни тот, ни другой, ни третий. Так ли уж близки к нему герой «Шинели», смешной, нелепый, неспособный к любви Акакий Акакиевич или Поприщин из «Записок сумасшедшего»? Уже одна тема «независимости и чести», которая подчеркивается в Евгении, резко отделяет его от гоголевских героев. Евгений образ совершенно особый, он выделяется переплетением разных, хотя и намеченных пунктиром, планов.

Есть в Евгении что-то «урбаническое»: это уже не Самсон Вырин, живший на захолустной станции, с его душевной открытостью. Евгений — «гражданин столичный», как подчеркнуто в черновиках, человек «городского» духа. В Евгении заключены и какие-то черты «подпольности», скрытности, затаенной злобности, и одновременно — черты «рыцарской совестливости» (не случайно на него, как это давно отмечено, перенесены некоторые особенности облика Радищева — в пушкинском, разумеется, его понимании), и высокого мечтателя («И размечтался, как поэт»; «Так он мечтал»), и, конечно же, «рыцаря бедного», безраздельно преданного одной идее, охваченного видением, исполненного вечной верности возлюбленной, мысли и чувства которого устремлены в одну точку — туда, где «его Параша. его мечта».

«У порога

Нашли безумца моего».

Уже один этот штрих — то, что Евгений умирает на пороге жилища возлюбленной, и, следовательно, вся его жизнь — служение делу любви, неизмеримо поднимает его и показывает, что при всей его душевной изуродованности, являющейся результатом «урбанизации», в нем заложены потенции высокого героя.

В литературе нередко можно встретить суждение, будто Евгений эгоистичен, что его интересы носят сугубо личный

характер, цели его якобы бесконечно убоги своей отъединенностью и именно поэтому он якобы осуждается в поэме, — в том числе и морально. Подобная точка зрения весьма распространена.

Еще Б. Энгельгардт писал, что Евгений «замкнулся в узком круге личных интересов»<sup>69</sup>, что он эгоцентричен — видит лишь свое «крохотное счастье» и больше ничего: «свое крохотное счастье, свою маленькую радость и наслаждение он сделал целью всего совершающегося»<sup>70</sup>.

«Помыслы Евгения, — считает Д. Д. Благой, — только о личном, «частном»: его Параша, его мечта»<sup>71</sup>, Евгений бунтует «во имя только частного»<sup>72</sup>.

«Его (Евгения. — И. Т.) личное бытие, — утверждает Г. А. Гуковский, — ограничено индивидуальными целями, оно «романтично», оторвано от общего, от среды, и потому оно ничтожно... Жизненные интересы Евгения убоги именно своей отъединенностью от общих целей»<sup>73</sup>.

«Евгений, убогий умом и чуждый традиции, отстранился от больших вопросов... Он ограничил себя узким кругом личных интересов, убожеством карьеры и заработка», — пишет Б. Г. Рензов<sup>74</sup>. Он «не видел ничего, кроме своей личной беды»<sup>75</sup>.

Оставляя пока в стороне вопрос о проблемном смысле конфликта Евгения и Медного всадника (об этом — ниже), нам хотелось в данном случае лишь указать на односторонность приведенных трактовок образа Евгения и мотивов, которыми движим он в своем ропоте.

Евгений, как мы видели, человек самоотречения и любви. Сам он лично не потерпел от наводнения. Он думает отнюдь не о себе — это подчеркивается постоянно («Он страшился, бедный, не за себя»). Им овладевают по-своему великие думы — о смысле жизни, о боли и страдании людей. Конечно, он отъединен и одинок, но истоки этого и причины коренятся не в нем самом, а в окружающем. Вот многозначительная картина, которую рисует Пушкин.

...багряницей  
Уже прикрыто было зло.  
В порядок прежний все вошло.  
Уже по улицам свободным  
С своим *бесчувствием холодным*  
*Ходил народ.* Чиновный люд,  
Покинув свой ночной приют,  
На службу шел, Торгаш отважный,  
Не унывая, открывал

Невой ограбленный подвал,  
Стараясь свой убыток важный  
На ближнем выместить (VII, 392. Курс. наш. — И. Т.)

Отрывок этот обычно комментируется однобоко, во всяком случае, настойчиво обходят пушкинские строки «о холодном бесчувствии», равнодушии народа, городских жителей, окружавших Евгения. А между тем строки эти исключительно важны для правильного понимания образа Евгения.

Итак, его окружают бесчувственные люди, эгоизм и холод, торгашество и цинизм. Здесь никому нет дела до чужого горя, все быстро забыли о жертвах; здесь главное, говоря словами другого поэта, — «насушное», «полезное», никого не интересуют тревоги духа, великие вопросы бытия<sup>76</sup>.

Конечно, душевной изуродованности, губительного воздействия «урбанизма» и порождаемого им строя чувств и мыслей не избежал и Евгений — ничто не может скрыться от истории. И все-таки как бы то ни было, но ведь именно он, Евгений, среди всеобщей «раздробленности», эгоизма и ледяного равнодушия к человеческому горю, среди окружающих его торгашей, обывателей и всех, так быстро забывших о страданиях, считающих наступивший «порядок» («В порядок прежний все вошло»), при котором никому нет дела до чужого горя, естественным — он единственный, кого тревожат действительно великие вопросы, кто охвачен душевной болью и «шумом внутренней тревоги» не за себя только. В нем появляются та высшая отрешенность и скитальчество («Ужасных дум Безмолвно полон, он скитался. Его терзал какой-то сон»; «Он скоро свету Стал чужд. Весь день бродил пешком, А спал на пристани» и т. д.), о которых будет писать Пушкин в своем «Страннике». И, может быть, особенно поразительно: в опустившемся, блуждающем по «граду» в лохмотьях «бедном безумце», дошедшем до крайней степени физического и душевного истощения, охваченном тревогой духа, стремлением решить какие-то высшие вопросы («Он оглушен Был шумом внутренней тревоги»; «ни зверь, ни человек, Ни то ни се, ни житель света, Ни призрак мертвый»), нельзя не увидеть смутные черты пророка. Когда поэт пишет:

Одежда ветхая на нем  
Рвалась и тлела. Злые дети  
Бросали камни вслед ему,

то разве строки эти не вызывают у нас ассоциации с другими: «В меня все ближние мои Бросали бешено камня»; «Смотрите ж, дети, на него: Как он угрюм и худ и бледен!

Смотрите, как он наг и беден, Как презирают все его!» («Пророк» Лермонтова).

Разумеется, не о единстве этих столь различных между собой образов идет речь. Дело в другом — в том, что нельзя в Евгении видеть только ничтожного героя, ограниченного узкими, сугубо личными интересами, воплощенное убожество, ибо в нем, оказывается, есть нечто и совершенно иное, в том числе возвышенное, пророческое.

Выше мы говорили о сложном переплетении в этом образе разных аспектов и о некоей изломанности, в том числе духовной, нередко проявляющейся в нем — едва ли не в первом сугубо «урбанистическом» герое русской литературы. Отмеченное проявилось с особой силой в кульминационной сцене поэмы, когда высокое пророческое начало, таившееся в Евгении, прорывается:

Глаза подернулись туманом,  
По *сердцу* пламень пробежал,  
Вскипела кровь.

Но оно тут же обнаруживает себя в форме болезненно-изломанной, мрачной, полной злобы отчаяния:

Он *мрачен* стал  
Пред горделивым истуканом  
И, зубы стиснув, пальцы сжав,  
Как обуянный силой *черной*.  
«Добро, строитель чудотворный! —  
Шепнул он, злобно задрожав. —  
Ужо тебе!..» (IV, 395. Курс. — И. Т.).

Характерен и необычайно весом здесь эпитет — «силой **черной**». Как свидетельствуют рукописи, он имеется во всех черновиках: «мысль(ю) **черной**», «силой **черной**» — эти два варианта неизменно повторяются восемь раз в процессе отработки данного места. Как бы ни менялось оно, эпитет «черный» присутствует везде. И это, конечно, не случайно. В «безумце бедном» прорываются и **черная** ярость, — бессильная злоба «подпольного» человека (быть может, именно потому, что где-то в глубине души чует неодолимость Медного всадника), и это «ужо тебе» — т. е. опять-таки что-то мрачно-дикое, фанатически-болезненное, дремучее.

## 10

Конфликт между Евгением и Медным всадником, который приводит героя к поражению и гибели, конечно же, включает в себе социальную тему столкновения личности и государ-

ственности. Но является ли она главной? Если собственно «политический» аспект проблемы составляет стержень поэмы, то возникает вопрос: чем объяснить, что Евгений протестует «не по адресу»?<sup>77</sup> В самом деле, вместо того, чтобы обратиться с угрозой к Александру I, который не обеспечил защиты подданных от разгула стихии, он бросает свое «ужо тебе» статуе Петра. Если же цель поэта заключалась в том, чтобы показать тиранию самого Петра, то для чего нужно было переносить конфликт и события в другую эпоху? Нередко в самом факте «бунта» Евгения «не по адресу» — против статуи Петра, видят — не то недоразумение, не то критику самого Евгения: уже в этом проявляется безумие героя.

Дело, однако, в другом<sup>78</sup>. Конечно, бунт против статуи — это условность искусства, но условность, выполняющая определенную идеологическую и художественную функцию. Она (эта условность) представляется формальной, т. е. лишенной внутренней целесообразности, если сводить содержание поэмы только к конфликту между личностью и государством, но она становится осмысленной, подлинно содержательной — идеологически и художественно — если видеть в поэме в качестве ведущей ее философско-историческую проблематику. Таким образом, над собственно социальным (и политическим) аспектом поэмы возвышается, вбирая его в себя, философско-исторический: Евгений и Медный всадник — человек и история.

К идее закономерности истории, развивающейся по своим объективным законам, более могущественным, чем индивидуальная воля, Пушкин пришел, как известно, уже давно. Еще в «Борисе Годунове» им впервые в русской литературе было показано, что за разрозненными событиями и лицами драмы стоит история, ее неумолимый и трагический ход. Это она, история, оказывается сильнее Бориса, интригующих бояр, самозванца. История осуществляется народом, хотя последний и сам еще не владеет полностью ее ключами.

И все-таки на переднем плане драмы выступали царь, бояре, польские паны; народ здесь не был дифференцирован, он был представлен в массе, вне отдельных человеческих индивидуальностей и судеб.

Ну, а просто человек, единичный, так сказать, в принципе — любой? Каково его место в истории и как она обходится с ним? Этой проблемы Пушкин в «Борисе Годунове» не ставил. Ее нет и в «Полтаве», где история реализуется в

больших событиях национальной жизни и образах «героев» — истинных и ложных: Петр, Мазепа, Карл XII.

К проблеме «человек и история» Пушкин по-своему подходит в романе «Евгений Онегин»; назвав героя петербургской повести именем героя своего романа, Пушкин тем самым подчеркивал и в этом отношении наличие связи между данными произведениями. В романе Онегин, очутившись в реальном потоке исторических обстоятельств, постепенно освобождается от внешних, условных «ликов» и «масок» светского общества, все больше и больше становится «просто человеком»: «добрый малый, как вы да я, как целый свет». И все же собственно философско-исторический аспект проблемы не стал здесь основным. Непосредственное, активное вторжение истории намечается лишь в последних главах романа, особенно в 10-й, «сожженной», но место этой исторической хроники остается все же неясным. И только в «Медном всаднике» проблема «человек и история» (повторяем: не великий, не избранный человек, а просто человек, человек в его идее) стала в центре художественного произведения, реализована в сюжете, во всей художественной структуре.

Случайно ли проблема эта возникла у Пушкина? На каком фоне, какой почве сложилась возможность появления такого литературного произведения, как «Медный всадник», в сущности, единственного и неповторимого? Здесь следует иметь в виду прежде всего необычайно мощный расцвет исторических интересов в русском обществе после 1825 года, бурное развитие философско-исторической мысли. Вопросы о смысле истории, о законах, управляющих ею, становятся чрезвычайно злободневными. Но на первый план выдвигается, естественно, основная теоретическая и практическая проблема философии истории — проблема свободы, соотношения человеческой воли и необходимости.

Сама жизнь обнаружила несостоятельность как рационалистических теорий, так и романтической веры во всемогущество индивидуальной героики. Все сильнее пробивает себе дорогу идея детерминированности истории, закономерности ее развития. И примечательно, что наиболее обильный поток журнальных статей — переводных и оригинальных, исследований и книг, посвященных названным темам, падает именно на годы, близкие к созданию «Медного всадника». Сюда относятся многочисленные публикации французских историков, статья А. Бестужева, работы М. Погодина, Н. Полевого, В. Цыха, в которых авторы оперируют категориями филосо-

фии истории. Но, быть может, особенно примечательна книга К. Н. Лебедева «История. Первая часть введения: идея, содержание и форма истории», целиком посвященная вопросам свободы и исторической необходимости, отстаивавшая идеи детерминизма и отвергавшая фатализм — она написана именно в 1833 году (вышла в свет в 1834), т. е. тогда же, когда создавался «Медный всадник». Вряд ли такая синхронность в движении философско-исторической мысли и развитии литературы случайна. Совершенно очевидно, что одновременно с бурным развитием теоретической, философско-исторической мысли ее темы, идеи и проблемы активно вторгались и в литературу, последняя своеобразно «заражалась» ими, она вовлекала их в свой оборот<sup>79</sup>. Приведем пример: в 1833 году, одновременно с «Медным всадником» и названной книгой К. Н. Лебедева, Баратынским было написано стихотворение «К чему невольнику мечтания свободы», которое является непосредственным откликом на дискуссии, происходившие в философско-исторической мысли вокруг проблемы свободы и необходимости: в нем данная проблема стала сюжетом стихотворения.

Разумеется, вторжение стихии философско-исторической мысли в литературу не означало — в ее подлинных созданиях — изменения ее собственной сущности, ее эстетической природы. Ведь сама философско-историческая проблематика интересовала литературу в совершенно особом, специфическом плане — ином, чем собственно историческую науку или философию. Эстетическая природа литературы такова, что в любом случае акцент она ставит на человека. Все явления духовной жизни приобретают для нее ценность и интерес лишь в связи с человеческой личностью, человеческой судьбой. Сказанное относится и к вопросам философии истории: они интересуют литературу не в абстрактном, метафизическом плане, а в их эстетическом и моральном преломлении, т. е. с точки зрения человека. Именно здесь лежал водораздел между названными сферами. Для передовых писателей, для Пушкина признание власти истории не только не снимало идеи самоценности человеческой личности, но, напротив, еще более обостряло ее<sup>80</sup>.

Несмотря на развиваемую в «Медном всаднике» идею исторического детерминизма, гуманизм — в его идеологическом и эстетическом качестве — лежит в самой художественной природе поэмы — произведения, проникнутого огромной болью за человека, является отнюдь не каким-то дополни-

тельным или сопутствующим моментом, но его **сердцевиной**.

Пушкин обнажил трагедийность истории, столкнув живое человеческое «я» со сверхличной идеей исторического движения, воплощенной в бронзе. Само осознание этой проблемы имело огромное значение для человечества и судеб искусства. В осознании ее и заключался уже первый шаг в сторону решения, — того, что осуществляется не в форме единовременного, некоего чудесного акта, а в процессе всей последующей истории. Русская литература, поставив в числе других «роковых вопросов», вековую проблему «Медного всадника», несла свой вклад в духовное пробуждение человечества.

## 11

В сохранившемся в черновиках плане второй части поэмы, где конфликт достигает кульминации, значится:

[Пустое место]

[На другой день все в пор<ядке>]

Сумасшедший.

[Холодный ветер] [до<ждь>]<?>

Конь

Петр<овский><?>Па<мятник><?>

**Остров** (ПСС, V, 467).

Здесь в числе опорных пунктов развития действия и характеристики Евгения выделено его безумие («сумасшедший»). Рассудок героя, потрясенного до основания обрушившимся бедствием, гибелью возлюбленной, не выдержал: «его смятенный ум Против ужасных потрясений Не устоял». Евгений — «безумец бедный». Тема безумия, как известно, — не только одна из самых распространенных в литературе 30-х годов, но и в высшей степени характерна как один из симптомов времени. Кто только из писателей не обращался к ней? Н. Полевой пишет повесть «Блаженство безумия» и очерк «Сумасшедшие и не сумасшедшие». В. Ф. Одоевский задумывает большое сочинение «Дом сумасшедших», с которым преемственно связаны «Русские ночи». Введением к «Дому сумасшедших» и должна была служить написанная им статья «Кто сумасшедшие»<sup>81</sup>. Широкое обращение к этой теме Гоголя, рисовавшего различные образы безумцев, общеизвестно<sup>82</sup>. Общие причины этого явления ясны, они коренились в обстановке бесконечно трагического переходного времени, наступившего после разгрома декабристов, когда для прежних идеалов жизнь не оставляла места, а новые не сформировались; общие перспективы были туманными и не-

ясными. С особой очевидностью обнаружилась страшная неразумность наступившей реакционной действительности.

Вся эта проблематика безумия имела известный философский аспект, ибо в конечном итоге была связана с переоценкой идеологических и философских традиций просветительского века, с пересмотром наследия рационализма. Не случайно это философское обоснование тема безумия особенно широко получала в кругах деятелей романтического идеализма, в среде интеллигенции, противопоставлявшей разуму мир сверхчувственных идей. Здесь обнаруживался полный разрыв с рационалистической философией, провозглашалась идея бессилия или ущербности человеческого разума, выдвигалось сомнение в разумности реального исторического процесса. Состояние безумия в понимании философствующих романтиков 1830-х годов — это высшее торжество духа, сверхчувственного, интуитивного начала. Безумие — область высшей свободы — свободы от неразумной, низкой эмпирии действительности. Так появляются многочисленные романтические безумцы, высшие натуры, поэты, пророки, для которых сомнабулическое состояние безумия открывает возможность таинственных прозрений, недоступных прозаической толпе. Здесь тема безумия оказывалась не выражением неблагоприятия и неразумности, порожденных историческими обстоятельствами, социальной действительностью, но результатом извечного разрыва между духом и материей, конечного и бесконечного.

Совершенно иной смысл тема безумия имела в творчестве писателей, связанных с реализмом, — здесь она получала историческое и социальное обоснование; эти писатели сохраняли реальные критерии и границы добра и зла, разума и неразумия, веру в исторический и социальный прогресс. Рассматриваемая тема широко отразилась также в творчестве и публицистике Пушкина. Поэт не только рисует в своих произведениях образы героев, которые, пережив тяжкое потрясение, теряют рассудок (Мария, Германн, Евгений, Мельник); тема безумия проникает в лирику («Не дай мне бог сойти с ума», «Странник»), мысли об этом в разных вариантах звучат в письмах и статьях, приобретают особый личный оттенок.

Разумеется, общая основа и причины появления названной темы у Пушкина были теми же, что и в целом в литературе и публицистике 1830-х годов. В конечном итоге она связывалась и у него с переоценкой просветительского наследия

прошлого, но самый характер ее был глубоко своеобразен. Пушкину, воспитанному на идеях «философского века», всегда славившему бесконечные возможности человеческого разума, великое «солнце ума» («Да здравствует разум»), было особенно тяжело видеть жестокою неразумность наступившей реакции. Вместе с тем исторический опыт все больше и больше обнажал слабые стороны рационалистических методов и абстрактных идеалов мыслителей и художников XVIII века. Жизнь оказалась бесконечно сложнее завещанных ими абстрактных схем и теорий. Именно в 1830-е годы в духовном развитии Пушкина огромное место занимает пересмотр наследия просветителей (и в целом — культуры XVIII века), на которых он смотрит глазами человека другой исторической эпохи.

Известно, как резко критикует Пушкин абстрактный рационализм, холодную рассудочность философии просвещения (в статьях «О ничтожестве литературы русской», о Радищеве и др.). И все-таки позиция Пушкина резко отличалась от позиции сторонников философского романтизма 1830-х годов, полностью отбрасывавших просветительскую традицию. Пушкин идет иным путем. Сознвая слабые стороны рационализма, он вместе с тем сохраняет и развивает на новой основе то ценное, что было в просветительском наследии прошлого; он и в эти мрачные годы не теряет веры в силу человеческого разума<sup>83</sup>, не переходит на позиции иррационализма.

Позиция Пушкина в его отношении к разуму, человеческому познанию не могла не сказаться и на его философии истории, его представлениях о характере человеческой истории. Хорошо известно, что ничто в концепциях просветителей не вызвало столь резкой критики со стороны поэта, как антиисторизм их метода, неспособность видеть мир в его закономерном развитии, движении — в этом, пожалуй, состоит основной упрек, который он делает просветительской философии, скажем, в статье о Радищеве. Но видя слабость абстрактно-рационалистических представлений философов XVIII в. об истории, он, однако, сохранил, хотя опять-таки на другой основе, веру в исторический прогресс. Разумеется, это не тот гарантированный, безостановочный прогресс, характерный для рационалистической теории Кондорсэ, — поколение Пушкина прошло через тяжкий исторический опыт; войны и потрясения, эпоха общественного подъема сменилась мрачной реакцией. Но тем большую весомость и значимость приобрели идеи поступательного движения истории

через трагические конфликты, лежащие в основе философии истории пушкинского творчества 1830-х годов, в том числе «Медного всадника», и решительно противостоявшие получившим широкое распространение под влиянием разгрома декабристов теориям круговорота. А ведь в России 1830-х годов теории эти проникали и в литературу, подчас в творчество больших художников.

Так, например, в поэзии Баратынского идеи круговорота исторической жизни, лишенного реального прогресса, вызывают скорбные мысли о некоем тягостном однообразии бытия. «О бессмысленная вечность!» — восклицает поэт в «Недоноске» (1835). Через некоторое время он вновь необычайно выразительно формулирует эту мысль: «Все ведомы, и только повторенья Грядущее сулит».

Пушкин, с меньшей ясностью видевший трагический ход истории, далек от подобного отчаяния. Своим творчеством он пробуждал веру в разум истории, в ее поступательное, хотя и трагическое, развитие. Именно такая философия истории и лежала в основе «Медного всадника».

В год написания этой поэмы Пушкин создает одно из своих наиболее трагических стихотворений — «Не дай мне бог сойти с ума», которое тематически и своей тональностью несомненно перекликается с мотивами безумия в петербургской повести.

Стихотворение это явственно обнаруживает принципиальное различие в характере интерпретации темы безумия между Пушкиным и философскими романтиками 1830-х годов, помогает понять и оттенить своеобразие позиции поэта, отразившейся и в «Медном всаднике». Как было сказано, в понимании деятелей философского романтизма 1830-х годов безумие — это возможность подняться над действительностью, возможность обрести свободу от власти эмпирии в области духа; безумие — это благо. «Говорят, что безумие есть зло — ошибаются: оно благо!» — этим эпиграфом открывается повесть Н. Полевого «Блаженство безумия»<sup>84</sup>. В пушкинском стихотворении мы видим нечто совершенно иное: безумие не только не ведет к свободе от реальной действительности, но, напротив, приводит к еще большему порабощению. «Не дай мне бог сойти с ума», начинает поэт, ибо, в случае безумия, вместо обретения желанной свободы, он в еще большей степени лишится ее — его посадят в клетку, закуют в цепи («Посадят на цепь дурака»).

Но почему все же в стихотворении содержится и такая

мысль: «Не то, чтоб разумом моим Я дорожил; не то, чтоб с ним Расстаться был не рад»? Почему поэт «не дорожит» разумом и даже был бы рад расстаться с ним? Не является ли это следствием разочарования в разуме, признания его несостоятельности, выражения стремления обрести «блаженство безумия», т. е. тем же самым, что так характерно было для современных Пушкину философских романтиков?

На эти вопросы следует ответить отрицательно, ибо внешнее сходство, как нередко бывает в таких случаях, в действительности служит выражению разного понимания вещей, разной их мотивировки. В пушкинском стихотворении виноватым оказывается не разум сам по себе, а действительность: нелегко нести бремя сознания, беспощадно обнажающего язвы окружающего мира; чем отчетливее проступает несоответствие действительности суду разума, тем тягостнее на сердце. (Ср. у Лермонтова строки о «тяжкой ноше самопознания»). Весь этот комплекс идей важен для правильного понимания темы безумия в «Медном всаднике».

Герой петербургской повести, Евгений, не вынес названного бремени: «его смятенный ум Против ужасных потрясений Не устоял». Но при этом в состоянии Евгения особо подчеркивается возможность некоей высшей ясности мысли: «Прояснились в нем страшно мысли». Речь идет о прозрении, о состоянии духа, в котором человеку открывается нечто такое, чего не видят другие. Скитаясь, дойдя до крайней степени душевного и физического истощения — «ни зверь, ни человек», — оглушенный «шумом внутренней тревоги», переполненный «ужасных дум», он весь ушел в поиски ответов на мучительные, преследующие его вопросы. Наконец, состояние общего напряжения достигает апогея, оно переходит предел, и тогда наступает вспышка: «прояснились в нем страшно мысли». Следует, как видно, согласиться с мнением П. Антокольского<sup>85</sup> о том, что здесь мы имеем дело с «безумием» совершенно особого рода<sup>86</sup>.

Если учесть, что в Евгении обнаруживаются, как мы видели, черты возвышенно-пророческие, то его состояние наиболее близко, по своей художественной и смысловой функции, к тому, которым характеризуется пушкинский странник из одноименного стихотворения: здесь также герой, чей «здравый ум расстроеным почли», пророчествующий о надвигающейся гибели города, взирает на мир «болезненно отверстым» оком, он видит то, чего не дано увидеть другим.

Подобное повышенно обостренное, тревожное состояние было характерно для обстановки промежуточной, кризисной

эпохи с ее общей неустойчивостью, неясностью перспектив. Широко распространяются «сумеречные» настроения — то тревожное состояние «полусвета», когда в почти воспаленном воображении человека с беспощадной пронзительностью, при которой «с безумием граничит разуменье», обнажается «правда без покрова» — «он видит свет другим не откровенный».

Подобное состояние было знакомо не только Пушкину. О нем писал и Баратынский:

Есть бытие; но именем каким  
Его назвать. Ни сон оно, ни бденье;  
Меж них оно, и в человеке им  
С безумием граничит разуменье. («Последняя смерть»).

Оно было известно и раннему Лермонтову, который неоднократно писал о «сумерках души», о «страшном полусвете»: «Есть время — леденеет быстрый ум; Есть сумерки души...» (1831-го июня 11 дня). О Евгении, у которого «прояснились страшно мысли», можно тоже сказать, что и у него «с безумием граничит разуменье». Находит ли, однако, герой в «безумии» свое «блаженство», свободу от власти действительности, истории, как это было характерно для творчества русских шеллингианцев и их эпигонов («Блаженство безумия!»)? Нет, не находит. Ведь Евгений гибнет; власть реальной истории, жестокой действительности остается; уйти или скрыться от нее невозможно.

Но в то время, как Евгению, «безумцу бедному», так и не обретшему веры в разумный смысл истории, открылись лишь бездны отчаяния и безнадежности, позиция автора поэмы неизмеримо шире и глубже: по-прежнему красуется град Петра, воплощение красоты и разума, созидающей воли человечества, и Медный всадник, что высится наперекор стихиям, неудержимо скачет вперед.

Особенности позиции Пушкина нашли свое выражение и в своеобразном «двойном финале» поэмы.

Петербургская повесть о любви и смерти Евгения заканчивается потрясающей в своей внешней сдержанности горестной картиной: на взморье, пустынном и безлюдном островке, «хладный труп» безумца «похоронили ради бога». Здесь звучит необыкновенно щемящая нота. Одиноким, разобренным с людьми жил Евгений, таким он и умирает, отверженным, без прошлого и будущего. Кто-то нашел труп «безумца моего», кто-то предал его земле — да и то не из чувств человеческого братства, а так — как тягостную и неизбежную обязанность: «ради бога».

Вся эта картина пустынного острова, ставшего последним

приютом Евгения, ассоциируется в нашей памяти с другой, чем-то близкой и тоже полной человеческой боли, картиной пустынного кладбища, на котором покоится прах старого станционного зрителя. Здесь, в петербургской повести: «пустынный остров. Не взросло там ни былинки». А в повести о зрителе: «голое место, ничем не огражденное, усеянное деревянными крестами, не осененными ни единым деревцом» (VI, 144).

Но есть все же принципиальное различие между этими двумя финалами. Ведь к могиле старого зрителя приходила «прекрасная барыня», его дочь Дуня, молча лежала в неутешном горе, и оборванный деревенский мальчик, поминающий добром старого зрителя, приводит сюда рассказчика, одного из приезжих, не забывших его. Иное — в «Медном всаднике». Здесь о «безумце бедном» не остается никаких воспоминаний, никаких преданий, никакого человеческого тепла, никакой нити преемственности. Полное небытие. Пустота... Все это показывает, насколько же сильнее действительный трагизм финала пушкинской «петербургской повести», судьбы «безумца бедного». Финал особенно подчеркивает разрыв между человеком и историей, беспощадную жестокость и трагический характер исторического процесса.

Картина, заключающая повесть о Евгении, в чем-то повторяет начало, — но не повести, а «Вступления»; здесь есть некая переключка: та же безотрадная картина природы, так же пустынно, голо. В том же значении повторяется эпитет «черный»: «чернели избы» — домишко «как черный куст». Что же значит эта переключка? С какой целью автор возвращает читателя к началу поэмы? Не означает ли это признания им теории круговращения, слепой повторяемости истории?

Такой вывод был бы совершенно ошибочен.

Выше было сказано, что концовка переключается с началом не фабульной повести, но авторского «Вступления» к поэме, и это в данном случае принципиально важно, поскольку, как было уже показано, «Вступление» и собственно «петербургская повесть» (фабульная), развертываясь параллельно, имеют разные системы отсчета времени, в них разные масштабы истории. Возвращая читателя к «Вступлению», Пушкин словно переводит стрелки на иной путь. Возвращение читателя к «Вступлению» — уже после фабульной повести — нужно для того, чтобы дать иной финал, полный веры в историю, в будущее, открыть историческую перспективу. Таким образом, это не просто замкнутое кольцо. Если за последней

картиной личной судьбы Евгения не открывается никакой перспективы, то внешне схожая картина начала «Вступления» эту историческую перспективу как раз и открывает, — «прошло сто лет»... Возвращаясь к «Вступлению», читатель одновременно с трагедийным финалом личной судьбы Евгения продолжает слышать торжествующие шаги истории, слышать мощный гимн истории, выраженный в ликующих ямбах автора.

## 12

Выражению пушкинской философии истории, связанной с переоценкой наследия просветительского века, и задаче раскрытия противоречивой и сложной исторической динамики в поэме служит также сближение двух главных антагонистов — Евгения и Медного всадника, художественных образов, за которыми проступают разные, породившие их, эпохи.

Ведь Медный всадник, знаменитый монумент, созданный гением Фальконе, являл собой, по словам Рео, воплощенную в бронзе «воинствующую энциклопедию»<sup>87</sup>, олицетворение духа и смысла целой эпохи. Перенеся эту «энциклопедию» в новый век, столкнув с ней Евгения, человека иного времени, Пушкин тем самым сделал самую просветительскую идеологию участницей конфликта: включив ее в другой исторический контекст, он поверяет ее опытом истории. Пушкин не случайно назвал именно этим образом свое произведение — «Медный всадник»; статуя Фальконе выполняет в поэме не орнаментальную, декоративную роль, — она несет на себе важнейшую идейную, эстетическую нагрузку, входит в самый сюжет произведения, ее философско-историческую концепцию.

Следует иметь в виду, что в спорах и раздумьях, которые непрестанно вызывались величественным изваянием Фальконе, одновременно совмещались оценка Петра с отношением к запечатленным в камне и бронзе просветительским идеалам, к характеру художественной и философской их интерпретации.

Сам Пушкин, как известно, в качестве литературного источника изображения памятника Фальконе в своей поэме назвал стихотворение Мицкевича. К нарисованной им картине всадника (завершающейся строкой «Россию поднял на дыбы») он сделал примечание: «Смотри описание памятника в Мицкевиче. Оно заимствовано из Рубана, — как замечает сам Мицкевич»<sup>88</sup>.

В данном случае нам важно подчеркнуть, что Пушкин и

Мицкевич подходят к осмыслению памятника Фальконе, этой «воинствующей энциклопедии», с принципиально различных философско-исторических позиций. И дело не только в том, что в стихотворении «Памятник Петра Великого» Мицкевича образ медного всадника интерпретируется чрезвычайно одно-сторонне, сугубо публицистически, но главное — в полном противоречии с реальным содержанием художественного памятника Фальконе, с замыслом скульптора — с теми идеями просветительской философии, которые в нем объективно запечатлены.

В нарисованном Мицкевичем образе кнутодержца, носителя тиранического самовластия, ничего не остается и в поиме от законодателя, созидателя, творца. Таким образом, сами принципы использования художественного памятника оказались неисторичными, весьма субъективными.

Пушкинское использование художественного памятника Фальконе в поэме основано на совершенно иных принципах, исходит из другого метода. Пушкин не просто отбрасывает историческое содержание фальконетова монумента, но развивает художественный образ, обогащает его новыми чертами, наслаивает их на него. Процесс этот отражает реальную динамику исторического движения и освоения памятников искусства новыми поколениями. В этом сказывается не субъективный произвол, а логика времени. «Вписанная» в петербургскую повесть статуя Фальконе, эта овеществленная «энциклопедия», стала важным идеологическим и художественным компонентом поэмы, через который раскрывается живая динамика истории, процесс освоения и переоценки культуры XVIII века.

Нетрудно заметить, что в пушкинской поэме на образ медного всадника Фальконе легли краски и черты, связанные с идеями и понятиями нового, XIX века, с философско-исторической мыслью послереволюционной эпохи. Достаточно вчитаться в такие строки и характеристики медного всадника, как «О мощный властелин судьбы»; «роковая воля», чтобы стало ясно: в этих понятиях и определениях — ответ той проблематики, которая находилась в центре философской и исторической мысли 20-х и 30-х годов XIX века: судьба, рок, провиденциальная личность...

На образ фальконетова «всадника», олицетворяющего идеал «героя» в понимании просветителей XVIII века, в том числе — Ломоносова (законодатель, строитель, просвещенный монарх), перенесены черты другого «героя» и «всадника», вы-

двинутого новой эпохой, сконцентрировавшего в себе другую философию — Наполеона<sup>89</sup>. Наполеон воспринимался как титаническая, роковая личность, осуществляющая веление истории. Он — «свершитель судеб», «муж судьбы», «всадник Робеспьера». К образу такого «героя» — не рационалистически сконструированного просветительской философией XVIII века — мысль Пушкина обращалась неоднократно, в том числе и в 30-е годы. В сознании поэта то и дело возникает образ «мужа судьбы», нового «всадника», «ратника» — Наполеона. (Например, в стихотворении «Герой»: «Сей ратник»; особенно же в 10-й главе «Онегина»: «Сей муж судьбы», «Сей всадник»).

О том, что в процессе создания своего медного всадника в сознании Пушкина, отталкивавшегося от монумента Фальконе, возникали ассоциации с Наполеоном, убедительно свидетельствуют рукописи пушкинской поэмы, в которых дважды употреблено выражение: «муж судьбы» (ПСС, V, 479).

Следовательно, тема «всадника», ассоциировавшаяся с образом Наполеона и вообще с типично романтической концепцией провиденциальной личности, вошла в состав пушкинского Медного всадника. Вот почему представляется односторонней точка зрения Л. В. Пумпянского, возводившего пушкинский образ всадника, и даже заглавие поэмы, целиком к одической поэзии XVIII века, то есть только к прошлому<sup>90</sup>. На самом же деле поэма Пушкина связана с совершенно иной философией истории.

Таким образом, характер использования фальконетова монумента в пушкинской поэме отражает по существу те же самые особенности усвоения и восприятия в ней просветительского наследия, о которых говорилось выше. Переоценивая традиции просветительского века, Пушкин не просто отбрасывает их, но преемственно развивает на новой основе. В этом заключалось принципиальное отличие Пушкина от тех художников, мыслителей и публицистов, которые, будучи напуганными революцией и всем последующим ходом событий, отвергли идеи прогресса, приходили к глубокому антиисторизму, к мысли о неподвижности, коловращении или попятном движении истории, о полном ничтожестве человека перед силой времени.

Нередко при этом поводом для выражения подобных воззрений могли быть использованы необычные монументы, бронза и камень которых лишь подчеркивали в их толковании скоротечность и бессилие человеческой жизни. Так, например,

Шатобриан в «Начезах» повествует о том, как на острове *Graciosa*, на берегу моря, его литературный герой Шактас встречает грандиозную конную статую. Эпизод этот дал основание В. Комаровичу<sup>91</sup> провести аналогию с «Медным всадником», увидеть здесь переключку с пушкинской поэмой. Такой вывод оказался возможен, однако, лишь потому, что исследователь оставил вне поля зрения ту философию истории, которую развивает Шатобриан: для него бронзовая статуя служит лишь удобным поводом для выражения его любимых суждений о неизменности истории, о вечном слепом круговороте, господствующем в ней, и полном ничтожестве человека: «При виде этого памятника, возвещавшего мне о черном океане истекших столетий, я ощутил бессилие и краткотечность человеческих дней. Все ускользает от нас в прошлом и будущем, выйдя из небытия, чтоб достичь могилы, мы едва успеваем познать миг нашего существования». Как видим — это все та же, знакомая нам пессимистическая философия истории, отвергавшая идеи прогресса, усовершенствования и знаменовавшая разрыв с просветительством. Спрашивается: есть ли здесь что-нибудь общего с пушкинским «Медным всадником»? Ответ может быть только отрицательным, ибо образ Медного всадника, полного динамизма, рвущегося вдаль, по заключенной в нем философско-исторической идее и смысловой функции не только не аналогичен бронзовой статуе из «Начезов» Шатобриана, но скорее прямо противоположен.

В этой связи представляет значительный интерес характер интерпретации эпизода, аналогичного во многом тому, о котором поведал Шатобриан в «Начезах» (встреча с необычной статуей) в русской декабристской литературе. Такой эпизод разработан В. Кюхельбекером в «Европейских письмах» — одном из самых примечательных памятников философско-исторической мысли декабристов. В этой своеобразной утопии, где история человечества обзревается с позиций будущего, путешественник, перед взором которого разворачивается панорама исторических событий — от древнего Рима вплоть до Наполеона, названного «питомцем революции», «гигантом Запада», вспоминает об исполинском изваянии Святого Барромея на острове «Лаго-Маджиоре»: «С Изобелла (вероятно: Изолла-Белла. — И. Т.), говорят, некогда было видно исполинское изваяние Святого Барромея, неподалеку от Ароны: оно стояло на подножии вышиною в 25 локтей и само было в 35; в голове огромной статуи могли

удобно поместиться 12 человек. Великан обозревал всю северную Италию и глядел на льдины Альпийских гор, видных с острова»<sup>92</sup>.

Подобно герою Шатобриана путешественник бродит по острову, где его обступает могучая природа, шумят водопады; он предаётся размышлениям о мире и человечестве. Но содержание и направление философско-исторических раздумий героя «Европейских писем» прямо противоположно мыслям героя «Начезов». В то время, как встреча с грандиозной статуей вызывает у последнего мысль о ничтожестве человека и бессмыслице исторического круговорота, герой Кюхельбекера убежден в другом — в величии человека и историческом прогрессе, который осуществляется через потрясения и разрушения. «Возвышенный над водами Лаго-Маджиоре, я был возвышен над всем земным; я был уверен, что человек немгновенен; что и род человеческий самими переменами, самими мнимыми разрушениями зреет и усовершенствуется»<sup>93</sup>. Именно в этом общем плане можно и нужно говорить о сохранившейся преемственности между пушкинской философией истории, отразившейся и в «Медном всаднике», с передовой просветительской и декабристской мыслью прошлого, несмотря на то, что многое и многое в ней носило уже качественно иной характер.

### 13

Почва, на которой выросла философско-историческая проблематика «Медного всадника», сложилась в жизни русского общества и в русской литературе не сразу, она созревала постепенно. Для понимания этого процесса — понимания генезиса проблематики «петербургской повести» — особое значение имеют жизнь и творчество Батюшкова.

Сам факт неослабного интереса Пушкина к Батюшкову, к его судьбе и творчеству, в том числе и в 1830-е годы, широко известен. Пушкин то и дело обращается к имени и произведениям своего старшего современника. Где-то не ранее 1830 года он внимательно перечитывает его «Опыты», делая многочисленные пометы на полях.

Множественно, в самых различных обстоятельствах, Пушкин использует выражения, мысли, образы Батюшкова. Диапазон этих отзвуков столь широк, что создается впечатление: весь Батюшков на устах Пушкина. Напомним некоторые, наиболее выразительные.

Говоря о статуе Аполлона Бельведерского, Батюшков в письме к Д. В. Дашкову от 25 апреля 1814 г. (впервые опубли-

ликовано в 1827 г.) воскликнул: «Это не мрамор, бог!» Сразу же вспоминается, как отметил еще Л. Н. Майков, пушкинское стихотворение «Чернь», в котором о знаменитой статуе Аполлона сказано теми же батюшковскими словами: «Но мрамор сей ведь бог!»

Характеризуя непрочность, изменчивость суждений толпы, Пушкин в «Полководце» прибегает к такой поэтической сентенции: «О, люди! жалкий род, достойный слез и смеха!» Поэтическая формула эта перекликается со словами из письма Батюшкова к Д. В. Дашкову от 27 апреля 1814 г.: «О чудесный народ парижский, народ достойный сожаления и смеха»<sup>94</sup>.

Разумеется, сама по себе формула эта у обоих поэтов восходит, вероятно, к одному общему первоисточнику. Но примечательно, что самый контекст, в котором используется эта сентенция у поэтов, в чем-то сходен: у Пушкина речь идет о судьбе полководца («О вождь несчастливый»), отвергнутого толпой, той самой, которую он спасал<sup>95</sup>. В письме Батюшкова описывается подобная же ситуация, но связанная с именем Наполеона: «Та самая чернь, которая приветствовала победителя на сей площади, та же самая чернь и ветренная и неблагодарная... накинула веревку на голову *Napolio, Imp. Aug.*» (III, 254).

Но наиболее разительна обилием отзвуков и переключек с батюшковским творчеством поэма «Медный всадник».

Близость картины (основанной волею Петра среди болотистых мест новой столицы, ее сказочно быстрого роста, контрастного сопоставления прошлого с настоящим), нарисованной Батюшковым в «Прогулке в Академию художеств» (1814) и «Вступления» к «Медному всаднику», отмеченная многочисленными исследователями, начиная от Л. Н. Майкова, столь велика, что возникала мысль чуть ли не о «плагиате», как писал М. Гершензон.

Конечно, сама по себе картина чудесного преобразования некогда дикого края волею Петра, основавшего Петербург, была распространена и до Батюшкова; сложился некий устойчивый трафарет, отлились шаблонные формулы, которые стали кочевыми. Поэтому не исключается возможность того, что Пушкин мог воспринять их и параллельно с Батюшковым. Однако вовсе исключить опыт Батюшкова не представляется возможным. Следует согласиться с выводом новейшего исследователя<sup>96</sup> о том, что из всех произведений, рисующих возникновение Петербурга, ближе всего к пушкинской

поэме именно картина Батюшкова. Она близка не отдельными моментами, не частностями, но в целом, последовательностью развития темы.

Отмечалось и совпадение некоторых деталей в изображении архитектурного облика Петербурга, и что, быть может, особенно существенно: пушкинское олицетворение России в образе Медного всадника, полного динамизма изваяния Фальконе. находит аналогию также в «Прогулке в Академию художеств»<sup>97</sup>. Сопоставляя коня Фальконе с конной статуей Марка Аврелия, Батюшков писал: «У нас перед глазами Фальконетово произведение, сей чудесный конь... он скачет, как Россия!» (II, 103).

Хотя подавляющее большинство всех этих совпадений относится к «Вступлению» и восходит преимущественно к очерку «Прогулка в Академию художеств», ими дело не исчерпывается. Оказывается, что, не ограничиваясь образом всадника, Пушкин использовал отдельные выражения и детали и из других произведений Батюшкова.

Так, характеристика Петра как «державца полумира» находит близкую аналогию в очерке Батюшкова «Вечер у Кантемира», в котором большое место занимает тема Петра, рассматриваемая в аспекте национально-исторических судеб России: «Но Петр Великий, заключив судьбу полумира в руке своей...». Там же читаем: все, что Петр ни «сотворил железною рукою». Все эти переключки опять-таки сами по себе могут показаться случайными, но вспомним, что даже в разработке сюжета «петербургской повести» мы встречаемся с образом из батюшковской лирики. В пушкинской поэме читаем: «Там оне, Вдова и дочь». Выражение это, а следовательно, в какой-то мере и самый сюжетный мотив сложился под влиянием строк Батюшкова из его «Послания к А. И. Тургеневу» («О ты, который средь обедов...»): «Оне — вдова и дочь, Чета, забытая судьбою». В названном стихотворении Батюшкова намечаются смутные контуры некоей повести о бедной чете, вдове и дочери: «Краса — увы! — ее богатство И все приданое к венцу, А крохи нет насущной хлеба!» (I, 245).

Можно, следовательно, предположить, что стихотворение содействовало оформлению сюжетного мотива в творчестве Пушкина — в шутовском плане — в «Домике в Коломне», а в трагическом — в «Медном всаднике».

Таким образом, оказывается, что, работая над «Медным всадником», Пушкин много думал о Батюшкове, в его соз-

нании всплывали образы батышковской прозы, лирики, писем...

Какое же значение имеют отмеченные факты для уяснения пушкинской поэмы? Имеют ли они отношение к пониманию самой проблематики поэмы или же все сводится лишь к сумме чисто внешних реминисценций?

Исследователи, тщательно зафиксировавшие многочисленные отзвуки и переклички «Медного всадника» с сочинениями Батышкова, вопросы эти по существу не ставят. Даже автор одного из последних содержательных исследований о Батышкове ограничивается лишь таким выводом: «Использование Пушкиным батышковских мыслей и образов в «Медном всаднике» свидетельствовало о прочной связи величайшего русского поэта с передовыми традициями отечественной литературы»<sup>98</sup>.

Это, разумеется, верно, но имеет слишком общий характер.

Такое положение в значительной мере объясняется тем, что в соответствии со сложившейся традицией, к освещению интересующей темы обычно привлекается лишь материал, перекликающийся с «Медным всадником» тематически, в то время, как связи проблемного характера остаются вне поля зрения. Самый подход к изучению темы, очевидно, должен быть изменен: только в аспекте национально-исторической (судьба России) и философско-исторической (человек и история) проблематики «Медного всадника» может быть вскрыта действительно содержательная связь петербургской повести с наследием Батышкова.

Чтобы обнаружить и осмыслить ее, следует материал, относящийся к Батышкову, рассматривать, не дробя, а целостно, в свете творческой и жизненной судьбы поэта и тех проблем, над которыми билась его мысль. Известно, что Батышкову, воспитанному на идеях просветительской философии, в духе светлого рационализма и сенсуалистической этики, пришлось пережить острейшую душевную драму: в ходе наполеоновских войн он очутился в водовороте грандиозных событий, его жизнь оказалась на самом стрессе исторического потока — реальная история стала подлинной проверкой его просветительских представлений, абстрактного рационализма и эпикуреизма. Наступила мучительная переоценка ценностей. «Куда сокрылась твоя философия, опытная и отвлеченная, твоя наука наслаждаться, быть счастливым?» (III, 140). Эта проверка духовного наследия XVIII ве-

ка в свете исторического опыта послереволюционной действительности, в огне военных походов, нашла отражение во многих сочинениях Батюшкова, в частности, в очерке «Путешествие в замок Сирей» (1814).

Автор, русский офицер, в вихре событий попадает в знаменитый замок Сирей, в котором жил в свое время Вольтер. Все здесь полно воспоминаниями об этом духовном вожде философского века «Здесь фернейский мудрец., здесь славнейший муж своего века, чудесный, единственный, который... все знал, все сказал... — здесь он жил, сей Протей ума человеческого» (II, 66). Все говорит автору о силе времени, истории. Тем разительнее контраст между прошлым и новой эпохой. Прошлое словно вовлекается в поток событий наполеоновских войн. Эта проверка опыта прошлого историей, современностью особенно подчеркнута концовкой: «Сказан поход: вдали слышны выстрелы. Простите!» (II, 72).

Аналогичные мысли и впечатления были развиты Батюшковым и в одновременно написанных обширных письмах-очерках, особенно к Н. И. Гнедичу от 27 марта 1814 г. Продолжая сопоставление двух веков, Батюшков в этих письмах на первый план выдвигает образ героя новой эпохи — Наполеона, этого мужа странной, таинственной судьбы. Батюшков называет его «всадником Робеспьера» («Наконец, в Pont-sur-Seine, где замок премудрой Летеции, матери всадника Робеспьера» (III, 250).

Пораженный необычным зрелищем, Батюшков подробно описывает, как толпа парижан низвергла «бронзовую статую» Наполеона — «Медного Наполеона», он предается размышлениям об игре судьбы (III, 254).

В вихре военных событий, в свете истории в сознании Батюшкова органически вырастает тема национально-исторических судеб России, неотделимая от вопроса о Петре — русском национальном герое, преобразователе страны. Намечившаяся в «Прогулке в Академию художеств», где Батюшков рисовал Петра — строителя Петербурга, цивилизатора, она получила дальнейшее и новое развитие в очерке «Вечер у Кантемира» (1816). Страницы этого очерка, характеризующие дело Петра, в сущности, не менее важны для понимания генезиса «Медного всадника», чем аналогичные страницы из «Прогулки в Академию художеств». Здесь продолжается освещение проблем, поставленных в вышеназванных очерках, — проблемы Петра, идей развития России, ее европеизации и про-

свещения. И характерно, что развиваются эти темы в споре с французскими просветителями. Выше мы уже цитировали суждения Монтескье и Аббата В., участников беседы, выразивших свое неверие в жизнеспособность петровских преобразований, в будущее ее прогресса: «...Все усилия исполинского царя, все, что он ни сотворил железною рукою, все разшится, упадет, исчезнет»... (II, 225—226).

В ответ на эти пророчества Батюшков устами Кантемира заявляет: «Вот мой ответ: вы знаете, что Петр сделал для России: он создал людей..., он вылечил их от болезни невежества» (III, 228). И далее: «Петр Великий, заключив судьбу полумира в руке своей, утешал себя великою мыслию, что на берегах Невы древо наук будет процветать под сенью его державы и рано или поздно, но даст новые плоды, и человечество обогатится ими». Дух Петра «все оживляет», он «вещает России: иди вперед» (III, 229, 230).

Вся эта апология Петра и европеизации России, вера в ее творческий гений не прошли, как мы видели, бесследно для автора «Медного всадника»: в спорах с Мицкевичем и Чаадаевым, преломившихся своеобразно в «Медном всаднике», он опирался и на Батюшкова. Вместе с тем батюшковское восприятие и интерпретация темы Петра были близки автору «Медного всадника» и в другом отношении. Ведь именно Батюшков, как мы видели, задумывался над соотношением Петра, русского национального героя, с героем новой европейской истории — Наполеоном. Подобно Батюшкову, Пушкин также как-то соотносит Петра с Наполеоном, и потому, рисуя медного всадника, он воспользовался не только изображением монумента Фальконе, которое дал Батюшков в очерке «Прогулка в Академию художеств» («Он скачет, как Россия»), но учел также и некоторые черты характеристики, данной Батюшковым статуе «всадника Робеспьера» — Наполеона — в приводившемся выше письме.

Однако еще более примечательным и важным для понимания генезиса пушкинской петербургской повести является то, что названная тема в сознании Батюшкова была неотрывна от философско-исторических и нравственных проблем. Обнаружилась трагическая сущность истории, и перед Батюшковым встали вопросы: есть ли внутренний, нравственный смысл во всем этом трагическом зрелище, есть ли разумная нить в шестивии истории; не являет ли она хаоса, нелепого клубка случайностей? «И вот передо мною,— записывает Батюшков,— лежит на столе третий том *Esprit de l'histoire par*

Fegrand, который доказывает, что люди режут друг друга за тем, чтобы основывать государства, а государства сами собою разрушаются от времени, и люди опять должны себя резать и будут резать» (III, 126).

И, наконец, важнейшее. В водовороте бурных событий, в гуде катаклизмов истории терялись, оказывались непрочными судьбы отдельных людей. Человек и история — для Батюшкова проблема эта была отнюдь не умозрительной, она подсказывалась всем его жизненным опытом, его биографией. Не только значение в истории «великой личности», но прежде всего место в ней обыкновенного человека — вот что глубоко волновало Батюшкова, поэта, принадлежавшего к разорившемуся старинному дворянству и столь остро ощутившего свою нечиновность, бедность, свое бытие маленького человека. «Не чиновен, не знатен, и не богат»; «Что ни говори, любезный друг, а я имею маленькую философию, маленькую опытность, маленький ум, маленькое сердчишко и весьма маленький кошелек» (III, 134). Пути России и пути человека, истории «большой» и «малой» — свести к единству, связать в тугой узел разные аспекты темы, осознать ее и продумать до конца Батюшкову не довелось. Поэт был в состоянии мучительных поисков и тревог. В раздумьях Батюшкова, тщетно вопрошавшего «Клии мрачные скрижали», запечатлелись смятение и скорбь человека, очутившегося перед ходом истории, ощутившего ее слепую неотвратимость.

В плане собственно литературном проблема у него только-только кристаллизуется, присутствует лишь разрозненными гранями. Но сама трагическая жизненная судьба поэта, кончившего безумием, как бы невольно по-своему «дописала» ее.

В свое время Д. Д. Благой не без основания писал, что Батюшкову суждено было «потенциально заключить в себе мир пушкинского творчества»<sup>99</sup>. В известном отношении это может быть отнесено и к «Медному всаднику».

## 14

Пушкинский историзм неотделим от проблемы гуманизма. В сущности мы имеем здесь две стороны единого качества — поскольку речь идет об историзме художественном, об искусстве, которого не существует вне человека. Вот это единство историзма и гуманизма составляет важнейшую особенность «Медного всадника», тот стержень, на котором держится вся вещь.

Сама проблема: человек и история, — поставленная в центре «Медного всадника», имеет двойной адрес: это столько же вопрос философии истории, сколько одновременно и проблема эстетическая (и этическая). Вот почему критерий собственно исторический не может являться единственным при анализе поэмы, великого творения искусства. Существенны и другие — критерии красоты, добра.

Прошло сто лет. Сотворена красота города. Торжествует история. Но как совместить историю и мораль, свободу и необходимость, счастье личности и жестокость исторических бедствий? Можно ли примирить красоту и человеческую боль?

Все эти проблемы «Медного всадника» возможно достойно осмыслить, лишь учитывая названный двойной адрес поэмы, лишь при условии, что не будет игнорироваться ее эстетическая природа.

В свое время Б. Энгельгардт в известной своей работе об историзме Пушкина, обстоятельно рассмотрев «Медного всадника» в свете философско-исторической мысли и высказав при этом ряд глубоких суждений, пришел к выводу: смысл пушкинской поэмы состоит в осуждении «бунта» Евгения, в защите исторической необходимости, которая связывается автором с идеей смирения, оправдания существующего в духе односторонне понятой формулы «все действительное разумно».

«Смирись, гордый человек» — вот тот ответ, который мог услышать Евгений из уст медного всадника<sup>100</sup>. И далее: «Чтобы понять смысл и ценность совершающегося, нужно **отречься от человеческой меры**, смиренным сердцем признать торжество общего над частным, покориться судьбе во имя высшего. Нужно очиститься самоотречением, и тогда мир предстанет перед человеком во всей своей гармоничной красоте... Эти идеи составляют внутреннее содержание «Медного всадника»<sup>101</sup>.

Выделим главный тезис — имея в виду не конкретные выводы исследователя сами по себе, а его методологический принцип: «**Нужно отречься от человеческой меры**». Итак, нужно ли подходить к «Медному всаднику» с «человеческой мерой»?

Рассуждения Б. Энгельгардта, касающиеся «Медного всадника», имеют два уязвимых момента. Первый из них заключается в том, что проблематика пушкинской поэмы рассматривается отвлеченно, в отрыве от конкретной исторической и литературной почвы, между тем, как анализ темы историзма, в свою очередь, требует применения принципов ис-

торизма. Второй (для нашей темы — важнейший) выражается в том, что молчаливо ставится знак равенства между «Медным всадником», художественным произведением, и, скажем, философско-историческим трактатом. Иначе говоря (несмотря на имеющиеся в работе тонкие наблюдения), принципиально эстетическое качество поэмы, при истолковании ее проблематики и смысла, не принимается в расчет. Отсюда — отказ от «человеческой меры». Но раз так, то и для проблемы гуманизма места в сущности не остается.

Мы подробно остановились на названном исследовании Б. Энгельгардта не только потому, что оно представляет одну из наиболее значительных работ, в которых «Медный всадник» анализируется в качестве философско-исторической поэмы, в свете вопросов философии истории, но и потому, что некоторые методологические принципы подхода автора к рассматриваемому нами объекту сохраняют свою поучительность и поныне.

Недавно появилась статья Б. Г. Реизова, в которой рассматривается эволюция понятия свободы у Пушкина. Свежо, во многом по-новому решается в ней ряд вопросов пушкинского творчества. Останавливается автор и на «Медном всаднике». Рассматривая философию истории этой поэмы, автор справедливо говорит о том, что в ней «проблема решена не только как оправдание реформаторской деятельности Петра, но и как оправдание исторического развития России и исторического процесса вообще»<sup>102</sup>.

Но, конкретизируя и развивая этот бесспорно правильный тезис, исследователь приходит к крайним выводам, справедливость которых, в силу их односторонности, вызывает сомнение. Евгений, с точки зрения исследователя, «не видел ничего, кроме своей личной беды... Он возроптал на провидение, на историческую необходимость, на торжественное шествие истории». «Человек свободен по своей природе, но эту свободу он должен найти в самом себе, своим разумом и волей»<sup>103</sup>.

Итак, смысл поэмы — осуждение Евгения, его ропота.

Нетрудно заметить, что и здесь, в самом подходе исследователя, сохраняются в сущности те же два слабых момента, о которых речь шла выше: 1) проблемы свободы, рока и провидения рассматриваются в известном отрыве от того конкретного содержания, которое они приобретали в пушкинское время, — в борьбе различных течений, вкладывавших в эти понятия разное содержание; 2) не учитывается эстетическая природа поэмы, стирается грань между произведением искус-

ства и философско-исторической статьей. Поэтому и здесь недооценивается «человеческая мера», а следовательно, и значение проблемы гуманизма.

Этическая проблематика «Медного всадника», равно неотделимая как от ее художественной природы, так и от философии истории, выростала на определенной почве. Понятия свободы и необходимости, судьбы и провидения были предметом острой борьбы в русской литературе и общественной мысли, они наполнялись определенным социальным содержанием, приобретали различный практический смысл.

В известном отношении можно утверждать, что этический аспект всей этой проблематики с особенной силой волновал именно русскую литературу.

Французские историки эпохи Реставрации, которые, опираясь на Гегеля, рассматривали диалектику свободы и необходимости применительно к истории, больше уповали на сверхличную идею необходимости, на изучение гражданского быта общества и т. д. Для личного начала, личной инициативы там оставалось не так уж много места. И хотя в целом школа эта не была фаталистической, как ее любили называть, этот оттенок все же был свойствен многим из них. Во всяком случае, то была одна из ее тенденций. Собственно «человеческая мера», а следовательно, «человеческий», моральный аспект их занимал гораздо меньше. Такое положение объясняется, помимо прочего, самой природой и задачами исторической науки, необходимостью выявить общие, надындивидуальные закономерности. «Всемирная история вообще могла бы совершенно отрешиться от того круга, к которому относится моральность», — писал в своей «Философии истории» и Гегель<sup>104</sup>.

В России положение было иным, острота моральной проблематики была необычайно значительной. (Достаточно вспомнить декабристов с их требованиями уделять особое внимание моральному воспитанию, с их высокими этическими критериями). Все это глубоко отразилось в русской литературе, в своеобразии ее гуманизма.

За всеми горячими спорами вокруг понятий провидения, судьбы, рока стояла проблема ценности человека, его поведения и отношения к миру. Не отвлеченный, чисто теоретический или научный аспект названных вопросов интересовал литературу, а их «практическая» сторона. Размежевание проходило именно по этой линии: идет ли речь о принижении личности или ее возвышении. Еще до того, как понятия судьбы и

провидения получили свое теоретическое осмысление в новой исторической науке, к ним охотно обращалась романтическая поэзия. «Лучший друг нам в жизни сей — вера в провиденье» — один из ведущих мотивов Жуковского, его философии свободы. «С сей верой я выше судьбы». Подобный христианский оптимизм, противоположный судьбе и року, связывался у Жуковского с принижением личности («Твой век был миг, но миг унылый»; «На свете счастья нет, зато и мы не вечны»). Понятно, что, возражая ему, декабристы и передовые круги выдвигали иную концепцию свободы и этической ценности личности. Провидению они противопоставляли судьбу, рок, предпочитая обнажать реальные трагические противоречия жизни, человека и действительности, вместо того, чтобы снять их в спиритуалистическом синтезе.

Острота данной проблематики после разгрома декабристов не только не ослабла, но, напротив, еще более усилилась. В 30-е годы тема судьбы в ее различных вариантах становится одной из ведущих в литературе. При этом, повторяем, оттенки и тонкости нередко стирались. Когда Лермонтов написал новеллу «Фаталист», то В. Ф. Одоевский отметил в ней «смешение магометанского фатализма с христианскою верою»<sup>105</sup>, и считал это недостатком. Но Лермонтова интересовали не эти нюансы и тонкости, его интересовала проблема личности, ее героики. В разных направлениях развертывалась борьба против принижения личности, независимо от того, принимало ли оно форму фатализма (судьба)<sup>106</sup> или христианской концепции (провиденье).

В сознании Пушкина реальная ценность человеческой личности неоспорима. «Самостоянье человека, залог величия его» (III, 468) — такова одна из опорных формул поэта. Человек, реальный, живой человек выше любой абстракции — будет ли она опредмечена в бронзе или выражена в какой-либо другой форме.

Гуманизм Пушкина нашел свое выражение и в «Медном всаднике». Гуманистический характер поэмы неоднократно отмечала революционно-демократическая критика. Примечательно суждение Н. Г. Чернышевского, по мысли которого трагическая коллизия «Медного всадника» неотделима от идеи сочувствия человеку: «Человек, дающий известное направление делам в видах общего блага (имеется в виду Петр I. — И. Т.), прав ли перед тем, кто терпит от этого направления? В этом самом общем и самом существенном ви-

де нет никакого сомнения в справедливости решения Пушкина»<sup>107</sup>.

Гуманизм сливается в пушкинской поэме с самой эстетической природой произведения, он неотрывен от нее. Будь перед нами теоретическое рассуждение на тему нравственной свободы и необходимости — это одно. Здесь же — искусство, имеющее свой предмет и свой язык. И «человеческая мера» здесь не только не может быть отброшена, но, напротив, она неизбежна и необходима.

Задача Пушкина как художника — не снять противоречия, не примирить их, а обнажить. Евгений — жертва неразрешимого конфликта, жертва, не желающая быть ни фаталистической пешкой истории, ни воплощением «оптимистической» идеи «все благо». Его «бунт», во многом нелепый, искаженный, как и весь его облик в целом, искаженный той же самой историей петербургского периода, с которой он не в ладах, вырос из попыток осознать мир, из пробудившегося «шума внутренней тревоги». Почему же «торгаш отважный», преспокойно продолжающий свое ремесло, или граф Хвостов, певший «бессмертными стихами несчастье невских берегов», должны считаться носителями нравственной свободы, а Евгений — человеком с «нравственным изъяном», к которому Пушкин якобы взывает: смирись, будь таким же, как они? Нет, совсем не в том здесь дело.

Пушкин создает трагедию, быть может одну из величайших трагедий нового времени, в которой сталкиваются в неразрешимом противоборстве идея истории и живая человеческая боль<sup>108</sup>.

Пожалуй, лучше всего об этой антиномичности поэмы сказал Андрей Платонов: «Человек (Евгений. — И. Т.) уничтожается вместе со своей любовью. Это не победа Петра, но это — действительная трагедия. В преодолении низшего высшим никакой трагедии нет. Трагедия налицо лишь между равновеликими силами, причём гибель одной не увеличивает этического достоинства другой...»<sup>109</sup>.

Внутренний раскол проходит через поэму, где все строится на контрастирующих темах. Диссонанс красоты и человеческой боли — одно из наиболее острых ее противоречий: красота — и боль — слишком противоположны, несовместимы.

Этой ликующей красотой пронизана картина города во «Вступлении». Вся она дана в ярких красках: все здесь не-

обычайно колористично: «синий лед», «ярче роз», «сиянье шапок», «блеск», «пламень голубой», «золотые небеса».

Напротив, вся тональность «печального рассказа» основана на словесных темах, вызывающих ощущение ужаса, уныния, мрака: «Ужасная пора», «вид ужасный», «ужасных потрясений», «ужасных дум», «прошлый ужас», «ужасен он... Так и кажется, что из всего словаря выбраны эти слова, настойчиво повторяющиеся в разных вариациях и звучащие как музыкальная тема. То же и с темой мрака: «мрачный вал», «мрачно было», «мрачен стал», «сумрачной заботы». Петроград — «омраченный», «ночная тьма», «сила — «черная», куст «черный». Ветер — «печально воет», «выл не так уныло», «буйно завывая», «выл уныло».

Ни одного яркого, праздничного цвета. Это какая-то симфония ужаса, мрака и воя, в которую время от времени вплетаются образы и звуки битв и сражений: вопли, скрежет, брань, тревога, вой, «как будто в поле боевом, тела валяются», «Нева дышала, как с битвы прибежавший конь».

И в этом неистовстве и хаосе лишь слышится «тяжелозвонкое скаканье» Медного всадника на «звонко-скачущем коне». Внутренняя антиномичность и драматизм в пушкинской поэме передаются всей художественной системой. Примечательно в этом отношении соблюдение принципа раздвоения единого (или парности): два лика Петербурга — светлый и омраченный; два царя: Петр с его могучей волей — и безвольный Александр; два поэта: «любимый небесами» Хвостов — и «бедный поэт», которому сдали жилище Евгения; две любви: ее авторское исповедание («Люблю... люблю») — и любовь Евгения к Параше.

На одних весах читательского восприятия — обнаженная авторская лирическая публицистичность «Вступления», на других — фабульный центр повести; «Красуйся, град Петров» — на одном полюсе; «И тут же хладный труп его Похоронили ради бога» — на другом.

Так во всем сохраняется до конца диссонирующий трагедийный принцип. Как освободить красоту от боли и страданий? Как сделать историю более человеческой? В чем истинный смысл прогресса? Все это были общечеловеческие, мировые вопросы, властно подсказывавшиеся эпохой катаклизмов и потрясений, их подняла на свои плечи русская мысль и русская литература. Они определили одновременно и трагическую мощь, и эпический размах пушкинского «Медного всадника».

Очень важно иметь в виду, что «Медный всадник» создавался в болдинскую осень 1833 года одновременно с «Анджелом», «повестью, взятой из шекспировской трагедии «Мера за меру», как значится в рукописи. Более того, «Анджело» буквально вклинился в работу над «петербургской повестью». Как свидетельствует творческая история «Медного всадника», в процессе его написания, между второй и первой частями, наступает перерыв, во время которого шла усиленная работа над «Анджелом». На рукописях «Медного всадника» встречаются отдельные стихи, записи, связанные с работой над замыслом из шекспировской драмы.

Факт этот имеет гораздо большее значение, чем это может показаться с первого взгляда. Оказывается, что чтение Шекспира и мысли о нем сопровождали работу Пушкина над «Медным всадником». Естественно возникает вопрос: имеется ли какая-либо внутренняя связь между «Анджелом» и «петербургской повестью»? В какой мере вообще Шекспир важен для понимания некоторых ее особенностей?

Как известно, «Анджело» — весьма своеобразное пушкинское произведение на тему шекспировской драмы «Мера за меру», текстом которой поэт пользовался весьма свободно, создав глубоко оригинальную вещь. Шекспир помог Пушкину выразить свои, весьма существенные для него идеи. Теперь уже можно считать бесспорным, что при всей внешней «нейтральности» поэма «Анджело» в действительности была по-своему злободневна, в ней был заключен сокровенный смысл. Не случайно Пушкин очень дорожил этой вещью и был раздосадован тем, что она не была понята критикой и читателями. По свидетельству П. В. Нащокина, Пушкин говорил: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучшего я не написал» (IV, 571).

«Анджело» помогает глубже уяснить некоторые особенности проблематики «петербургской повести», прежде всего — тему пушкинского гуманизма, ее «человеческую меру», вопрос о соотношении абстрактной идеи и живого человеческого чувства.

Мысль о том, что подлинная человечность выше формального закона и не может игнорироваться, как уже отмечалось в научной литературе<sup>110</sup>, связывает эту вещь с «Медным всадником», с тем существенным отличием, что в «Анджелом» мысль эта выражена посредством новеллистического, благо-

получно завершающегося сюжета, а в «Медном всаднике» — глубоко трагически.

Все это — лишь одна сторона. Быть может, более важна, чем отмеченные точки соприкосновения в проблематике произведений, та общая атмосфера Шекспира, которая по-своему преломилась в процессе создания «Медного всадника». Известно, что на различных этапах творческого развития поэта Шекспир привлекал его разными гранями, разными сторонами. Проблема Шекспира отнюдь не исчерпывалась только вопросами драматургической системы<sup>11</sup>. Не менее важен был сам дух шекспировской философии жизни, его значение для выработки широкого трагического кругозора, ощущения масштабности и закономерности исторической жизни человечества, восприятие последней как своеобразной великой драмы. Вспомним известный призыв Пушкина, выраженный в письме к А. А. Дельвигу, взглянуть на трагические события 14 декабря «взглядом Шекспира». Эта сторона английского драматурга становится особенно близкой Пушкину на рубеже 20-х и 30-х годов, когда Шекспир помогал осмыслить зрелище грандиозных исторических событий, ощутить общую трагедийность мира, выработать систему исторических взглядов. Как всегда, учитывая опыт великого предшественника, Пушкин вместе с тем создает произведения совершенно своеобразные, самобытные, подчас вовсе не схожие с шекспировскими, но равные им по своей художественной мощи и выдержанные в чем-то существенном в «шекспировском» ключе.

Сказанное относится, конечно, прежде всего к «Маленьким трагедиям». Но не только к ним. Параллельная работа над двумя замыслами — «Медным всадником» и «Анджело», чтение Шекспира не прошли бесследно и для пушкинской «петербургской повести». Ответ Шекспира можно усмотреть в общей катастрофичности и дисгармоничности воссозданного мира, в чувстве огромной тревоги, наполняющей его, в грандиозности потрясений, наконец, в философской значительности решаемых проблем. Напомним еще раз в данной связи роковой вопрос: «Иль вся наша И жизнь ничто, как сон пустой, Насмешка неба над землей?». Так ли это уж далеко по типу от раздумий, терзающих шекспировских героев, скажем, Гамлета?

В «Медном всаднике» поэт действительно создал трагедию, равную по силе художественной мощи и глубине мысли величайшим трагическим созданиям мировой литературы, но трагедию неповторимую, пушкинскую. Прежде всего мы

обнаруживаем здесь своеобразный характер самого трагического конфликта, трагической коллизии — совершенное отсутствие идеи «трагической вины». В самом деле, герой гибнет в мире, где никто лично не провинился, не совершил преступления. Отсутствует также борьба добра и зла в привычном, традиционном для трагедии, понимании. Человек погибает в результате столкновения с надындивидуальными силами — с жестокостью стихии или с Медным всадником, олицетворяющим идею, т. е. в сущности с явлениями, которые сами по себе стоят за гранью добра и зла, не подвластны этическому суду. На языке античной трагедии это нечто аналогичное идее рока, судьбы, с тем принципиальным отличием, что там трагическое — результат вины, нарушения воли богов.

Пушкин нашел источник трагического в реальной истории — именно ее, самую историю, он сделал сценой, героем и постановщиком трагедии. История — вот то новое, чего не знали античные трагики. Историю, ее ход, движение и вызванные ею коллизии Пушкин увидел в обычной жизни, в быту, маленьких людях; обычное он поднял на высоту истории, привел мелкого чиновника на историческую сцену — сцену трагедии. Этого не было у Шекспира. Понятие истории стало главным, заменив шекспировское понятие природы (или натурфилософские идеи Гете). Вместе с тем в самой истории, а не извне ищет Пушкин и пути к гармонии, к преодолению трагического, находит веру в будущее. Его мир никогда не остается абсолютно разорванным, в нем всегда сохраняется путь к единству. Вот почему Шекспира Пушкин переводит в эпический план: его «Анджело» представляет, как известно, переключение шекспировской трагедии в форму поэмы. Б. В. Томашевский совершенно точно определил «Анджело» как «перенесение драматического сюжета в эпическую форму»<sup>112</sup>.

Но почему понадобилась Пушкину именно эпическая форма?

П. В. Анненков объяснял так: «Эпический рассказ сделался столь важен и так завладел всей творческой способностью его, что, может быть, хотел он видеть, как одна из самых живых драм нового искусства отразится в повествовании»<sup>113</sup>.

Но это, конечно, не объяснение, а лишь констатация факта. По существу, оставил без ответа рассматриваемый вопрос и Б. В. Томашевский, который писал: «Пушкина увлекала задача развития этого характера (Анджело. — И. Т.) в

поэме. До тех пор задачи развертывания психологии героя в их противоречиях и внутренней цельности Пушкин разрешал только в драматической форме... По-видимому, Пушкин хотел присвоить своему эпосу... приемы психологического развертывания образа героя» (присущие драме. — И. Т.)<sup>114</sup>.

Но почему именно эпос оказался в данном случае органичен для Пушкина? Ведь Пушкин, как известно, вначале предпринял попытку перевести шекспировскую трагедию «Мера за меру» в драматической форме, т. е. в форме подлинника («Вам объяснять правления начала»), но оставил ее. Факт этот лишь подчеркивает, что эпическая форма, в которую в конце концов облек Пушкин шекспировскую драму, не была случайной, она соответствовала общему характеру мировоззрения Пушкина, вытекала из его литературной позиции 1830-х годов — тяготения к эпосу. Нам приходилось уже писать о том, что в творчестве Пушкина 1830-х годов наблюдается тесное переплетение истории, эпоса и лирики — трех элементов, которые в разных соотношениях наличествуют в его произведениях. Это относится в полную меру и к «Медному всаднику»: произведение, запечатлевшее трагедию шекспировской силы, написано в эпической форме.

Перед нами — поэма, точнее — «Петербургская повесть». Почему повесть? Что это за жанровое определение? Усматривали в нем вариант «байронической» поэмы — «повести в стихах». Но это, конечно, не убедительно. Несомненно, более основательны попытки связать определение «петербургская повесть» с процессом приближения к прозе, с обращением поэта к новому «прозаическому» материалу — к обитателям захудалых городских окраин, к жизни мелкого люда: жанр прозаической повести, выдвинувшийся в 1830-е годы в русской литературе в качестве ведущего, переключивается, «переливается» и в поэзию. В таком рассуждении многое несомненно справедливо, но и этот признак («прозаичность») недостаточен, ибо связывает подзаголовок поэмы лишь с бытовым материалом и тем сужает его смысл, оставляет в стороне самый характер авторского повествования, его художественную функцию. Между тем «Медный всадник» — произведение **высокого**, отнюдь не бытового плана, и этот его высокий план подчеркнут не только в основном названии, но и в подзаголовке поэмы: в самом определении — «петербургская повесть» имеется в виду также ее эпическое (в широком смысле) качество, неотрывное от большого философско-исторического содержания произведения. Этот эпический тон

слышится уже в самом авторском зачине: «Была ужасная пора... Начну свое повествовань» (характерно, что это «повествовань» — слово явно высокого эпического оттенка, неизменно присутствует почти во всех черновых вариантах указанного места).

Возникает вопрос: какова же смысловая, идейная функция образа повествователя в «Медном всаднике», образа «поэта» — носителя отмеченной эпичности?

Известно, что образ «автора» играет в творчестве Пушкина специфическую роль, связанную с общими особенностями художественного сознания эпохи<sup>15</sup>. Уже в «Евгении Онегине», представляющем одновременно динамическую картину и итог творческих исканий Пушкина 1820-х годов, образ «автора» — субъекта повествования, выступает едва ли не ведущим, он становится одним из главных героев романа; все многообразие действующих лиц, картин и эпизодов заключено в лирическом мире «автора», выступающего в центре романа. Онегин, Татьяна, Ленский являются одновременно выражением и проекцией душевных возможностей самого «автора». Они в конечном итоге вписываются в его мир, они равно дороги ему. Их драма — это и его драма. Итак, перед нами, в сущности, монологический **мир**, а не **миры**.

Положение меняется в 1830-е годы, когда на смену лирическому роману приходят «маленькие трагедии», приходят прозаические жанры. Мир пушкинского творчества усложняется, он становится все более драматическим; усложняются и отношения между повествователем и героями. Но и в этот период, даже в прозаических жанрах, авторский голос и авторское восприятие жизни нередко продолжают прорываться в произведениях непосредственно, так что между автором и героями дистанция то раздвигается, то, напротив, сокращается до минимума.

Все это важно не только для понимания пушкинской прозы, но и «Медного всадника», в котором трагический сюжет, как было сказано, облечен в эпическую форму. Здесь образ «автора» — повествователя, лирика, историка — предстающий в разных аспектах (во «Вступлении» — лирика, одическая патетика; в фабульной «повести» — сдержанность, драматизм), отражающих сложность и дисгармоничность рисуемого мира, выполняет чрезвычайно важную для понимания концепции произведения роль во всей его структуре.

Здесь, в «Медном всаднике», — в самой фабульной «повести», прежде всего — перед читателем возникает поэтиче-

ский мир, внутренне противоречивый, основанный на принципе резкого контраста, столкновения противоположных сил, и этот антагонизм, как показано многократно (В. Брюсов, А. Белый, В. М. Жирмунский, Л. И. Тимофеев, Н. Пospelов, С. В. Шервинский и др.), передается всей интонационной и ритмической системой, самим характером авторского повествования: там, где развивается тема Медного всадника, пушкинский ямб звучит с необычайной торжественностью, на высокой патетической ноте, без ритмических перебоев. Все, что связано с этой темой, словно возвышается своей неумолимостью, недостижимостью над бытом, над частными судьбами людей с их повседневными заботами, радостями и горестями. И, напротив, там, где речь идет о Евгении, появляются разговорные, бытовые интонации, обилие стиховых переносов, ритмических пауз, помогающих передать внутреннюю взволнованность, чувство тревоги, душевной боли и смятения (такого строгого контраста в развитии тем не было в «Евгении Онегине», где различные темы взаимно переплетаются, прорастают, «переливаются» одна в другую в потоке лирического повествования).

Больше того, ведь само развитие действия в «петербургской повести» в известном смысле также основано на принципе драмы. Ее эпизоды зримы, динамичны, их легко можно представить реализованными на сценической площадке — в действии, пространственно. Это может быть отнесено и к первому эпизоду, рисующему приход Евгения домой, и к картине, изображающей его сидящим на «звере мраморном», и к сцене безумия, и особенно, конечно, — к центральному эпизоду, к кульминации поэмы: к изображению Евгения возле памятника Петра. Читатель, несомненно, представляет эту картину наглядно, он видит, как Евгений обходит вокруг подножия кумира, как он припадает к решетке, делает угрожающий жест и затем бежит...

И все-таки, несмотря на принцип драмы, на обнаженную контрастность названных тем — Евгения и Медного всадника, мы имеем и здесь не два разных, абсолютно разорванных мира, а **один**, ибо между Медным всадником и Евгением стоит «автор», «повествователь», объединяющий эти темы, обнаруживающий в себе и в своей поэзии возможности будущей гармонии, открывающий перспективу. Вот в конечном итоге подлинный глубинный смысл того, почему трагическое Пушкин склонен воплощать в эпической форме (это относит-

ся не только к «Медному всаднику», но, как мы видели, и к «Анджело»).

Оказывается, что как ни противоположны между собой темы Евгения и Петра, автор и в «петербургской повести», пользуясь термином В. В. Виноградова, «склоняет» свое восприятие то к Петру, то к Евгению. В самом деле, когда мы читаем в «Медном всаднике» о мыслях Евгения «на площади Петровой»:

...Иль вся наша  
И жизнь ничто, как сон пустой.  
Насмешка неба над землей?

то ясно, что это — раздумья не столько Евгения, сколько самого Пушкина.

Н. К. Пиксанов тонко подметил: «Наверно, Евгений в тот момент не думал именно такими словами о жизни, земле и небе. Но важно и знаменательно, что эта лирема как-то сближает автора и героя»<sup>116</sup>.

О том, что мысли и чувства самого автора и Евгения подчас неразрывно переплетаются между собой, так что трудно определенно как-то разграничить их, могут служить знаменитые строки, обращенные к Медному всаднику: «О мощный властелин судьбы!» и т. д. До сих пор идут споры: являюся ли эти строки внутренним монологом Евгения, т. е. выражением его мыслей и чувств, или же это непосредственное вторжение голоса самого Пушкина, выражение дум автора<sup>117</sup>.

Таким образом, автор — историк, лирик, повествователь — включает в свой мир на равных основаниях и Петра, и Евгения. Да, погибает Евгений, торжествует Петр, но значит ли это, что необходимость истории всегда будет только на стороне Медного всадника, что в истории для Евгения не останется никакого места? Разумеется, нет. Потенции будущего — в поэзии, носителем их выступает автор, глашатай гуманности.

Выше мы цитировали справедливые суждения А. Македонова. Но в одном отношении следует его оспорить — когда он утверждает, что Пушкин вынужден был искать «гармонических отношений позади, в патриархальных связях между людьми»<sup>118</sup>. Для такого вывода оснований нет, он противоречит самому духу пушкинского историзма.

Связывая подлинный прогресс истории с прогрессом человечности, торжеством гуманности, Пушкин особое значение в утверждении этих начал придает поэзии. Не случайно тема поэзии и красоты оказывается существенной и в философско-

исторической поэме. Поэзия в ее высшем смысле — это ведь тоже область свободы, проявления высших духовных сил человека, его творческих возможностей. Она отнюдь не противостоит реальной истории: и поэзия, и история, вырастая из общего источника жизни, осуществляют, каждый по-своему, идеал свободы. «Снимая» преходящее, мелочное, недостойное, поэзия сохраняет и передает будущему эстафету человечности. Она, по словам Пушкина, «не стареет, не изменяется. Цель ее одна, средства те же» (V, 548).

Поэзия и история неразрывно сплелись в «Медном всаднике». Лжепоэту («Граф Хвостов, поэт, любимый небесами...») здесь противостоит не только сам автор, вдохновенный творец искусства, красоты, но и безымянный «бедный поэт», поселившийся в каморке Евгения.

Его пустынный уголок  
Отдал внаймы, как вышел срок,  
Хозяин бедному поэту.

Это штрих, но штрих знаменательный. «Бедный Евгений» и «бедный поэт» в чем-то духовно связаны: не только над Петром и Медным всадником, но и над Евгением вест муза поэзии, муза бессмертия.

\* \* \*

«Петербургская повесть» Пушкина оказала воздействие на многие явления интеллектуальной и художественной жизни России. Последующая русская литература — вплоть до Достоевского и Блока — чутко воспринимала железные ритмы и ликующие гулы «Медного всадника», его тревожную и гуманную мысль, продолжала развивать идеи и образы этой великой поэмы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Критический обзор истолкований поэмы был сделан в докладе С. М. Бонди на XIV Всесоюзной Пушкинской конференции в Ленинграде. Об истории изучения поэмы см.: «Пушкин. Итоги и проблемы изучения». Коллективная монография под ред. Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 398—406 (глава написана В. Б. Сандомирской).

<sup>2</sup> «Тема города, его маленьких обитателей, петербургских окраин является здесь не самоцелью бытового рассказа: излагаемые события — лишь образы, в которых воплощается историческая мысль Пушкина, его размышления о судьбах России... Конкретные вещи стали орудием исторической мысли», — писал Б. В. Томашевский (Б. Томашевский, Пушкин. Книга вторая. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 408).

<sup>3</sup> Об этом писали многие исследователи, пожалуй, наиболее отчетливо В. Брюсов: «Первое, что поражает в «Медном всаднике», — это несоответствие между фабулой повести и ее содержанием». — «Мой Пушкин», ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 63—64.

<sup>4</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десятих томах, т. III. Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 388 (курс. наш. — И. Т.). Сочинения Пушкина цитируются далее по этому изданию. Ссылки даются в тексте. В тех случаях, когда цитируется большое академическое собрание сочинений (в 16 томах), указывается: ПСС.

<sup>5</sup> Несомненно, эту особенность «Медного всадника» имел в виду Н. Г. Чернышевский, когда писал о пушкинской поэме: «Характеров нет — это не неудовлетворительно, потому что их и не нужно, а только картины» (сб. «Забутым быть не может», изд. «Известия», М., 1963, стр. 132). См. также наблюдения В. Д. Сквозникова в его статье «Стиль Пушкина». — «Теория литературы», изд. «Наука», 1965.

<sup>6</sup> Об Александре I в пушкинской поэме см: А. Гербстман. «О сюжете и образах «Медного всадника» («Русская литература», 1963, № 4). В интересующем нас вопросе автор статьи придерживается другой точки зрения: «визид царя, его речь, его поступки дают достаточно ясное представление о его внутреннем мире, о его психологии» (стр. 79).

<sup>7</sup> См. Рукописи Пушкина. Альбом 1833—1835 гг. Ред. С. М. Бонди. М., 1939.

<sup>8</sup> Своеобразное объяснение было выдвинуто Н. П. Анциферовым: Пушкин стирает бытовые черты, исходя из задачи создания мифа («Быль и миф Петербурга», П., 1924, стр. 62). Превращая «Медного всадника» в символическую мистерию («В этой петербургской мистерию ...на бой вызваны космические силы. Действующим лицом становится самый рок» — стр. 65), концепция эта не оставляла места для социального и гуманистического содержания поэмы.

<sup>9</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, М., 1957, стр. 398. (Курс. наш. — И. Т.).

<sup>10</sup> Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 408.

<sup>11</sup> См.: Л. Я. Гинзбург. Белинский в борьбе с романтическим идеализмом («Литературное наследство», т. 55, М., 1948); Ее же: «О лирике», М.—Л., 1964.

<sup>12</sup> П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. I, М., 1913, стр. 468.

<sup>13</sup> Отношениям Пушкина и В. Ф. Одоевского посвящена работа Н. В. Измайлова «Пушкин и князь В. Ф. Одоевский» (сб. «Пушкин в мировой литературе», Л., 1926).

<sup>14</sup> См. об этом: Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. Л., 1959 (глава «Мцыри»); Л. Гинзбург, О лирике.

<sup>15</sup> А. В. Тимофеев. Художник. СПб., 1834, ч. 3, стр. 47.

<sup>16</sup> Н. Кукольник. Торквато Тассо. Драматическая фантазия в стихах. СПб., 1833, стр. V.

<sup>17</sup> Н. Кукольник. Торквато Тассо, стр. 20.

<sup>18</sup> См.: Е. Бобров. Мелочи из истории русской литературы. Тема о па-

воднении. — В кн.: Евг. Бобров. Литература и просвещение в России XIX в., т. IV, Казань, 1902.

<sup>19</sup> М. Гершензон. Жизнь и творчество В. С. Печерина, М., 1910, стр. 83

<sup>20</sup> Там же, стр. 85.

<sup>21</sup> Там же, стр. 117.

<sup>22</sup> В известном отношении для Пушкина, очевидно, был не безразличен опыт поэм Баратынского, который, как писал Пушкин, с «удивительным искусством соединяет метафизику и поэзию» (VII, 83). В поэмах Баратынского философские идеи раскрываются на материале быта; внешне простое, обыденное оказывается одновременно необыкновенным; действующие лица, утрачивая свою бытовую, психологическую конкретность, выступают носителями общих идей; люди, события и вещи нередко включаются в один ряд. Высокий интеллектуализм, скупость и весомость слов на фоне повсеместной их девальвации — все это выделяло поэмы Баратынского (особенно «Бал») и могли быть важны для пушкинской «петербургской повести», несмотря на то, что конкретная их проблематика лежала в совершенно иной плоскости и не была связана с историческими темами (см. нашу статью «Поэма Баратынского «Эда». — «Русская литература», 1963, № 2).

<sup>23</sup> См.: Д. Д. Благой. Мастерство Пушкина. Изд. «Сов. писатель», М., 1955.

<sup>24</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 548.

<sup>25</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I. Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 261.

<sup>26</sup> См.: И. Тойбин. Проблема историзма в творчестве Пушкина 1830-х годов. — «Вопросы литературы», 1964, № 4, стр. 103.

<sup>27</sup> П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. VIII, СПб., стр. 340.

<sup>28</sup> См.: Л. Я. Гинзбург. «П. А. Вяземский» — вступ. ст. в кн.: П. А. Вяземский, Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1958, стр. 29—30.

<sup>29</sup> Н. В. Измайлов. Пушкин в работе над «Полтавой». — «Книжные новости», 1937, № 2, стр. 32.

<sup>30</sup> «Полтава. Поэма Александра Пушкина», — «Атеней», 1829, ч. II, стр. 18.

<sup>31</sup> М. Максимович. О поэме Пушкина «Полтава» в историческом отношении. — «Атеней», 1829, ч. II, стр. 515.

<sup>32</sup> Н. В. Измайлов. Из истории замысла и создания «Медного всадника». — «Пушкин и его современники», вып. XXVIII—XXIX, Л., 1930.

<sup>33</sup> По вопросу о степени близости между этими замыслами высказываются разные соображения. Н. В. Измайлов считает, что замыслы «Медного всадника» и «Езерского» «относятся к разным хронологическим моментам», что они «порождены разными мотивами, ведены в разных направлениях и с разными заданиями» (назв. соч., стр. 190). По мнению С. М. Бонди, связь между этими замыслами носит более тесный характер — в хронологическом, тематическом и идеологическом отношениях (см. С. М. Бонди «Езерский» и «Медный всадник» — в изд. Рукописи Пушкина. Альбом 1833—1835 гг. Комментарий. 1939, стр. 44—45. См. также: О. С. Соловьева «Езерский» и «Медный всадник». История текста. — Пушкин. Исследования и материалы, т. III, изд. АН СССР, М. — Л., 1960).

<sup>34</sup> См. об этом подробнее в моих статьях: «Пушкин и Погодин» («Учен. зап. Курского пед. ин-та», вып. V, 1956) и «Египетские ночи» и некоторые вопросы творчества Пушкина 1830-х годов» («Учен. зап. Орловского пед. ин-та», т. 30, 1966).

<sup>35</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 542.

<sup>36</sup> Пометам Пушкина на рукописи книги П. А. Вяземского о Фонвизине посвящен доклад В. Э. Вацура и М. И. Гиллельсона на XVIII Пушкинской конференции в Ленинграде (1966). См. также: В. Э. Вацура. Пометы Пушкина на книге Вяземского «Временник Пушкинской комиссии», 1964. Изд. «Наука», Л., 1967.

<sup>37</sup> П. А. Вяземский. Фон-Визин, СПб, 1848, стр. 180. Выделено мной. (И. Т.).

<sup>38</sup> П. А. Вяземский. Фон-Визин, СПб., 1848, стр. 179.

<sup>39</sup> Там же, стр. 178.

<sup>40</sup> Об эстетической оценке в творчестве Пушкина в свете его эстетического идеала см.: Б. С. Мейлах. Пушкин и его эпоха. Гослитиздат, М., 1958 (глава «Новый эстетический идеал»).

<sup>41</sup> П. А. Вяземский. Стихотворения. Л., 1958, стр. 111.

<sup>42</sup> М. И. Гиллельсон. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Автореферат диссертации. Л., 1967, стр. 17.

<sup>43</sup> П. А. Вяземский. Стихотворения. Л., 1958, стр. 214.

<sup>44</sup> П. А. Вяземский. Фон-Визин, СПб, 1848, стр. 44.

<sup>45</sup> М. И. Гиллельсон. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Автореферат диссертации. Л., 1967, стр. 17.

<sup>46</sup> П. А. Вяземский. Стихотворения. Л., 1958, стр. 234. (Курс. мой. — И. Т.).

<sup>47</sup> Вопрос о соотношении пушкинского «Медного всадника» и цикла Мицкевича о Петербурге освещался многократно, начиная от польского исследователя Ю. Третьяка. Наиболее существенны итоговые работы В. Ледницкого, М. А. Цявловского, В. Кубацкого. См. характеристику взаимоотношений Мицкевича и Пушкина в статьях Д. Д. Благого, Б. Ф. Стахеева.

<sup>48</sup> К. Н. Батюшков. Сочинения, т. II. СПб., 1885, стр. 225—226. См. в этой связи: М. П. Алексеев. Монтескье и Кантемир («Вестник Ленингр. ун-та, 1955, № 6); Н. В. Фридман. Проза Батюшкова, изд. «Наука», М., 1965.

<sup>49</sup> «Литературное наследство», 1935, № 22/24, стр. 34—35.

<sup>50</sup> «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», т. I, М.—Л., 1936, стр. 226.

<sup>51</sup> Пушкин. Временник. I, стр. 225.

<sup>52</sup> С. Шевырев. Стихотворения. Л., 1939, стр. 72.

<sup>53</sup> См. у Сумарокова: «Узрят тебя, Петрополь, в ином виде постомки наши: будешь ты северный Рим» (этот и аналогичные примеры отмечены в книге Н. П. Анциферова «Душа Петербурга». П., 1922, стр. 52, 57).

<sup>54</sup> «О новом Риме или новом Петербурге великолепного вымысла» пишут в «Библиотеке для чтения» (1834, т. V, стр. 17, Отдел критики).

<sup>55</sup> В лицейском курсе И. Кайданова об этом говорилось так: «В 1703 году 16-Маия крепость сия была заложена в его (Петра.—И. Т.) присутствии в честь Апостола Петра и названа С.-Петербургом». (Пушкинский дом. Отдел рукописей. Ф. 241, оп. 25, № 369, лист 13 обор.).

<sup>56</sup> Пушкинский дом. Отдел рукописей. Ф. 26, № 14, лист 116 обор. Приводимые здесь и далее архивные материалы С. Шевырева публикуются впервые.

<sup>57</sup> С. Шевырев. Стихотворения. Л., 1939, стр. 87.

<sup>58</sup> «Петербург нов, свеж, молод; Рим стар, валится, пылен, заплеснел» — письмо к Погодину 29 июня 1829 г. (Пушк. дом. Ф. 26, № 14, лист 9); «Видно, что земледелие и скотоводство играли важную роль в Риме и составляли его богатство... И в этом отношении Россия имеет сходство с Римом» — запись в дневнике 2 декабря 1830 г. (ГПБ. Ф. 850, лист 40 обор.).

<sup>59</sup> Пушкинский дом. Отдел рукописей. Ф. 26, № 14, лист. 117.

<sup>60</sup> Пушкинский дом. Отдел рукописей. Ф. 26, № 14, лист 133 (письмо к Погодину 9 декабря 1830 г.). Этот смысл уточняется из письма М. П. Погодина, который писал 19 ноября 1829 г. Шевыреву: «Радуюсь Ромулу. Дай бог, дай бог! Вперед! Точно: в основании государства уже есть миниатюр будущей его судьбы, как в семени, как в младенце» («Русский архив», 1882, кн. III, № 5, стр. 121).

<sup>61</sup> ГПБ. Ф. 850, лист 16 (Дневник, 20 августа 1830).

<sup>62</sup> ГПБ. Ф. 850, лист 25 обор. (Дневник, 29 декабря 1831).

<sup>63</sup> С. Шевырев. Стихотворения. Л., 1939, стр. 72.

<sup>64</sup> ГПБ. Ф. 850. С. Шевырев. «Дневник». Лист 1 (запись 1 июля 1830 г. Публикуется впервые). Более подробно вопрос этот освещается в подготовленной нами особой работе. О значении данной проблемы см.: Б. И. Бурсов. «Национальное своеобразие русской литературы». Изд. «Сов. писатель», М.—Л., 1964 (2-е изд., 1967).

<sup>65</sup> «Красный архив», 1937, т. I, стр. 201, 202. (Публикация Б. С. Мейлаха).

<sup>66</sup> В год, когда создавался «Медный всадник», была написана статья Герцена «Двадцать осмое января». Выраженная в ней философия истории, в свете которой рассматривается Петр, исключительно близка Пушкину, его «Медному всаднику».

<sup>67</sup> Некоторые соображения о значении композиции поэмы для понимания ее трагического смысла были высказаны в докладе С. М. Бонди на XIV Пушкинской конференции в Ленинграде.

<sup>68</sup> «Вопросы литературы», 1961, № 7, стр. 92.

<sup>69</sup> Б. Энгельгардт. Историзм Пушкина. — В кн.: «Пушкинист», ред. С. А. Венгерова, II. П., 1916, стр. 151.

<sup>70</sup> Там же, стр. 139.

<sup>71</sup> Д. Благой. Мастерство Пушкина, М., 1955, стр. 211—212.

<sup>72</sup> Там же, стр. 219.

<sup>73</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 403.

<sup>74</sup> Б. Г. Рейзов. Понятие свободы у Пушкина. — «Вопросы литературы». 1966, № 12, стр. 130.

<sup>75</sup> Там же, стр. 131.

<sup>76</sup> В этой связи заметим, что воспоминание П. П. Вяземского (сына П. А. Вяземского) о не сохранившемся монологе «обезумевшего чиновника», в котором содержалась критика европейской цивилизации, быть может и имеет под собой какие-то реальные основания.

<sup>77</sup> А. Гербстман. О сюжете и образах «Медного всадника». — «Русская литература», 1963, № 4, стр. 88.

<sup>78</sup> В свое время вопрос этот был предметом раздумий Н. Г. Чернышевского. Размышляя о Петре, основателе новой столицы, он записал: «Еще другая сторона — здесь виноват не он один... виноваты его последователи, (но это натянуто, потому что общий голос говорит так: основатель (столицы. — И. Т.) — Петр, вина Петра. Поэтому и Пушкин должен был взяться с этой стороны)». — Сб. «Забытым быть не может», Изд. «Известия», М., 1963, стр. 131—132.

<sup>79</sup> См. подробнее в нашей статье: «К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист». — «Учен. зап. Кургского пед. ин-та», вып. IX, 1959.

<sup>80</sup> Укрепить и возвеличить человеческое в человеке — вне этого нет подлинного искусства. Когда немецкие романтики Вакенродер и Л. Тик провозгласили: «Искусство выше человека» (Вакенродер и Л. Тик. Об искусстве и художниках, М., 1826, стр. 117), они полагали, что тем самым возвеличивают искусство — ставят его превыше всех земных ценностей. В действительности же, оторвав его от человека, они извратили самое искусство, принизили его. Пушкину такое противопоставление искусства и красоты человеку, отрыв их от него глубоко чуждо: в «Моцарте и Сальери» тезис «искусство выше человека» был отвергнут.

<sup>81</sup> См.: П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. 2, М., 1913, стр. 203—207.

<sup>82</sup> Особенности интерпретации этой темы в творчестве Гоголя освещены в работах В. В. Гиппиуса, Г. А. Гуковского, Г. М. Фридендера.

<sup>83</sup> См., например, отрывок «О сколько нам открытий чудных» (о нем: М. П. Алексеев. Пушкин и наука его времени. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. I, М. — Л., 1956, стр. 64).

<sup>84</sup> Вошла в кн.: Н. Полевой. Мечты и жизнь, ч. I, М., 1833.

<sup>85</sup> П. Антокольский. О Пушкине. «Советский писатель», М., 1960, стр. 64—65.

<sup>86</sup> Достаточно сопоставить Евгения с героем другой петербургской повести — Германном, о котором в заключение сухо вато сообщается: «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17 номере, не отвечает ни на какие вопросы, и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..» — чтобы стало очевидным: никакого «страшного прояснения мысли» здесь быть не может.

<sup>87</sup> Н. Коваленская. «Медный всадник» Фальконе. — В сб. «Пушкин», М., 1941, стр. 249. См. также: Д. Аркин. «Медный всадник». Л.—М., 1958.

<sup>88</sup> Примечание это вызвало в исследовательской литературе поток концепций и хитроумных рассуждений, поставивших под сомнение прямой и ясный смысл пушкинских слов. Такое недоверие к прямому значению пушкинского примечания объясняется в значительной мере кажущимся противоречием между тем, что Пушкин в целом не принимает концепции Мицкевича, выраженной в его цикле о Петербурге, а названным примечанием как будто соглашается с польским поэтом — причем с одним из наиболее важных стихотворений цикла — «Памятник Петра Великого».

Однако в действительности оснований для иносказательного или расширительного толкования названного примечания нет. Его смысловые границы достаточно точны; оно, с одной стороны, относится лишь к изображению всадника в помеченном отрывке («О мощный властелин судьбы») и, следовательно, никак не может быть распространено на изображение Петра в поэме в целом; с другой, отсылая к Мицкевичу, поэт имеет в виду не концепцию стихотворения «Памятник Петра Великого» в целом, а лишь ту его небольшую часть, в которой изображение памятника и в самом деле перекликается с указанным отрывком. Таким образом, не следует произвольно расширять смысл примечания.

<sup>89</sup> См.: Б. Г. Рензов. Пушкин и Наполеон. — «Русская литература», 1966, № 4, стр. 58.

<sup>90</sup> «Само заглавие «Медный всадник» принадлежит языку поэзии XVIII в.», — категорически заявлял Л. В. Пумпянский в ст.: «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века». (Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 4—5, М.—Л., 1939, стр. 110).

<sup>91</sup> В. Комарович. О «Медном всаднике». — «Литературный современник», 1937, № 2, стр. 214—217.

<sup>92</sup> «Соревнователь просвещения и благотворения», 1820, СПб., ч. IX, № 3, стр. 274—275.

<sup>93</sup> Там же, стр. 275—276. (Выделено мной. — И. Т.).

<sup>94</sup> К. Н. Батюшков. Соч., ред. Л. Н. Майков, т. III, СПб., 1886, стр. 254. Тексты Батюшкова цитируются далее по этому изданию.

<sup>95</sup> О «Полководце» см.: В. А. Мануйлов и Л. Б. Модзалевский. «Полководец» Пушкина (в кн.: «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», кн. 4—5, М.—Л., 1939). Заново проблематика стихотворения освещается в ст. Г. М. Коки (печатается).

<sup>96</sup> Н. В. Фридман. Проза Батюшкова, изд. «Наука», М., 1965, стр. 158.

<sup>97</sup> См. вступ. ст. Л. А. Озерова в кн.: К. Н. Батюшков. Сочинения, М., 1955, стр. 26.

<sup>98</sup> Н. В. Фридман. Проза Пушкина, М., 1965, стр. 163.

<sup>99</sup> Д. Д. Благой. Судьба Батюшкова. — В кн.: К. Н. Батюшков. Сочинения, М.—Л., 1934, стр. 13.

<sup>100</sup> Б. Энгельгардт. Историзм Пушкина. — В кн.: «Пушкинист», ред. С. А. Венгеров, II, П., 1916, стр. 147.

<sup>101</sup> Там же, стр. 153. (Выделено мной. — И. Т.).

<sup>102</sup> Б. Г. Рейзов. Понятие свободы у Пушкина. — «Вопросы литературы», 1967, № 12, стр. 130.

<sup>103</sup> Б. Г. Рейзов. Там же, стр. 131.

<sup>104</sup> Гегель. Сочинения, т. VIII, М.—Л., 1935, стр. 65.

<sup>105</sup> «Смещение магометанского фатализма с христианскою верою — есть очевидный источник зла в мире, но как трудно разъяснить это различие печатно». — ГПБ, Архив В. Ф. Одоевского, т. 41, лист. 70.

<sup>106</sup> Если для А. Бестужева, Лермонтова, А. Полежаева и др. характерно прославление идеи борьбы с «судьбою», то для других тема «судьбы» связывается с примиренчеством. «Не стучи цепями.., ты ничего не пробьешь ими... Вокруг тебя, пред тобою судьба; тут людям нет досуга»... — так оправдывал П. А. Вяземский в письме-исповеди к А. И. Тургеневу (1 января 1830 г.) свое примирение с правительством, с силою вещей.

<sup>107</sup> Сб. «Забытым быть не может», изд. «Известия», М., 1963, стр. 132.

<sup>108</sup> «Кроме законов «судьбы» есть еще закон человечности, — писал А. Македонов. — Симпатии Пушкина на стороне человечности. Но оба по-своему законны и равноправны». («Гуманизм Пушкина». — «Литературный критик», 1937, № 1, стр. 87).

<sup>109</sup> Андрей Платонов. Пушкин — наш товарищ. — «Литературный критик», 1937, № 1, стр. 52.

<sup>110</sup> См.: Македонов. Гуманизм Пушкина («Литературный критик», 1937, № 1).

Со своей стороны обратим внимание на следующий факт. Проблема закона ставилась, как говорилось выше, в незавершенной стихотворной драме С. Шевырева «Ромул» — на материале римской легенды о Ромуле и Реме. Легенда эта привлекала и Пушкина — в списке сюжетов для драматических произведений находится и замысел «Ромул и Рем». Замысел этот не был реализован. Но можно с уверенностью сказать, что если бы он осуществился, то был бы разработан в плане, противоположном Шевыреву. И косвенным подтверждением тому может служить как раз «Анджело».

<sup>111</sup> См.: Ю. А. Спасский. Пушкин и Шекспир. Изд. АН СССР. Отдел общ. наук. 1937. №№ 2—3; М. П. Алексеев. Раздел о Пушкине в кн.: «Шекспир и русская культура», изд. «Наука», М.—Л., 1965, стр. 171.

<sup>112</sup> Б. Томашевский. Пушкин. Кн. вторая, стр. 407.

<sup>113</sup> П. В. Анненков. Материалы для биографии Пушкина, СПб., 1873, стр. 389.

<sup>114</sup> Б. Томашевский. Пушкин. Кн. вторая, стр. 408.

<sup>115</sup> См. В. В. Виноградов. О стиле «Пиковой дамы». — «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии». Кн. 2, М.—Л., 1936. Я. Билинкис. У начал нового художественного сознания. — «Вопросы литературы», 1966, № 4.

<sup>116</sup> Н. К. Пиксанов. Пушкин и петербургская беднота. — Пушкин. Исследования и материалы, III, М.—Л., 1960, стр. 188.

<sup>117</sup> Так, А. Гербстман (в назв. статье) считает возможным рассматривать указанное место поэмы в качестве скрытого монолога Евгения; Н. К. Пиксанов видит здесь голос автора: «...очевидно, — пишет он, — что бедный, темный, ныне уже сумасшедший Евгений не мог так думать о Медном всаднике, о царе Петре I, о Петербурге, о России, о будущем родины. Так думал автор, великий поэт Пушкин» (назв. соч., стр. 189).

<sup>118</sup> «Литературный критик», 1937, I, стр. 96.

---

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР  
КУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ  
И МЕТОДИКИ ЕЕ ПРЕПОДАВАНИЯ

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ

Выпуск 55