

системы поэта. В ряде стихотворений у Пушкина присутствует лишь один лирический герой. Тогда конфликт приобретает форму преодоления конкретного и частного состояния, ограниченного во времени («Элегия», «Стихи, сочиненные ночью», «Осень», «Я думал, сердце позабыло»). Может быть и такая предельная форма усечения, когда это опровергаемое состояние тоже вынесено за рамки стихотворения («О нет, мне жизнь не надоела», «Пора, мой друг, пора»). Но тогда само стихотворение построено как спор-диалог с этим состоянием, уже преодоленным.

В художественной структуре философской лирики Пушкина 30-х годов находит воплощение новая для того времени, гуманистическая модель мира, в центре которой — сложная, напряженная и драматическая духовная жизнь личности, научившейся ощущать себя органичной частью общественной жизни современников и истории человечества и черпающей в этой причастности к общему свою нравственную силу.

Лирико-философская концепция личности Пушкина, получившая выражение и в лирико-философских поэмах, и в трагедиях поэта, намечает новое направление в развитии самых разных философских жанров в русской литературе XIX в. — подготавливает появление историко-философского романа-эпопеи Толстого, интеллектуальных романов Достоевского, философской лирики Блока и Маяковского.

**Б. Ю. КОРМАН**

Удмуртский университет

**МЕТОД И МАТЕРИАЛ (СТИХОТВОРЕНИЕ А. С. ПУШКИНА  
«ПОЭТ И ТОЛПА» И РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ)**

**Постановка вопроса**

Важнейшим путем установления авторской позиции является сопоставление произведения с действительностью, выявление принципов отбора и пересоздания материала. Материал в этом случае следует понимать широко. Есть такие этапы в истории искусства, когда оно выражает отношение к действительности на языке полемики с предшествующими методами и стилями. Так, темы, мотивы, образы романтической литературы, являющейся реакцией на пореволюционную действительность, могут быть поняты лишь при условии, что

они будут трактованы как полемика с просветительски-рационалистической литературой. Для реализма при его возникновении существенным был момент полемики с романтическим искусством: оно становилось для реализма материалом, подлежащим изучению и оценке. Для того, чтобы верно понять подобные реалистические произведения, они должны быть сопоставлены с романтической традицией, которая сама оказывается здесь «жизненным материалом» и объектом трансформации. Закон этой трансформации, характер ее направленности помогают понять ту особую позицию, выражением которой является все произведение.

Вопрос о соотношении стихотворения «Поэт и толпа» (шире — пушкинского творчества второй половины 20—30-х годов) и романтической поэзии уже рассматривался в нашей науке — преимущественно на проблемно-тематическом уровне<sup>1</sup>. Сопоставление «Поэта и толпы» и романтической традиции может дать дополнительные результаты, если продолжить его на уровне художественной структуры пушкинского стихотворения. Автор в «Поэте и толпе» не сводит ни к одному из героев, а его эстетическая позиция не выражается ни одной из деклараций, которыми изобилует стихотворение. Для героев их декларации суть программы, и в этом смысле стихотворение, действительно, программно; для автора же программой оказывается и соотносительность позиций героев, и вся художественная структура стихотворения.

### Пространство и время

Для романтического мироотношения с его универсализмом характерно, как известно, стремление применить максимальные, предельные масштабы к человеку как родовому существу, в частности — соотносить его со вселенной. Поэту, совершеннейшему образцу рода человеческого, открыта вся беспредельность космоса. Это общее представление о пространственном поле романтической лирики объясняет ее пристрастие к особому типу пространственной точки зрения: поэт («я»), вознесенный над миром, взирает на землю с некоей высоты.

Когда мы после романтической лирики перечитываем пушкинское стихотворение, нас поражает новизна и необычность «Поэта и толпы». Здесь нет грандиозности масштабов. Мир

---

<sup>1</sup> См.: Мейлах Б. Пушкин и русский романтизм. — М.: Наука, 1937; Благой Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). — М.: Сов. писатель, 1967; Гинзбург Л. Пушкин и лирический герой русского романтизма. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.—Л.: Наука. Т. IV, 1962; она же: О лирике. — Л.: Сов. писатель, 1964.

уменьшен и сужен. Характерно при этом, что ограничение континуума достигнуто за счет отсеечения неба, то есть самой главной пространственно-поэтической области. Мы на земле, и это не беспредельная земная ширь, а узкая сценическая площадка. Вдохновенный певец поет и аккомпанирует себе на лире, а рядом с ним слушатели. Тот, кто видит и слышит толпу и поэта, тоже не за тридевять земель: он совсем недалеко от них — как зритель в театральном зале.

Романтическому поэту открыты не только безмерные дали пространства, ум и душа его не скованы и временными границами. От настоящего он свободно уносится вольною мечтою то в прошлое, то в будущее; то мысленно проделывает путь, пройденный древними цивилизациями, то устремляется пламенной душою в будущее, из которого может возвратиться затем в далекое прошлое.

У Пушкина в «Поэте и толпе» изменилось, сравнительно с романтической лирикой, не только пространство, но и время. Формально действие стихотворения отнесено к прошлому — довольно неопределенному («повествовательному»). Но драматизированная форма основной части переносит читателя в настоящее, и все на нем сосредоточено. Нет ни отдаленного прошлого, ни будущего.

Итак, хронотоп, если воспользоваться выражением М. М. Бахтина, у Пушкина иной, чем в романтической лирике.

Различия пространственно-временных отношений, естественно, должны быть семантически интерпретированы. Мы сможем это сделать, если обратимся к ценностному аспекту.

Небо, в котором парит поэт, и земля, к которой прикована толпа, суть локальные средоточия основных нравственно-эстетических понятий романтического мироотношения: поэтического и прозаического. Следовательно, когда Пушкин, сузив и ограничив место действия, помещает вдохновенного поэта и тупую толпу рядом на земле, он предлагает тем самым новую, полемически антиромантическую концепцию мира, человека, искусства. Хотя поэт в конце концов от толпы отворачивается и произносит свой монолог в пространство, но деться ему от толпы некуда. Так на языке пространственных отношений выражается мысль о неабсолютной противопоставленности поэта и толпы, об их связанности и взаимной зависимости.

Не менее значительна трансформация временного поля.

В романтической поэтике у каждого времени была своя эмоционально-оценочная окраска. Наиболее однозначна она для настоящего: оно плохое, мерзкое, подлое; в нем торжествует и гонит поэта прозаическая толпа.

Оценка прошлого дифференцируется. Есть величественная история: воздвигались царства, расцветали искусства, и человек украшал землю. И есть воспоминания романтического поэта о своей юности — сладостные, ибо он был чист душою, полон прекрасных упований и открыт людям, и горестные, ибо мир отверг его, а люди не поняли, оттолкнули и предали.

Что же касается будущего, то оно приносит романтическому поэту торжество: потомство поймет его величие, преклонится перед подвигом и оценит поэзию. Выше уже говорилось, что в «Поэте и толпе» нет ни благодатного прошлого, ни упоительного будущего. Все сосредоточено на безотрадном настоящем — том настоящем, которое так охотно покидали романтически настроенные современники Пушкина. Так что и на языке временных отношений Пушкин полемизирует с романтиками, утверждая принципиально иной взгляд на действительность.

### Родовая природа

Рассмотренные нами пространственно-временные отношения образуют лишь один уровень общей художественной структуры «Поэта и толпы». Ее основу составляет уровень субъектный. Он столь же мало традиционен в пушкинском стихотворении, как и пространственно-временная организация. Нам удастся точнее его описать и адекватней истолковать, если мы обратимся к родовой природе стихотворения.

Произведения романтиков — это, как правило, лирические монологи. Они приписываются то неназванному собственно автору, то лирическому герою. В стихотворении Пушкина нетрудно заметить те субъектные лирические формы, которые преобладают в романтической поэзии. Здесь есть и открыто-лирический монолог романтического поэта (заклучительная часть стихотворения) и лично не обозначенный текст (вступительная часть: от первой строки «Поэт на лире вдохновенной») до «И толковала чернь тупая»). Но они стали у Пушкина элементами резко драматизированного построения.

Порой, правда, и у романтиков в стихотворениях о поэте используется драматическая форма. Текст может быть разбит на отрывки, приписанные разным субъектам речи, но за ними стоит единый субъект сознания. Драматизированная форма, диалогизирующая стихотворение, позволяет передать сложное состояние духа: противостоят друг другу и сталкиваются разные внутренние состояния одного человека. Одно

из них может объективироваться, выступая как тайный голос («Утешение» Веневитинова), гений («Гений и поэт» Катенина), дух («Мое предназначение» и «Цвет померанца, сорванный с могилы Корсакова» Кюхельбекера), провиденье («Удел поэта» Огарева), бог («Пророчество» Кюхельбекера).

Романтический индивидуализм в своем крайнем выражении усматривает источник всех ценностей в субъекте. Между тем отринутые и как будто начисто уничтоженные внеличные ценности постоянно и неудержимо возвращаются, скрыто питая духовную жизнь субъекта. Это коренное противоречие романтической позиции имеет психологический адекват. Одинокая, порвавшая с миром и людьми личность жаждет понимания и участия. Поэтому романтическое «я» порой удваивается в стихотворении. В лирический монолог вводится образ другого человека, абсолютно подобного «я», и голос его может оформиться как прямая речь<sup>2</sup>.

Особо следует отметить такой случай драматизации лирического монолога, при котором сталкиваются разные варианты романтического мироотношения<sup>3</sup>. Однако и здесь мы остаемся в пределах романтического сознания.

Пушкинское стихотворение драматизировано и диалогизировано по-иному. Помимо двух вариантов романтического сознания (неназванный романтический поэт в первой части и «я»-поэт) здесь появился еще один субъект речи и сознания — толпа. Это было принципиально ново. Менялись субъектная структура и родовая природа стихотворения, а за этим изменением стояла особая, принципиально неромантическая эстетическая и жизненная позиция.

Само по себе введение толпы в лирическое стихотворение ничего как будто не содержало. Все мироотношение романтиков построено на противопоставлении поэта и толпы, и эта оппозиция становится темой и основой лирического сюжета во множестве стихотворений. Но вот какова эта толпа и какая роль отведена ей в лирическом стихотворении? В этом все дело.

---

<sup>2</sup> См. анализ стихотворения Веневитинова «Поэт и друг» в книге Е. А. Маймина «О русском романтизме». (М.: Просвещение, 1974, с. 163—170).

Здесь перед нами — частные проявления общей тенденции дореалистического искусства к преобладанию формально-субъективной организации над содержательно-субъектной. (См. об этом Корман Б. О. Чужое сознание в лирике и проблема субъектной организации реалистического произведения. — Изв. ОЛЯ. 1973, № 3).

<sup>3</sup> Ср. стихотворение Н. В. Станкевича «Не сожалей»: романтизму робко-неуверенному противопоставлен здесь романтизм, не ведающий сомнений.

## Основные субъекты сознания

В романтической лирике толпе отведена объектная функция. О толпе говорит, характеризует ее романтический поэт. Тот образ толпы, который возникает в его монологе, строится по контрасту с образом возвышенной одинокой личности. Этот образ может непосредственно не входить в текст, но обязательно присутствует в нем как точка отсчета, единица измерения, норма, образец.

Абсолютная противоположность поэта и толпы находит выражение в ряде оппозиций: величие — ничтожество; гениальность — посредственность; интеллектуальность — бездуховность; повышенная восприимчивость — бесчувственность; напряженная жизнь — прозябание, оцепенение, сон, смерть. Таково в представлении романтика отношение поэта и толпы до того момента, пока они не вступили во внешний контакт. Стоит, однако, толпе столкнуться с романтическими ценностями, и она обнаруживает новые качества. Толпа роковым образом враждебна идеальным ценностям, особенно поэзии. Оцепенение и сон сменяются буйством низких страстей, принимающих облик то зависти, то злобы и подвигающих на осмеяние, преследование, предательство. Бездуховная толпа, то коснеющая в сонном бездействии, то одержимая пагубными страстями и активно преследующая искусство, утрачивает в представлении романтика человеческий облик: поэт и толпа противостоят друг другу как человек и хищники.

Из представления об объекте естественным образом вытекает и представление о субъекте. Уже упоминавшийся выше идеальный романтический образ, с которым явно или скрыто сравнивалась толпа, и выступал здесь как носитель сознания. Характеризуя толпу как объект романтической лирики, мы тем самым характеризовали романтическое сознание как субъект.

Как же изображена толпа в пушкинском стихотворении и какое сознание соответствует этому изображению?

В первом (повествовательном) отрывке «Поэта и толпы» (от строки «Поэт на лире вдохновенной» и до «И толковала чернь тупая») толпа нарисована как будто в полном соответствии с романтическим каноном. Она противостоит вдохновенному поэту как воплощение дурного, прозаического начала.

Но прозаический комплекс здесь редуцирован. Из него оставлено и, таким образом, выделено лишь начало бездуховности. Отсюда этот пучок обозначений: *хладный, бессмысленно, тупая*.

Изменение объекта связано с изменением субъекта. Тот,

че сознание выражено в анализируемом отрывке, — разумеется, романтик. Но по воле автора романтик этот сосредоточился лишь на одном, хотя и крайне важном, качестве толпы. Подобная сосредоточенность меняет отношение к самому качеству. То, что для традиционно-романтического сознания было постулатом, стало для автора проблемой. И для того, чтобы эту проблему поставить, ему понадобилось измененное, редуцированное романтическое сознание. Толпа как объект выступает и в речах поэта (героя стихотворения), а сам поэт оказывается носителем одного из вариантов романтического сознания. Но прежде, чем обращаться к речам поэта, нужно сказать о монологах толпы.

Само появление их в лирическом стихотворении, то есть превращение толпы из объекта в субъект, было явлением поразительным и принципиально новым. И сами эти монологи были необычно новы по тематике, ходу мысли и стилистике. Прежде всего выясняется, что толпа вовсе не безучастна к романтическому искусству. Она способна испытывать его чарующую силу и может поддаться его обаянию. Поэт в ее восприятии не просто поет, поражая слух, но и волнует и мучит сердце. Более того, споря с поэтом, не соглашаясь с ним, толпа может до некоторой степени усвоить его манеру изъясняться и, следовательно, его взгляды на вещи. Во всяком случае, она пытается говорить с поэтом на его языке. Характерны те обозначения, которые она дает поэту: «свое нравный чародей», «небес избранный», «божественный посланник» и его искусству: «как ветер, песнь его свободна». Все это — сколки романтической стилистики.

При всем том толпа не приемлет ни искусства поэта, ни его позиции. У нее, оказывается, есть своя эстетическая теория и свои представления о художественной практике. В эстетической программе, которую формулирует толпа, важнейшее место занимают ключевые понятия просветительски-рационалистической эстетики: цели («к какой он цели нас ведет») и пользы («какая польза нам от ней») <sup>4</sup>. Искусство должно преследовать высокую цель и приносить пользу — в этом заключалось глубочайшее убеждение людей, воспитанных на доромантических традициях. Выполнить свое высокое назначение искусство может, поучая («чему нас учит») и исправляя пороки («сердца собратьев исправляй»). На этом благородном пути поэта-моралиста ждет обязатель-

---

<sup>4</sup> О переосмыслении этих понятий в условиях русской общественно-литературной жизни после 1825 г. и об отношении к ним Пушкина см.: Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. — Л., 1974, с. 178—179.

ный успех («мы послушаем тебя»). Такова эта эстетическая программа, освященная высокой вековой традицией, общественно значимая, ясная, понятная.

Не будем, однако, забывать нашей принципиальной установки: в стихотворении представлена не эмпирическая жизнь, а ее художественная модель. И, значит, не сама по себе толпа здесь говорит, а ее заставляет говорить именно автор. В том, что и как говорит толпа, сказывается его позиция, его отношение к толпе. Каково же оно?

Заставляя толпу излагать высокую эстетическую программу, автор этим утверждает: у толпы есть своя эстетическая программа, и нужно постараться ее понять. Так на языке субъектных отношений преодолевался романтический субъективизм и выражалась мысль о множественности истин.

Однако, видя в толпе носительницу особой позиции, автор вовсе эту позицию не приемлет. И это опять-таки выражено не прямым суждением, а через строй речи самой толпы, организованной автором. Характерна форма, которую автор заставляет толпу избрать, чтобы сформулировать требования к поэту: «ты можешь... давать нам... уроки». Поэту предписаны пределы «от и до», и в этом контексте слово «смелые» («смелые уроки») звучит глумливо (для поэта). Толпа же вовсе не иронизирует: смелость в предписанных пределах не кажется ей бессмыслицей.

Толпа убеждена в том, что она нуждается в искусстве. На самом же деле ей потребно не искусство, а его имитация — нравственная проповедь, утверждающая банальные истины, с украшениями, эстетическими побрякушками. Искусство без открытий и без неудобств. О нем заранее известно, каким оно должно быть. О нем все заранее известно.

Во всяком случае, толпа прекрасно знает, как должен творить поэт, что и как он должен говорить. Она даже обличает себя так, как это, по ее убеждению, следовало бы делать поэту-сатирику. Заменяв в тексте толпы личные местоимения, мы получим отрывок из предполагаемого, ожидаемого и требуемого толпой стихотворения: «Вы малодушны, вы коварны. Бесстыдны, злы, неблагодарны; Вы сердцем хладные скопцы; Клеветники, рабы, глупцы: Гнездятся клубом в вас пороки...»<sup>5</sup>. Слова резки, обвинения тяжелы, но это ровно ничего не значит, ибо все предвидено, регламентировано и

---

<sup>5</sup> В речах толпы можно обнаружить еще один отрывок из стихотворения, которое ей было бы желательно послушать, — на этот раз не сатирический, а эстетико-дидактический: «Ты можешь, ближнего любя, давать ему смелые уроки, а он послушает тебя».



дозволено. Основы не сокрушатся, и империя не рухнет, наоборот, очистится и укрепится.

Здесь мы опять-таки обнаруживаем неоднозначность отношения автора к толпе, невозможность выразить это отношение в исчерпывающей и лаконичной формуле абсолютного притягивания или отрицания. Поучения, с которыми она обращается к поэту, неприемлемы ни для поэта, ни для автора. Но в них обнаруживается автором, помимо всего прочего, поразительная имитационная способность толпы. То, что она говорит в духе своих любимых поэтов, воссоздавая их творения, само по себе удивительно. А раньше мы видели, что она может порассуждать и на языке поэта. Стало быть, не так уж она тупа и бессмысленна. Но этим представление о позиции толпы и об отношении к ней автора вовсе не исчерпывается.

Толпа берется в такой момент, когда чуждого ей поэта она не столько преследует, сколько старается «перевоспитать», поставить себе на службу. Это было, пожалуй, страшнее, чем гнать, преследовать и убивать. Романтики такого варианта отношений не учитывали.

Толпа излагает не программу искусства вообще, а программу для человека искусства. И не вообще для человека искусства, а для данного, конкретного человека. Настойчивость требований становится навязчивостью и бесцеремонностью. Мало того, в требованиях толпы к поэту акцентируется расчетливо-эгоистический момент. Они ведь исходят не от некоего высокого внеличного начала, а именно от толпы. Не для блага общества, государства, народа (как сказал бы человек, воспитанный в навыках просветительского мышления), а «во благо нам»<sup>6</sup>.

Но, может быть, автор дал толпе возможность изъясняться так, как она изъясняется реально («в самой жизни»? Отнюдь нет. Реальная толпа (она же чернь) никогда так не скажет. Нужное ей она освятит, прикроет и украсит высокими понятиями общего, целого — государства, прогресса, народа. Значит и здесь обнаруживается особая авторская позиция.

Итак, погруженная в низменные материальные заботы, бездуховная, недоступная высоким помыслам и идеальным мотивам толпа была в романтической литературе обречена на безмолвие. В «Поэте и толпе» она обрела голос, и автор с глубоким интересом и тяжелым чувством вслушивался в ее речи, которые он же организовал. Иными словами, он про-

---

<sup>6</sup> Ср.: Толпа требует от поэта «...не того добра, которое несет собой его творчество.., а «блага» для себя, нраводучительных, «сладкоречивых» уроков». (См.: Б л а г о й Д. Указ. соч., с. 219).

вел исследование, получил результат и теперь стоял с ним лицом к лицу. Результат, что и говорить, не радовал. Самоуверенная толпа с амплонбом судила об искусстве, назначении поэта, и великие ценности превращались в ее устах в небезопасные банальности. Но все же автор позволил ей говорить и слушал — неотрывно, тоскливо и жадно. Неотрывно — потому что хотел ее понять; тоскливо — потому что слышал, как о самом дорогом судят глупо и напыщенно; жадно — потому что надеялся среди затверженных речей глупцов и невежд услышать ясный голос разума, истины и понимания.

Для романтического поэта толпа была обречена навеки оставаться чернью. Путь к подлинному искусству был ей навсегда отрезан. Автор в «Поэте и толпе» знал, какой грозной разрушительной силой может быть (и бывает) непросвещенная толпа. Но он знал и другое: толпа может превратиться в народ, подлинного ценителя высокого искусства. И это знание решительно отделяло его от романтического поэта.

Позиция поэта, выраженная в двух его монологах, как будто совершенно традиционная романтическая. Есть двоемие, элементы которого, абсолютно разделенные, характеризуются и оцениваются в соответствии с романтическим канонем. Поэт противостоит толпе. В мире поэта — высокое искусство, уподобляемое религии. В мире толпы — корысть.

Однако в эту как будто чисто романтическую концепцию, вложенную в уста поэта, внесены изменения, и их характер, «сдвинутость» позиции поэта позволяют до известной степени судить о позиции автора, который стоит за монологами поэта и строит их.

Поэт убежден, что он и толпа разделены абсолютно. Это — программа. Но самый строй его монологов, их речевые формы свидетельствуют об ином. Монологи поэта адресованы не самому себе, не собственному двойнику, не всевышнему, или на худой конец потомству, которое поймет и оценит. Нет, он, увы, обращается все к той же толпе, выслушивает ее резоны, возражает на них, проклинает, гонит, но все — с учетом мнений ненавистного и презираемого противника.

Толпа навязывает поэту дискуссию, ее формы и ее содержание, самый тон и уровень спора. Толпа требует: «Поучай и обличай нас». Ему бы попросту отвернуться. Но он, вступая в противоречие со своей столь решительно прокламируемой установкой, делает в конце концов то, чего толпа хочет: выступает как сатирик и проповедник.

Характерно, что поэт погружается в ту самую предметно-речевую стихию низкого и прозаического, которой он должен был всячески сторониться. Он говорит о «поденщине», «нуж-

де», «заботах», «уличном соре», «пище», «печном горшке». Конечно, все это для него — подлая проза. Но он никак не может из нее вырваться. Она становится очень важным элементом содержания его речей. И когда поэт, наконец, с трудом прорывается к своему заветному: «Мы рождены для вдохновенья, Для звуков сладких и молитв», — то это ведь только программа, которую ему так и не дано реализовать. Так обнаруживается иллюзорность убеждения поэта в абсолютности его свободы, в совершенной непричастности к отвергаемому миру.

Прозаический мир входил в романтическую литературу по-разному — в зависимости от рода и жанра. В лирику — в суммарно-обобщенном виде, вне предметно-бытовой детализации. В романтическую повесть — в своем бытовом облике, как единичные объекты, вещи, качества и соответствующее всему этому просторечие.

В зависимости от рода варьировалась экспрессия. В лирике это были пафос, гнев, негодование, в романтической повести — ирония (которой композиционно соответствовала пародийно-причудливая игра с бытом).

В пушкинском стихотворении соотношение экспрессии и объекта изменилось. Качество и накал экспрессии сохранились, как в лирическом стихотворении, а объект стал иным — более свойственным романтической повести с ее описаниями. И поэтому неожиданным образом оказалось новым само представление о значимости прозаического объекта. Поэт-романтик, как ему и полагается, мечет грома и молнии. Но обличаемый мир прошлости и прозы оборачивается теперь единичными предметами. Так против своей воли и явно этого не осознавая, поэт-романтик придает масштабность злополучному печному горшку. Но то, что он делал неосознанно, было продиктовано волей и взглядом автора.

Конкретизация и детализация, которым подвергся в мологии поэта прозаический мир, имели еще одно значение. Романтический индивидуализм нес в себе антидемократические тенденции. Они сохранялись — именно как тенденция — даже в самых крайних проявлениях гражданского романтизма. В противостоящих же последнему романтических филиациях эти тенденции реализовались — с разной степенью полноты и последовательности. Заставив своего героя с пренебрежением говорить о тех, кто вынужден заботиться о хлебе насущном, о каждодневном пропитании, автор обнажил эту опасную тенденцию.

Существенно то, что в толковании поэта голодная чернь не просто сближена с властью, но и слита с ней. Те, кому печной горшок дороже бельведерского кумира, и те, в чьем

распоряжении «бичи, темницы, топоры», — это все та же толпа. В собственно романтической литературе такого слияния не было, потому что ведь и подобной дифференциации не было. Были противники поэта, гонители, хулители, которые социально и политически, как правило, не конкретизировались.

Противопоставление человека искусства и всего остального мира, столь важное для романтиков, возникло, разумеется, далеко не случайно. В нем отразились, правда в крайне обобщенной и мистифицированной форме, реальные конфликтные условия, в которых оказывалось подлинное искусство в пореволюционном обществе нового времени. Анализ ситуации, естественно, не входил в задачу романтиков. Для них важна была эмоционально-нравственная реакция на ситуацию («плохо и неприемлемо»).

Между тем поэт в пушкинском стихотворении при всем своем негодовании и возмущении исходит из результатов аналитической позиции, в принципе вовсе не характерной для романтиков. Расчленив враждебный искусству мир на толпу и власть и вновь объединив их, он дает картину уже не в мистифицированной, а в реальной форме. Мысль о союзе государства и обманутой, одураченной, невежественной массы в борьбе против подлинного искусства была результатом изучения прошлого и настоящего, помогавшим многое провидеть в будущем. За поэтом-романтиком стоит здесь автор, занимающий явно неромантическую позицию.

Итак, авторская позиция обнаруживается в выборе субъектов сознания и «сдвинутости» их монологов. Иными словами, автор присутствует в монологах поэта и толпы: он определяет их тематику и проблематику, речевой строй и расстановку акцентов.

### Диалог

Однако этим активность авторской позиции не исчерпывается. Она проявляется в сопоставленности монологов, их совмещенности в пределах стихотворения и стыковом характере их включения в текст. Следовательно, автор присутствует не только в монологах героев, то есть в тексте, но и в связи элементов текста.

Поначалу может показаться, что перед нами — два монолога, в которых люди говорят каждый о своем, и у них нет даже общих понятий. Поэт — о красоте, а толпа — о пользе и нравственности. Поэт не хочет слушать толпу. Каждая его начальная реплика — это попытка отказать от общения («Молчи...» и «Подите прочь...»). Не хочет слушать поэта и толпа. Ее начальное «нет...» — это ведь тоже отказ от обще-

ния. И поэт, и толпа жаждут авторитетно-монологического слова, начисто исключаящего подлинное общение и подлинный контакт.

Но все-таки перед нами диалог, и в диалогические отношения ставит героев автор. Он заставляет их, абсолютно отделенных друг от друга по романтическим представлениям, спорить об искусстве. А там, где есть спор, есть и возможность (пусть в отдаленной перспективе) взаимопонимания.

Неабсолютный характер противопоставленности поэта и толпы виден только автору. Сами герои замкнуты пределами своего миропонимания. Автор же обнаруживает в их мирах точки соприкосновения. Толпа, сосредоточенная на идеях пользы и цели, оказывается, не совсем нечувствительна к красоте песен поэта («Зачем так звучно он поет?»), который для нее все-таки *чародей*, хотя *своенравный*. Поэт же, в свою очередь, вовсе не абсолютно отвергает идею нравственного воздействия искусства. Автор заставляет поэта не отрицать в общем виде обязанность искусства «поучать» и «исправлять». «Какое дело Поэту мирному до вас?» и «Не оживит вас лиры глас» — это ведь не вообще к людям относится, а к этой толпе. Тем самым автор снимает абсолютность противопоставления толпы и поэта.

Однако, поступая таким образом, автор открывает в отношениях поэта и толпы подлинно трагическое начало<sup>7</sup>. Оно в том, что они и противостоят друг другу, и вместе с тем друг в друге нуждаются. Толпа это ясно понимает. Она пока не преследует поэта, а только просит у него песен. Поэт тоже нуждается в толпе, хотя не столько понимает это, сколько чувствует. Ему нужны те, кто оценил бы его вдохновение и сладкие звуки — как жрецу необходимы те, для кого он является посредником в их отношении к богу.

Но поэт и толпа говорят на разных языках и требуют друг от друга невозможного. Толпа хочет другой красоты, другого искусства и, в конечном счете, другого поэта. Она хочет оставаться собой, поэт должен быть лишь врачомателем и целителем в пределах данной социальной организации и дополняющей ее системы нравственных норм. Того поэта, которого толпа слышит, она хочет заставить измениться. Но для него это равносильно гибели.

Поэту нужны не всякие слушатели, а лишь тонкие ценители, знатоки, отрешенные от жизненной прозы. Толпа, какой она нарисована в стихотворении, не такова.

---

<sup>7</sup> О трагическом начале в «Поэте и толпе» см.: Иванов В. По звездам. Статьи и афоризмы. — Сб.: Оры, 1909, с. 34.

Таким образом, созданные друг для друга и нуждающиеся друг в друге (поэзия как явление социальное умирает без потребителей; люди не могут жить без искусства) поэт и толпа противостоят друг другу как начала враждебные.

Трагизм своих взаимных отношений ни поэт, ни толпа не воспринимают. Понимание этого трагизма есть качество и характеристика авторской позиции.

### *Сюжет и композиция*

Как видим, изучение монологов поэта и толпы в их совмещенности, соотношенности, взаимодействии и взаимокорректировке позволяет установить некоторые существенные стороны авторской позиции. Дополнительный материал дает изучение сюжета и композиции.

Если рассматривать сюжет как последовательность однородных единиц, то в пушкинском стихотворении сразу же выделяются два микросюжета. Первый из них образуют два монолога толпы. В одном она оценивает творчество поэта; в другом противопоставляет этому творчеству желаемое — образцы «подлинной» поэзии. Другой микросюжет образуют два монолога поэта. Они связаны между собой полемикой с эстетическими установками толпы: в первом речь идет о пользе, во втором — о цели искусства.

Чередование отрывков, образующих микросюжеты, и их соотношение с другими единицами текста, также выделяемыми по субъектному признаку, есть композиция, анализ которой позволит понять, как движется авторская мысль.

Автор строит стихотворение на смене отрывков, каждый из которых субъектно специфичен.

Заглавие «Поэт и толпа»<sup>8</sup> — это формулировка проблемы. В этой формулировке, благодаря отрицательно-экспрессивной окрашенности слова «толпа», открыто присутствует позиция — намечаемое решение.

За эпиграфом «Procul este profani» («Отойдите, непосвященные»)<sup>9</sup> стоит особое сознание, с его нетерпимостью, с непогрешимой убежденностью в абсолютной противопоставленности и неравноценности избранных и толпы.

Благодаря смене субъекта решение, намеченное в заглавии, становится прямым суждением: «непосвященные» — это

---

<sup>8</sup> Из двух вариантов названия: «Чернь» и «Поэт и толпа» мы останавливаемся на втором, так как оно, на наш взгляд, больше соответствует диалогической природе стихотворения.

<sup>9</sup> Не указывая на источник эпиграфа (восклицание жреца из «Энеиды» Вергилия), Пушкин тем самым придавал ему более общий характер.

и есть толпа, отлучаемая от высокого искусства. То, что здесь сказано непосредственным содержанием слов и их связью, то есть то, что принадлежит субъекту сознания, автор поддерживает; он включает в стихотворение иноязычный текст и делает его эпиграфом, придавая ему ключевое значение.

Следующий затем повествовательный текст, определяемый редуцированным вариантом романтического сознания, реализует требование эпиграфа. То, что раньше было повелевающим словом, стало теперь картиной: так должно быть и так есть. Однако уже здесь автор начинает оспаривать истинность эпиграфа, хотя делает это очень осторожно и неподчеркнуто: толпа чужда искусству, но не абсолютно враждебна ему. Корректировка продолжается с помощью первого отрывка из монолога толпы. Мысль эпиграфа и подтверждается, и опровергается. Толпе непонятны песни поэта, и, стало быть, она, действительно, непосвященная. Но говорит она об этом сама — и говорит на языке, не абсолютно чуждом речи поэта. Так что она и не совсем непосвященная.

Первый отрывок из монолога поэта должен нейтрализовать это впечатление. Автор дает поэту-романтику возможность высказать самый сильный аргумент против толпы: она прикована к прозаическому миру («червь земли») и, следовательно, антипоэтична.

Но именно эти резоны поэта и нужны для того, чтобы толпа, отвечая на них, могла полностью развернуть свою аргументацию, высказаться до конца. Второй отрывок из монолога толпы — это самая сильная ее и автора аргументация против того, что было задано в эпиграфе. Толпа здесь и формирует эстетическую программу, и поучает поэта, и даже подсаживает ему, как именно надо творить.

Стихотворение строилось до сих пор так, что заданная в эпиграфе мысль о чуждости искусства и толпы все настойчивее оспаривалась. Но последнее слово автор предоставляет все-таки поэту.

Двустигшие: «Мы рождены для вдохновенья, Для звуков сладких и молитв» — заканчивает второй монолог поэта и венчает все стихотворение. Двустигшие это вмещено, следовательно, в разные связи, в тексты разного уровня, и в каждом из них его финальное место играет особую роль.

Для поэта — это окончание его спора с толпой. Требования, которые она ему предъявляла, он отвергал, ибо они грозили сомкнуть искусство с миром прозаического. В первом монологе поэта прозаическое было трактовано как область материальных интересов, во втором — как сфера общественной практики. Теперь же мир прозаического суммарно обозначается как «житейское волнение», «корысть», «битвы», и

ему противопоставляется мир поэтического: «вдохновенье», «сладкие звуки» и «молитвы». Оппозиция «поэтическое — прозаическое» и дает содержание этой заключительной формуле.

Но та же триединая формула («вдохновенье», «сладкие звуки» и «молитвы») венчает, как говорилось выше, и все стихотворение. Когда она рассматривается в этом качестве, в ней акцентируются другие моменты. Если поэта страшит возможность соприкосновения искусства с прозаическим миром, то автор видит опасность в плоском утилитаризме. Поэзии, создаваемой по образцам и таким образом предвидимой, противопоставлено искусство как открытие («вдохновенье»). Поэзии выравненной, только практически полезной, в принципе заменимой другими сферами интеллектуальной деятельности, противопоставляется искусство в своей эстетической неповторимости («сладкие звуки»). Оба эти значения (искусство — открытие и искусство — воплощение прекрасного), отстаиваемые и утверждаемые, смыкаются, когда искусство определяется как «молитвы». Но это слово несет и группу дополнительных смыслов: искусство как чистота помыслов, отрешенность от мелкого и преходящего, разговор о самом важном.

Корректирующая авторская позиция, выраженная во втором слое значений комплекса «вдохновенье» — «сладкие звуки» — «молитвы», не находит особого субъектного выражения. Ее материальным субстратом является текст, приписанный и принадлежащий поэту. Это существенно для понимания того, как соотносится автор и герой. Автор не с поэтом, который хотел бы разделить искусство — и толпу, поэзию — и сферу материальных интересов и общественной практики. Но в ситуации, когда требования толпы грозят искусству гибелью, автор заодно с героем. Таково значение совмещенности разных смысловых слоев в заключительном двустишии.

Но эти смысловые слои не только совмещены, они и различны. Позиция автора не совпадает с позицией героя, и потому единый текст двузначен.

Так уточняется отношение автора к позиции, выраженной в эпиграфе. Сменой субъектно разнокачественных отрывков она ограничивается и оспаривается. И в таком — ограниченном, оспоренном и переосмысленном — качестве все-таки утверждается. Отвергнутая и преодоленная позиция толпы, противостоящей поэту, не просто отброшена напрочь: она обогащает свою победившую противницу всей скрытой силой контраргументов.



МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

ПЕРМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени А. М. ГОРЬКОГО

# **ТИПОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ**

**Межвузовский сборник научных трудов**

ПЕРМЬ 1979