

Б. Мейлах

**ПУШКИН  
И ЕГО ЭПОХА**



---

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
Москва 1958**



**НОВЫЙ  
ЭСТЕТИЧЕСКИЙ  
ИДЕАЛ**



Пушкин у нас начало всех начал.  
*М, Горький*





## Глава первая

### ПЕРЕВОРОТ В ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ

Цель художества есть идеал...

Пушкин

Изучение эстетического новаторства художников прошлого имеет свои особые трудности. Бессмертные пушкинские творения всегда будут волновать, учить, доставлять величайшее наслаждение, но восприятие их новаторской сущности осложняется рядом причин. Произведения Пушкина, которые в свое время показались дерзким нарушением канонов, теперь знакомы и привычны всем с детства. Открытые же им эстетические принципы, обогащенные достижениями его преемников, давно стали достоянием русской литературы. Рядом с Пушкиным в нашем сознании находятся его великие продолжатели — Лермонтов и Гоголь, Некрасов и Щедрин, Тургенев и Толстой, Чехов и Горький. Каждый из этих писателей внес в художественную культуру свое новое, качественно отличное от предшественников, но их пути — это пути, открытые Пушкиным, пути художественного реализма.

Все мыслящие современники воспринимали Пушкина как новатора, создателя нового мира искусства. Белинский, вспоминая о впечатлении, которое произвели в свое время первые поэмы Пушкина, писал, что они «отметили своим появлением *новую эпоху* в истории русской поэзии. Все, не только образованные, даже многие просто грамотные люди, увидели в них не просто новые поэтические

произведения, но *совершенно новую поэзию*, которой они не знали на русском языке не только образца, но на которую они не видали даже намека. И эти поэмы читались всею грамотною Россиею; они ходили в тетрадках, переписывались девушками, охотницами до стишков, учениками на школьных скамейках, украдкою от учителя, сидельцами за прилавками магазинов и лавок. И это делалось не только в столицах, но даже и в уездных захолустьях».

Далее Белинский продолжал: «Явись теперь на Руси поэт, который был бы неизмеримо выше Пушкина, его появление уже не могло бы наделать столько шума, возбудить такой общий, такой страстный энтузиазм, — потому что после Пушкина поэзия уже не невиданная, не неслыханная вещь». Другой современник, И. А. Гончаров, вспоминал много времени спустя о своем знакомстве с поэзией Пушкина опять-таки как об открытии совершенно нового мира: «Боже мой. Какой свет, какая волшебная даль открылась вдруг и какие струи правды и поэзии и вообще жизни, притом современной, понятной, хлынули из этого источника, и с каким блеском, в каких звуках!»<sup>1</sup>

Расширение читательской аудитории, о которой вспоминал Белинский, и новаторство Пушкина были явлениями исторически связанными.

Я хочу, чтоб меня поняли  
Все от мала до великого, —

эти слова Пушкина (мельком сказанные им в одном из ранних произведений и явившиеся тогда скорее еще смутным стремлением, чем осознанной декларацией) выразили настойчиво диктуемую жизнью тенденцию к демократизации искусства, к расширению его идейного содержания, тем и образов.

Новые веяния в литературе и искусстве, если их рассматривать вне связи с движением жизни, с развитием самой действительности, всегда будут представляться как нечто случайное, лишенное внутренних закономерностей. Именно так, например, зачастую освещался в дореволюционном искусствознании крупнейший поворот в русском художественном творчестве начала XIX века к новому объекту искусства — человеку из народа с его представ-

лениями, думами, чаяниями, — явление, столь необычное для эстетики феодально-крепостнического общества. В то время в живописи, нарушая привычные каноны, вместо императоров, полководцев и вельмож стали появляться полотна, изображающие труд и быт крестьян, чудесные образы деревенских ребятишек и вместе с этим русский пейзаж — не декоративный, подстриженный дворцовый пейзаж, а именно естественный, высокопоэтический в своей простоте и задушевности. Чем было вызвано такое новшество? Касаясь этого вопроса, Александр Бенуа восклицал: «Откуда появился наш Венецианов?» Бенуа утверждал, что «ничто в русской живописи как будто не предвещало его появления». Между тем появление Венецианова предвещала жизнь. Не случайно Венецианов участвовал как художник в Отечественной войне 1812 года; к крестьянской теме он перешел в начале 20-х годов, когда подъем освободительного движения отразился на всех сторонах русской жизни<sup>2</sup>.

В героическую эпоху Отечественной войны и декабристов формировался открывший новые пути русской музыкальной культуры гений М. Глинки. Еще в начале творческого пути он использовал в своих произведениях русский музыкальный фольклор, в частности народные песни смоленских партизан, а для своего первого монументального оперного произведения выбрал сюжет о простом русском крестьянине Иване Сусанине, тот же сюжет, что в одной из Дум Рылеева.

И еще пример, из области, казалось, наиболее отдаленной от общественно-политической борьбы. Подъем национального самосознания внес изменения даже в такой «консервативный» вид искусства, как балет. На балетных сценах петербургских и московских театров, где раньше допускались преимущественно феерические представления и где порхали нимфы и купидоны, также стали появляться образы простых русских людей, причем в сюжетах, непосредственно связанных с современностью — с войной 1812 года. Так, в скорбные для всей России дни занятия Москвы Наполеоном в Петербурге шло балетное представление «Любовь к отечеству» о крестьянах в народном ополчении, сопровождавшееся патриотическими манифестациями<sup>3</sup>.

В свое время вульгарные социологи в искусствознании и литературоведении не замечали этих изменений, так

как единственным критерием прогрессивности искусства пушкинского времени для них было выраженное только в прямой, непосредственной форме обличение крепостного права и абсолютизма. Поэтому они не могли понять и того, что при всей идейной ограниченности мировоззрения Венецианова или Тропинина изображение ими крестьян объективно связано с самыми передовыми политическими идеями пушкинского времени. Точно так же и значение творчества Пушкина вульгарные социологи видели только в прямом обличении существующих политических порядков, хотя очевидно, что историческое значение его не ограничивается только этой, правда сыгравшей огромную роль функцией. Вульгарно-социологические ошибки подобного рода давно стали ясны, и все же пережитки их ощущаются до сих пор, и не только, например, при изучении Пушкина в средней школе (где его произведения еще рассматриваются преимущественно как иллюстрации к гражданской истории, безотносительно к их эстетической ценности), но и в освещении такой важной проблемы, как реализм Пушкина. При этом остается совершенно непонятным, почему не Радищев, а именно Пушкин ознаменовал новую эпоху в художественном развитии: ведь Радищев более последовательно, открыто и остро обличал самодержавие и крепостничество (к тому же Радищев иногда и характеризуется как реалист). Непонятным остается тогда и другое — почему стихи Пушкина, обличающие крепостное право, продолжают волновать наших современников, хотя оно давным-давно ликвидировано. Здесь на помощь обычно приходит спасительная формула о «художественном совершенстве» произведений Пушкина, о мастерстве, которое чаще всего рассматривается как мастерство формы, — поэтического языка, сюжета и т. д. При всем богатстве и ценности ряда существующих работ о новаторстве и мастерстве Пушкина — до сих пор еще мало изучен вопрос о сущности переворота, который Пушкин совершил в эстетических представлениях своего времени, о его эстетическом идеале, открывшем новую эпоху искусства и сохранившем свое значение на века. Задача это сложная и трудная, и она может быть решена во всем своем объеме только коллективными усилиями многих ученых. Но совершенно несомненно, что достижения советского литературоведения подготовили почву для ее разрешения.

При характеристике новаторства Пушкина как художника понятие эстетического идеала с первого взгляда может показаться узким и ограниченным. Сам термин этот, в свое время захватанный и опошленный сторонниками идеалистической эстетики, долгое время вызывал испуганную настороженность и вообще не употреблялся в критике и литературоведении. Только теперь он обретает права гражданства. Только теперь мы начинаем задумываться над смыслом слов Пушкина — «цель художества есть *идеал*», начинаем вспоминать, что вопрос об идеале и его эстетическом содержании волновал многие поколения выдающихся писателей, критиков, представителей передовой эстетической мысли. Но как говорил Декарт (и эти слова любил повторять Пушкин), «определяйте значение слов, и вы избавите свет от половины заблуждений». Поэтому, прежде чем перейти к вопросу об эстетическом идеале Пушкина, условимся о содержании самого термина.

Эстетический идеал — разновидность общего понятия «идеал», под которым подразумевается обобщение стремлений и целей, вдохновляющих человеческую деятельность. Понятие идеала является вместе с тем и критерием, мерой оценки человеком своей деятельности и всего окружающего. Известно, что идеалы людей — прогрессивные и реакционные — определяются их мировоззрением, классовым положением в обществе, что идеалы меняются в зависимости от смены исторических эпох и вместе с тем сохраняют определенную преемственность, что одни идеалы являются реальными, опираются на тенденции развития жизни, а другие — ложными и несуществующими. Известна также огромная роль идеалов в общественном развитии. Быть может, наиболее проникновенно сказал об этом Салтыков-Щедрин, обратившийся к читателям с призывом: «...воспитывайте в себе идеалы будущего; ибо это своего рода солнечные лучи, без оживотворяющего действия которых земной шар обратился бы в камень». Передовые идеалы — это не воздушные замки, не беспочвенные мечтания; «в сущности же они представляют собой не отрицание прошлого и настоящего, а результат всего лучшего и человеческого, завещанного первым и вырабатывающегося в последнем»<sup>4</sup>.

Эстетический идеал — это специфическая форма общественного идеала. Он проявляется в идейно-направленных

эстетических оценках явлений действительности — одних как прекрасных, других как уродливых, безобразных или же как совмещающих те и другие черты. Эстетические оценки свойственны не только искусству, они являются одним из элементов человеческой практики вообще, элементов познания окружающего мира\*.

Эстетический идеал в искусстве — это прежде всего эстетически оценочное представление о человеке, о его жизненных целях и стремлениях, о соответствии его облика понятиям, отвечающим интересам данного класса. Если этот класс (или общественная группа) является в той или иной степени представителем народных интересов, то и эстетический идеал в таком случае отражает народные представления о прекрасном в жизни. Следовательно, одним из первых моментов изучения эстетического идеала является определение его социального содержания, степени соответствия объективным тенденциям исторического развития, степени его народности. При этом следует учитывать, что эстетический идеал в искусстве не обозначает, как это утверждали философы-идеалисты, ограничение сферы искусства только изображением прекрасного. Отражая все многообразие действительности, в том числе уродливые и отрицательные явления, художник оценивает их в свете определенного эстетического идеала. Как показал еще Чернышевский в споре с С. Дудышкиным, идеал вовсе не должен обязательно представляться писателю гармонирующим с окружающей его жизнью, примиренным с действительностью. Более того, в истории были эпохи, когда раскрытие трагизма противоречия между идеалом и действительностью имело первостепенное общественное значение, если писатель исходил из желания видеть жизнь иной, преобразованной, видеть человека лучшим, чем он есть, воодушевить его желанием *борьбы* за воплощение идеала в действительность<sup>5</sup>.

При изучении эстетического идеала Пушкина мы исходим также из общего методологического положения о взаимной зависимости содержания *эстетического идеала* и *художественного метода* изображения жизни в произведениях искусства. На наш взгляд, эта взаимная зависи-

---

\* Более подробно эта тема рассматривается в моей книге «Вопросы литературы и эстетики».

мость является одной из объективных закономерностей искусства. В книге, посвященной специальной теме — Пушкину, нет возможности, разумеется, подробно обосновать этот тезис и поэтому придется ограничиться несколькими примерами (существенными, впрочем, и при изучении пушкинской художественной системы).

Взаимная зависимость содержания эстетического идеала и метода его воплощения в художественном творчестве сказалась в сильных и слабых сторонах античного искусства. Эстетический идеал античности с его критериями гармоничной уравновешенности, законченной пластичности, умиротворенной просветленности как высшей красоты, идеал, воплощенный в «Илиаде» и «Одиссее», в скульптурных образах Зевса, Аполлона, Венеры Милосской, в олицетворяющих гражданскую доблесть эпических образах Греции и Рима, во фронтонах и портиках Парфенона, — этот идеал будет всегда вызывать восхищение и будить возвышенные чувства. Но «прекрасное детство человечества», как говорят об эпохе античности, отличается не только очарованием детства, но и ограниченностью представлений, ограниченностью видения мира. Ведь и то время, как мы знаем, не было лишено трагических диссонансов, непримиримых противоречий, и тогда жизнь человеческая протекала не только в гармонической уравновешенности форм, а представляла собою поток, в котором одновременно существовали и смешивались в нечто единое трагическое и комическое, «высокое» и «низкое», добро и зло, логически оправданное и случайное, — все то, что на следующих этапах человеческой истории, с развитием общественных противоречий, достигло несравненно большей остроты. В древности мифология, как заметил Маркс, была почвой искусства, и действия человеческой личности объяснялись божественными силами. Все это вместе взятое обусловило и особенности творческого метода в искусстве античности, не позволявшего глубоко вскрывать различия между внешностью явления и его внутренней сущностью, метода, исходившего в изображении человека из заранее установленных норм должного, располагавшего только такими средствами типизации, которые очень ограничивали внимание к индивидуальному своеобразию личности, к разнообразию обстоятельств, определяющих различные проявления характера. Поэтому в дальнейшем

идеал античности обнаружил свою односторонность. Бурные столкновения классовых интересов, все более нараставший антагонизм между народом и его угнетателями, новые, исторически более высокие, чем в античности, общественные идеалы, расширение борьбы «низов» и «верхов», сил реакции и прогресса до всемирных масштабов и невиданный ранее драматизм событий — все это в последующие эпохи постепенно отдаляло идеал античности от современности, усиливало на нем налет «музейности». Прав был Герцен, восторгавшийся античным искусством, но в ответ на вопрос о том, удовлетворяет ли оно всему, чего жаждет душа, отвечавший: «В греческих статуях везде выражается спокойное наслаждение, торжество меры, торжество равновесия, торжество красоты, но с тем вместе вы видите, что покой достигнут, потому что требование было неполно, потому что олимпийцы удовлетворялись немногим». А говоря об искусстве Возрождения, он же сказал: «В очах нового идеала светилась иная глубина, иная мысль, нежели в открытых глазах без зренья греческих статуй»<sup>6</sup>.

Выдвижение нового эстетического идеала, открывающего новые пути искусства, всегда связано с крупнейшими поворотами в общественном развитии. Так, возникновение реализма в качестве художественной системы, нового принципа изображения действительности, связано с эпохой Возрождения, ознаменовавшей новую всемирную эпоху человеческой истории. В это время, по определению Энгельса, «возникла новая, первая современная литература». Идеал человека Возрождения, впервые осознавшего возможность изменения жизни в результате собственных усилий, не зависящих от божественных сил, человека, воодушевленного пафосом новаторства, героическими стремлениями, обладающего неиссякаемой творческой энергией, могучей силой жизнеутверждения, непримиримой враждой ко всем средневековым регламентациям, — этот идеал требовал для своего воплощения нового художественного метода. В битве двух миров, — феодального и буржуазного, когда буржуазия еще представляла народные интересы, метод реализма помог выполнить великую роль срывания всех покровов с овеванного религиозной романтикой, но жестокого, антигуманистического мира средневековья, разрушить иллюзорность упований на неземное счастье, раскрыть подлинный

лик рыцаря и феодала, показать, что плебеи своими нравственными качествами превосходят тех, кто ими повелевают. С другой стороны, величие эстетического идеала нового времени, воплощенного тогда прежде всего в творчестве Шекспира, заключалось в том, что он утверждался в процессе изображения людей не идеализированных, а воспроизведенных во всей противоречивости их мыслей, чувств, поведения, противоречивости, вызванной определенными обстоятельствами и вместе с тем получающей ясную и четкую оценку художника. Великая практическая роль такого способа изображения жизни заключалась в том, что искусство стало, как никогда раньше, помогать познанию людей; бесконечное разнообразие людских характеров, обусловленное различием индивидуального склада, классовой и национальной принадлежностью, могло быть отныне сведено к определенным типам, действия которых получили объяснение в практических мотивах, устанавливаемых при помощи художественного анализа. Как и общественные идеалы вообще, новые эстетические идеалы утверждались в борьбе со старыми, реакционными, причем эта борьба происходила не только в сфере духовной, но принимала также и свое, так сказать, вещественное выражение. Достаточно напомнить преследования прогрессивных художников в эпоху Возрождения или такие факты, как сожжение религиозными фанатиками живописных полотен, которые придавали образу мадонны чисто человеческие, «земные» черты<sup>7</sup>.

Развитие эстетических идеалов и художественных методов изображения жизни, зависящее в конечном счете от изменения экономической структуры общества со всеми его надстройками, имеет и свои закономерности. Этими закономерностями объясняется неравномерность развития искусства в различных странах на одинаковых стадиях развития общественных формаций, а также противоречия между содержанием эстетического идеала и художественным методом искусства. В определенные эпохи содержание новых эстетических идеалов опережает развитие нового художественного метода, что отражается в различного рода противоречивости художественного творчества, сказывается на его эстетической ценности. Такого характера противоречивость свойственна, например, творчеству А. Н. Радищева. Произведения его по уровню идеалов, в том числе идеала эстетического, наиболее полно и ярко

выражали народные интересы не только в XVIII веке, но и вплоть до появления эстетики революционных демократов 40—60-х годов XIX века. Но художественный метод его — это не реализм, как система, а оригинальный сплав просветительского рационализма, классицизма с элементами сентиментализма (этот сплав, однако, нельзя рассматривать как эклектическую систему, а как попытку создать нечто новое). Г. П. Макогоненко в монографии «Радищев и его время» на большом материале убедительно доказал, что демократизм взглядов Радищева отражает подъем крестьянского движения в конце XVIII века, что его оценки современной действительности выражают стремление к революционной ломке существовавших общественных отношений. Л. И. Кулакова в монографии, посвященной эстетическим взглядам Радищева, охарактеризовала материализм этих взглядов. Радищев исходил из убеждения, что основой признания предмета прекрасным являются качества самого предмета, что «красота мира» живет независимо от человека, но он — «венец сложный вещественных» — может творить новые образцы красоты. Эстетический идеал Радищева был направлен против господствовавших в то время взглядов, против «выруженного благоличия» классицизма, против эстетических основ дворянского сентиментализма. Многие во взглядах Радищева предвосхищает эстетику реализма: его признание активности человеческой личности, понимание определенного влияния общественной среды и обстоятельств на характер, отказ от взгляда на искусство как «украшенное подражание природе»<sup>8</sup>.

Все это у Радищева не сведено в систему и высказано в форме отдельных замечаний, мыслей, догадок, но тем не менее свидетельствует о том, что в понимании сущности задач, принципов искусства он далеко опередил свое время. С эстетическим идеалом Пушкина в самый зрелый период его развития можно сопоставить выдвигание Радищевым образа героя из народа в качестве объекта искусства, отказ от взгляда на изображение жизни социальных низов как «низких», недостойных искусства «предметов», оценку фольклора как источника познания «души нашего народа» и т. д. Самым главным свидетельством преемственности Пушкина по отношению к Радищеву является его собственное признание: «...вслед Радищеву восславил я свободу...» То, что

Радищев был литературным спутником Пушкина на всем протяжении его творческой деятельности, теперь уже достаточно доказано. Но эстетический идеал Радищева требовал для своего воплощения именно реалистического метода творчества, который в русской литературе еще не выработался по условиям времени. Кроме того, для этого нужен был художественный гений, подобный гению Пушкина. Все это объясняет, почему творчество Радищева, имевшее колоссальное значение во многих отношениях, тем не менее не явилось утверждением новой эпохи искусства, почему не Радищев, а Пушкин стал родоначальником новой русской литературы. Оценки Пушкиным художественных недостатков «Путешествия из Петербурга в Москву» своей резкостью смущают исследователей и заставляют искать этому какие-то внешние причины (вплоть до желания умиротворить цензуру), но справедливость некоторых из этих оценок (о тяжелом и «высокопарном слоге» многих мест книги, об элементах сентиментализма — «чувствительности» и др.) трудно оспаривать: ведь художественная форма «Путешествия» во многом принадлежит все же XVIII веку. Поэтому кажутся искусственными современные попытки представить художественную систему Радищева как реалистическую (речь может идти лишь о реалистических элементах и тенденциях). Здесь сказывается свойственное многим литературоведческим работам отождествление понятий «реализм» и «правдивость». Но, по верному замечанию Я. Е. Эльсберга, «правдивость свойственна не только реализму, но в нем она неразрывно связана с изображением типических, глубоко индивидуализированных характеров в типических обстоятельствах»<sup>9</sup>.

Переворот в эстетических представлениях, предполагающий выдвижение нового эстетического идеала, новых художественных средств, происходит в условиях, когда действует совокупность ряда исторических факторов; среди них, кроме условий непосредственно политического характера, кроме связи искусства с освободительным движением, с настроениями народных масс, необходимым условием является освоение духовных ценностей, накопленных и соотечественниками и деятелями культуры других народов. В эпоху, когда складывалась художественная система Пушкина, ее возникновению способствовали все эти факторы. Признаки (хотя еще в начальной стадии)

разложения феодально-крепостнического строя; слияние национального подъема (вызванного победой над наполеоновской Францией) с борьбой против феодальных пут во всех областях общественной жизни; кристаллизация противоречий между крепостниками и крестьянской массой, при которой отчетливо выступала антигуманистическая сущность всего существовавшего строя; непрекращающиеся крестьянские восстания и выступление первых русских революционеров; стойкая традиция просветительства и демократизма в предшествующей русской литературе — все это было предпосылками коренных изменений, внесенных деятельностью Пушкина в эстетические представления своего времени.

Художественная система Пушкина, сложившаяся на почве национальной, имеющая своими корнями русскую действительность, явилась вместе с тем результатом критического освоения и переработки опыта не только предшествующей русской, но и всей мировой культуры. Оценки Пушкиным различных этапов развития мировой литературы интересны не только своей верностью и проницательностью, но важны и с другой точки зрения: они свидетельствуют о высоте того критерия, исходя из которого Пушкин как новатор, создающий новую художественную систему, судил о литературе прошлого. Этим критерием было единство правдивости («истины»), идейности, народности и художественности. Нарушение любого из элементов этого единства чутко отмечено Пушкиным в его суждениях о литературе.

Разумеется, этот критерий, о котором упомянуто выше, окончательно сложился у Пушкина в пору творческой зрелости, но к нему поэт шел, начиная с первого периода своей творческой деятельности. Так, античность первоначально была воспринята Пушкиным в аспекте мифологической символики, своей декоративно-мифологической, номенклатурной стороной. Вторжение мифологической символики в стихи лицейского периода ограничивало изображение действительного мира. На явления повседневного быта накладывались «кальки», стиравшие их своеобразие, затруднявшие проникновение в их сущность. Так, даже в стихотворном обращении юного лицеиста к крепостной девушке мелькали Купидоны, Зефиры, Амуры, а живые лица приобретали условные облики Клита, Дориды, Ариста и т. д., поэты именовались «Фе-

бовыми жрецами», воины—«чадами Белоны» и т. д. Однако, как отметил Д. П. Якубович, уже в Лицее Пушкин «ярко и оригинально прорывается к глубокому пониманию ряда реальных явлений античности, а не только их условной или живописно-мифологической стороны». Он различает в благополучной античности гул «народного волнения», столкновение сил свободы и угнетения («Лицинию»), постепенно усваивает традиции гражданской патетики античного искусства, переосмысляя их в духе требований современной русской жизни. Нормативность античной образности и условная мифологическая символика, ограничивающая возможности поэзии, с дальнейшей эволюцией Пушкина все полнее осознаются им как противоречащие новым требованиям изображения действительности: в его послелицейском творчестве резко сокращаются, а затем почти исчезают приемы подобного рода использования античных мотивов и античной символики. В его поэзии античные образы возникают или в их непосредственности (а не условности), или в системе политических иносказаний и намеков на современность (большей частью вынужденных цензурными условиями). «Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825) является не только остроумной и злой пародией на конкретных поэтов—современников Пушкина, но и осуждением самого принципа игры мифологическими именами, чуждого подлинному восприятию античности и не совместимого с требованиями изображения окружающей жизни в ее бытовой конкретности. Но никогда Пушкин не переставал ценить «великолепную, классическую, поэтическую Грецию, где все дышит мифологией и героизмом», классическую ясность, гармоническую стройность античного искусства—то, что вошло как элемент в его поэтическую систему<sup>10</sup>.

В аналитическом отборе всего ценного, в критике устаревшего и мешающего борьбе за новый эстетический идеал и новый художественный метод выражалось и отношение Пушкина к западным литературам. В статье «Пушкин и западные литературы» В. М. Жирмунский пишет: «Отношение Пушкина к западным писателям было различным на разных этапах его творчества»<sup>11</sup>. Это заключение можно распространить на отношение Пушкина к эстетическим идеалам и художественным методам различных писателей Запада. Юный Пушкин по традиции с благоговением упоминает имена классиков французской

литературы XVII века — Расина, Мольера, Буало. Не отрицая и в дальнейшем исторического значения этих писателей, но, подходя к ним с позиции более высокой в смысле идейно-эстетическом, Пушкин вскрывает социальную узость классицизма. В 1823 году он призывает Вяземского уничтожить в критической статье «маркизов классической словесности», а в 1834 году дает тончайший анализ социальных причин, обусловивших аристократический характер французского классицизма: «Словесность сосредоточилась около трона... Академия первым правилом своего устава положила: хвалу великого короля». В таких условиях, как отмечает Пушкин, и образовалась «вежливая, тонкая словесность, блестящая, аристократическая — немного жеманная, но тем самым понятная для всех дворов Европы». Признавая достоинства французских классиков этой эпохи — «истинно великих писателей, покрывших таким блеском конец XVII века», Пушкин вместе с тем решительно отвергал их эстетическую систему в основных ее принципах: «пристрастие к королям», отказ от изображения народа и отдельных его представителей в высоких жанрах, однолинейность характеров, сведение конфликтов к борьбе страстей вместо раскрытия обстоятельств, обуславливающих поступки, и т. д. Пушкин не отрицал прогрессивных элементов, которые были в трагедиях Расина и Корнеля, прославлявших величие подвига во славу отчизны, понятия чести, долга, самоотверженности. Это давало основание Пушкину заметить: «Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии». Пушкину было, конечно, известно, что великие деятели Франции видели в произведениях своих классиков не только аристократические пристрастия, иначе Робеспьер не ездил бы смотреть Расина в Théâtre Français и не читал бы его трагедию «Британик» своей Элеоноре.

Конечно, гражданственность классицизма не выходила за рамки идеологии просвещенного абсолютизма, но ведь в то время, по определению Маркса, «абсолютная монархия выступает в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства». Цивилизующую роль выполнял и классицизм во многих отношениях и, в частности, выступая против мистической туманности и церковной схоластики средневековья. Пушкин отдавал должное «смелости изобре-

ния» Мольера, высоко ценил «Тартюфа», противопоставлял ясность Буало запутанности образной системы французских романтиков. Но тем не менее и эстетический идеал французских классиков XVII века, насколько он был выражен в выборе героев, и их художественный метод, «боязливые правила» их поэтики были для Пушкина в основе своей неприемлемы и консервативны<sup>12</sup>.

Более сложным представляется с этой точки зрения отношение Пушкина к французскому просвещению XVIII века. Ему был дорог и близок свойственный этому великому движению пафос новаторства, критицизм, четкая идейная направленность литературного творчества, социальная определенность характеров. Именно это он имел в виду, когда писал об условиях возникновения французского просветительства: «Новые мысли, новое направление отозвались в умах, искавших новизны. Дух исследования и порицания начинал проявляться во Франции». Деятельность просветителей и особенно Вольтера — «великана сей эпохи» — Пушкин расценивает как прямую духовную подготовку французской революции: «Старое общество созрело для великого разрушения». Замечания о французских просветителях, рассыпанные в пушкинских статьях, заметках, письмах, художественных произведениях, говорят о том, как много родственного видел Пушкин в их идеале, включавшем в себя политическое и религиозное вольнодумство, веру в мужество человеческого разума и в силу передовых идей, пафос новаторского отрицания всего, что связано с ограничением свободы личности. Но он ясно видел неполноценность художественного метода просветителей XVIII века, отмеченного отвлеченным рационализмом и поэтому сводившего искусство большей частью к беллетризированной иллюстрации умозрительных истин. Именно так нужно понимать слова Пушкина: «Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя». Разъясняя эту свою мысль, Пушкин упоминает Вольтера и пишет: «Он 60 лет наполнял театр своими трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил он кстати и некстати выражать правила своей философии». В своей оценке Вольтера как художника Пушкин сделал исключение только для «Орлеанской девственницы»: здесь он «однажды в своей жизни становится поэтом». Влияние

Вольтера, по мнению Пушкина, в итоге двойственное. Его «разрушительный гений» положил начало новому направлению в литературе, остро обличительному, критическому. Тем самым был положен конец идеалу незыблемости старого порядка, который был утверждён литературой при Людовике XIV. Но дидактизм Вольтера как художника сказался отрицательно на развитии искусства, в частности и в том, что «роман делается скучной проповедью».

Во всей предшествующей Пушкину мировой литературе наиболее высоко ценил он творческие принципы Шекспира, — «отца нашего», по его выражению. Об оценке Пушкиным шекспировского творческого метода мы подробнее поговорим далее. Пока же отметим, что существенно новым в развитии искусства Пушкин считал не только открытые великим английским драматургом «законы драмы», но его широкий демократизм, его народность. «Это был гениальный мужичок!» — сказал однажды о Шекспире Пушкин (по записи Кс. Полевого). Эти слова не будут восприниматься как парадокс, если мы вспомним, как ценил Пушкин «низкий» (по мнению пуристов) шекспировский слог, а также как возмущался он «исправительными переводами» Шекспира, которые делались приверженцами салонной «благопристойности»<sup>13</sup>.

Таким образом, из оценки Пушкиным предшествующей ему мировой литературы следует, что, воспринимая все ее богатство и отбрасывая, не считаясь с авторитетами, то, что казалось устаревшим и ненужным, он внимательно учитывал все, что могло служить делу развития национальной русской литературы, что было важно для борьбы за новую, оригинальную, неповторимую в своем своеобразии художественную систему.

Белинский, характеризуя новаторство Пушкина, говорил, что *«стих Пушкина, в самобытных его пьесах, вдруг как бы сделавший крутой поворот или резкий разрыв в истории русской поэзии, нарушивший предание... явил собою, что-то небывавшее, не похожее ни на что прежнее...»* Развивая эту мысль, Белинский утверждал, что Пушкин был первым поэтом, который приобщил Россию к литературе как искусству, как искусству<sup>14</sup>.

Как следует истолковывать эту мысль Белинского? Означает ли она, что до Пушкина в России не было ис-

кусства слова? Конечно, нет. И до Пушкина в России были крупные писатели — представители разных школ и направлений.

Классицизм в России, как и на Западе, был явлением исторически закономерным и прогрессивным. В пору своего расцвета он утвердил в литературе критерий оценки действий человека с точки зрения разума, логической оправданности, государственной необходимости. Передовым представителям русского классицизма, и прежде всего Кантемиру, Ломоносову, Державину, принадлежит огромная заслуга в разработке темы патриотизма, прославления могущества русского государства, силы, одаренности, великой будущности русского народа. Но неразвитость общественной жизни в XVIII веке обусловила ограниченность классицизма, препятствующего дальнейшему прогрессу искусства.

Согласно правилам классицизма, в художественном творчестве все оказалось регламентированным: и темы, и объекты изображения, и жанры, и литературные стили. Рассудочность классицизма, будучи возведенной в догмат, явилась серьезнейшей преградой для свободного и полного воплощения в литературе самой специфики искусства, чувственного, конкретно-образного изображения действительности.

В поэтике классицизма художественность понималась преимущественно как украшение логически развиваемой идеи, а не как органическое развитие самого образа. Тем самым элемент творческий поэтика классицизма сжимала до предела. Это сказывалось на всем — на композиции произведения, на способе развертывания сюжета, на структуре образа. Так, автор поэмы был обязан заявить в ней о своей теме, о цели произведения, мотивировать выбор объекта, разъяснить характер его трактовки. Естественное развитие художественных образов подменялось логизированным развитием главной и побочных идей, на которые как бы *навешивались* для большей впечатляемости элементы образности. Не доверяя читателю, автор подытоживал в эпилоге содержание поэмы<sup>15</sup>. Эстетический идеал классицизма заключался не в том, чтобы раскрывать прекрасное в движущейся и изменяющейся действительности, а в том, чтобы рисовать идеальных героев согласно заранее определенным нормам.

Пушкин неоднократно высмеивал эти принципы. В третьей главе «Евгения Онегина» он так говорил о классицизме с его пониманием идеального героя:

Свой слог на важный лад настрая,  
Бывало, пламенный творец  
Являл нам своего героя  
Как совершенства образец.  
Он одарял предмет любимый,  
Всегда неправедно гонимый,  
Душой чувствительной, умом  
И привлекательным лицом.  
Питая жар чистейшей страсти,  
Всегда восторженный герой  
Готов был жертвовать собой,  
И при конце последней части  
Всегда наказан был порок,  
Добру достойный был венок.

А в седьмой главе «Евгения Онегина» пародируется обычное начало поэмы классицизма:

*Пою приятеля младого  
И множество его причуд.  
Благослови мой долгий труд,  
О ты, эпическая муза!  
И, верный посох мне вручив,  
Не дай блуждать мне вкось и вкривь  
Довольно. С плеч долой обуза!  
Я классицизму отдал честь:  
Хоть поздно, а вступленья есть.*

Сатирическое задание этого «вступленья» подчеркивается тем, что им *заканчивается* седьмая глава.

Догматы классицизма в корне противоречили принципам художественного реалистического мышления. Однолинейность образа, описание, а не картинное изображение явления в его существенных чертах — все это ограничивало возможности художественного творчества. Писатель, который последовательно придерживался принципов классицизма, не ставил перед собой задачу сложного раскрытия человеческого характера с его иногда глубоко скрытыми чертами. Типы чаще всего определялись номенклатурно: достаточно было именовать героя «Ханжахин» или «Взяткин», чтобы облик его сразу стал ясен. Развитие характера подменялось описанием поступков героя для доказательства его положительной или отрицательной сущности.

При таком подходе к искусству поэма могла заключать не только сотни, но даже тысячи стихов, ибо размер поэмы диктовался не задачей полного развития характеров, обусловленного обстоятельствами, и не органическим развитием сюжета и образов, а количеством логических доказательств и развертыванием «украшенных» суждений и умозаключений.

Главной задаче искусства — всестороннего раскрытия внутренней сущности явления и его развернутой эстетической оценке — противоречили и те принципы классицизма, согласно которым изображение явления или предмета подменялось описанием его признаков. Так, Тредиаковский, задумав «Оду в похвалу цветку розе», подробно описывает розу путем перечисления ее свойств, и хотя в стихотворении почти шестьдесят строк, оно все-таки не воссоздает конкретно-чувственного образа розы. Стоит только сопоставить это стихотворение Тредиаковского с юношеским стихотворением Пушкина «Роза», в котором одно только короткое поэтическое определение «*дитя зари*» говорит о прелести и вместе с тем недолговечности розы, чтобы ощутить два принципиальных различных метода изображения.

Консервативные элементы классицизма, стеснявшие развитие искусства, были закреплены в качестве норм эстетикой господствующего класса. Именно эти нормы не допускали в область литературы так называемые «низкие предметы» и «низких героев», ограничивали кругозор художника только изображением парадной, часто даже официальной стороны жизни, исключали изображение противоречий действительности.

Утверждая, что Пушкин был первым поэтом, открывшим России поэзию как искусство, Белинский имел в виду воплощение в произведениях Пушкина нового художественного метода, позволявшего воспроизводить в литературе жизнь во всей ее полноте, сложности и многообразии, в живописно яркой, образной форме<sup>16</sup>.

Принципы реалистического художественного мышления не могли раньше стать достоянием искусства в силу неразвитости общественной жизни. Только общественное движение, в котором так или иначе отражался мощный подъем народной жизни, могло вызвать новую эпоху в искусстве, эпоху художественного реализма. Этой эпохой и явились первые десятилетия XIX века. Но свою

художественную систему Пушкин создавал, основываясь на лучших традициях всей предшествующей ему литературы. Этому не противоречит резкость, с которой он судил о недостатках даже самых выдающихся писателей прошлого, оценивая их не только с точки зрения их значимости для эпохи, когда они были написаны, но и рассматривая их объективные художественные ценности с позиции современных требований. Эти особенности критического подхода Пушкина определили и характер его кажущихся с первого взгляда противоречивыми высказываний о Ломоносове. Пушкин на протяжении всей своей жизни отзывался о Ломоносове как о человеке, который «обнял все отрасли просвещения», был «первым нашим университетом», величайшей гордостью русской культуры, «отцом русской поэзии»; он отмечал его огромную роль в развитии русского языка. Но, начиная с середины 20-х годов, когда Пушкин переходит на реалистические позиции, он начинает критиковать поэзию Ломоносова. Хваля «слог его ... цветущий и живописный», Пушкин подчеркивал, что главным занятием Ломоносова были науки точные, а стихотворство же представлялось «иногда забавою, но чаще должностным упражнением. Мы напрасно искали бы в первом нашем лирике пламенных порывов чувства и воображения». Обо всем этом Пушкин говорил в 1825 году, а в 30-х годах он повторил и развил свою оценку. Если подытожить все, что Пушкин писал о Ломоносове как поэте, то мы приходим к следующему выводу: поэтические произведения Ломоносова имели в свое время большое значение. Но в дальнейшем развитии русской поэзии зачастую сказывалось влияние не только их лучших сторон, но и свойственные им усложненность, риторизм, высокопарность, изысканность. Чрезвычайно характерно, что в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», в которой Пушкин начал свою переоценку поэзии Ломоносова, он ставит высоко Крылова как поэта истинно народного и в числе его народных достоинств отмечает «насмешливость» (применительно к Крылову это следует понимать как сатирическую направленность творчества) и «живописный» способ выражаться (то есть образность).

Наиболее ценной для дальнейшего развития русской литературы струей в литературном наследии прошлого Пушкин (так же как впоследствии и Белинский) считал

сатирическую струю, и в этом отношении Ломоносов — поэт, писавший стихи преимущественно в одическом жанре, — непосредственно противопоставлялся зачинателю русской сатиры — Кантемиру (в одном из набросков Пушкина по истории русской литературы с сожалением замечено: «Влияние Кантемира уничтожается Ломоносовым»). О том, как ценил Пушкин сатирическую струю в русской литературе не только с точки зрения ее критицизма, но и за художественное достоинство произведений писателей этого направления, говорит его отношение к Фонвизину и, в частности, к комедии «Недоросль». Фонвизина Пушкин сопоставил с Грибоедовым как автором «Горя от ума»; его же он вспоминал, извещая читателей «Современника» о выходе в свет «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя: «Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина!» Комедию «Недоросль» Пушкин определил как «единственный памятник народной сатиры». Значительность «Недоросля» для русской литературы и заключалась в типизации (хотя и ограниченной рационалистичностью и схематизмом), которая позволила и Пушкину рассматривать образы комедии как обобщающие.

В том же 1825 году, к которому относится критический пересмотр Пушкиным своих прежних оценок предшествующей литературы, он, заново перечитав Державина, сформулировал в письме к Дельвигу свое мнение о нем. На этот раз он судит о поэте с высоты нового эстетического идеала. И здесь мы видим эволюцию отношения от панегирического и безотчетно-хвалебного в лицейские годы к аналитическому — в зрелый период. Пушкин подчеркивает, что у Державина имеются «мысли, картины и движения истинно поэтические», но тут же добавляет: «Читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника». Он утверждает: «Державин, со временем переведенный, изумит Европу», но тут же пишет, что он «не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии», «должен бесить всякое разборчивое ухо», «гений его можно сравнить с гением Суворова — жаль, что наш поэт слишком часто кричал петухом...» И здесь кажущееся противоречие. В действительности и этот отзыв Пушкина вскрывает

внутреннюю художественную противоречивость поэзии Державина, в которой многое предсказывало совершенно новые пути поэтического творчества. Но это новое было столь невыдержанно, сочеталось с таким архаическим отношением к слову и образу, что многие стихи Державина часто действительно кажутся «дурным вольным переводом с чудесного подлинника», хотя оригинальность этого поэта совершенно очевидна.

В творчестве Державина некоторые явления действительности изображены с небывалой ранее яркостью, непосредственностью. Он открыл в русской поэзии возможности отражения жизни в конкретной, чувственной форме, изображения предметного, красочного, звучащего мира. В его произведениях встречаются отрывки, которые являются как бы преддверием пушкинской поэзии, настолько они поражают своей образностью, художественными достоинствами. Таковы знаменитые строки в державинском «Видении Мурзы».

На темно-голубом эфире  
Златая плавала луна,  
В серебряной своей порфире  
Блещаючи с высот, она  
Сквозь окна дом мой освещала  
И палевым своим лучом  
Златые стекла рисовала  
На лаковом полу моем.

Но в этом же произведении содержатся строки, которые совершенно противоречат элементарным требованиям художественности. Появление с облаков богини-царицы изображается следующим образом:

Одежды белая струилась  
На ней серебряной волной,  
Градская на главе корона,  
Сиял при персях пояс злат;  
Из черноогненна виссона,  
Подобный радуге, наряд,  
С плеча десного полосую  
Висел на левую бедру...<sup>17</sup>

Уже на основании этого стихотворения можно заключить, насколько прав был Пушкин, говоря, что «Державин, со временем переведенный, изумит Европу»: перевод, разумеется, сгладит свойственный Державину

стилистический разнობой, и поэтическая идея произведения выступит во всей своей художественной яркости и полноте. Понятен и отзыв Пушкина о Державине в письме к А. Бестужеву: «Кумир Державина, 1/4 золотой, 3/4 свинцовый, донныне еще не оценен». Может быть, эти пропорции «золота» и «свинца» Пушкин оценил слишком строго, но чистейшее золото поэзии, легкость и осязаемость образа действительно соседствовали у Державина с свинцовой тяжеловесностью, надуманностью, выпренности описаний, то есть с тем, что так отталкивало Пушкина в классицизме. «Высокое» и «низкое» не объединялось в художественное целое, получалось противоречие, большей частью разрушающее художественный образ, а иногда производящее даже комический эффект.

Резкость, с которой Пушкин осуждал пороки классицизма как художественной системы, может показаться не вполне оправданной, обращенной к уже не существующим противникам: ведь в эпоху, когда выступил Пушкин, классицизм как художественная система уже не имел ни одного выдающегося, активно действующего в литературе представителя. Как *направление* в искусстве классицизм был мертв. В письме к Вяземскому в 1824 году Пушкин писал: «Старая... классическая (поэзия. — Б. М.), на которую ты нападаешь, полно существует ли у нас? это еще вопрос?.. где столпы классические?» Действительно, «столпов» не было, но ставшие мертвыми и реакционными *нормы* классицизма искусственно поддерживались официозными кругами; с позиций классицизма велась и атака на Пушкина реакционной критикой. Если в пушкинский период система классицизма и не была представлена крупными писателями, то отдельные консервативные принципы и элементы этой системы проявлялись в литературе очень долго. Вот почему Пушкин не только в 20-х, но даже в 30-х годах выступал против классицизма и его пережитков.

Более живым направлением в эпоху Пушкина был сентиментализм, сыгравший на рубеже XVIII и XIX веков положительную роль в качестве переходного этапа в литературном развитии, когда господство классицизма уже кончалось, а время романтизма и тем более реализма еще не наступило.

Повести главы русского сентиментализма Карамзина \* способствовали ниспровержению догматических правил классицизма, приближению литературы к жизни, утверждению права писателя на выбор тем из повседневного быта и на изображение внутреннего мира человека, его чувств и переживаний. О заслугах Карамзина именно в этой связи Пушкин писал М. П. Погодину в 1827 году: «У нас не то, что в Европе — повести в диковинку. Они составили первоначальную главу Карамзина». После тяжелого педантизма, напыщенности, торжественности ложноклассических произведений повести Карамзина воспринимались как нечто совершенно новое. Да и сам Карамзин подчеркивал противоположность своих принципов классицизму. Демонстративный, в этом плане, характер имел и его призыв «наслаждаться чувствительностью», и выдвижение темы «простого героя», «селянина» («Пусть Вергилии прославляют Августов! Пусть красноречивые льстецы хвалят великодушные знатных! Я хочу хвалить Фрола Силина, простого селянина»). Знаменитый афоризм Карамзина: «И крестьянки любить умеют» приобрел тогда значение девиза именно вследствие своей внутренней полемической направленности против врагов человечности. И все же деятельность Карамзина как художника не привела к разрыву со старым эстетическим идеалом, а знаменовала лишь изменения (правда, весьма существенные) в господствовавших взглядах. В качестве критика Карамзин иногда делал тончайшие замечания о путях художественного творчества. Так, недостатком трагедий Сумарокова он считал то, что драматург старался более описывать чувства, нежели представлять *характеры* в их эстетической и нравственной истине, а называя своих героев именами древних русских князей, «не думал соотносить свойства, дела и язык их с характерами времени». Но сам Карамзин был бессилен воплотить в жизнь сформулированные им принципы. Социальное содержание эстетического идеала дворянского сентиментализма ставило непреодолимые преграды раскрытию характеров «в их эстетической и нравственной истине», в их зависимости от «характера

---

\* Элементы художественной системы сентиментализма, которые в другой идеологической функции нашли свое выражение в творчестве Радищева, не дают основания, разумеется, относить ни самого Радищева, ни близких ему писателей к этому направлению.

времени». В произведениях сентименталистов, идеальная человеческая личность сожалеет о мирском зле, но это сожаление меланхолическое и никогда не перерастает в активное сопротивление злу и в борьбу за его искоренение. Соответственно и художественный метод сентиментализма исключал аналитическое воспроизведение действительности, создание характеров, основанных на принципах, коренным образом противоположных классицизму. Вот почему даже в лучшей повести Карамзина «Бедная Лиза» разрешение конфликта не противоречит в своей основе принципам классицизма: бесконечные страдания Эраста — фактически убийцы Лизы — как бы искупают его вину. Добродетельные начала в герое торжествуют, порок наказан, а в эпилоге к тому же говорится о возможном примирении Лизы и Эраста за гробовой чертой. Вопрос о выяснении обстоятельств, порождающих подобные социальные драмы, и, следовательно, об устранении этих обстоятельств, то есть о преобразовании действительности, снимается Карамзиным, поскольку в его эстетической системе все, что служило объектом искусства, превращалось лишь в повод для чувствительных излияний; как утверждал Карамзин, что бы ни писал автор, он всегда будет писать лишь «портрет души и сердца своего». Идеал искусства охарактеризован Карамзиным в следующих строках:

...нежный вкус к поэзии имея,  
Читай стихи — и верь единственно тому,  
Что нравится тебе, что сказано прекрасно  
И что с потребностью души твоей согласно.  
Читай, тверди, хвали: хвала стихам венец.  
*Поэзия цветник чувствительных сердец.*<sup>18</sup>

Эстетика сентиментализма исключала все выводящее поэта «из состояния приятной меланхолии», которая и признавалась высшим проявлением прекрасного (см. стихотворение Карамзина «Меланхолия»). Сентименталисты избегали изображать не только какие-либо политические потрясения, но даже «пожар природы». Отсюда уость, камерность, сюжетный характер лирики Карамзина (не случайно и сам он назвал свой сборник «Бездежки») и особенно его эпигонов — всякого рода Шаликовых, собирательный образ которых Пушкин иронически запечатлел еще в лицейском стихотворении «К Дельвигу» (1815);

«Ах! сударь, мне сказали,  
Вы пишете стишки,  
Увидеть их нельзя ли?  
Вы в них изображали,  
Конечно, ручейки,  
Конечно, василечек,  
Иль тихий ветерочек,  
И рощи, и цветки...»

Все сказанное выше поясняет, почему прогрессивные элементы сентиментализма имели ограниченное временное значение, почему даже лучшие произведения Карамзина, сыгравшие в свое время положительную роль, были эстетически неполноценными, почему Пушкин, признавая заслуги Карамзина, отрицательно относился к принципиальным основам сентиментализма.

Окончательный разрыв Пушкина с сентиментализмом, элементы которого были свойственны его ранней лирике, отчетливо обозначился в конце 10-х годов. Одним из самых ярких показателей не только этого разрыва, но и активной борьбы с эстетическим идеалом и художественным методом сентиментализма, является разоблачение Пушкиным свойственных данному направлению представлений о крепостной деревне. Стихотворение «Деревня» (1819) внутренне полемическое и по своему идейному содержанию и по композиции. В первой части его дана типичная и для сентименталистской поэзии картина счастливого сельского бытия:

...ряд холмов и нивы полосаты,  
Вдали рассыпанные хаты,  
На влажных берегах бродящие стада,  
Овины дымные и мельницы крилаты;

Везде следы довольства и труда.

Содержащееся здесь же признание поэта в разрыве с «порочным двором цирцей», с «толпой непросвещенной» подготавливают читателя ко второй части стихотворения, опровергающей идиллические представления о деревне.

Но мысль ужасная здесь душу омрачает..

Далее гневно осуждена жестокость, бесчеловечность самой системы рабства, безмятежная интонация описания сменяется ораторски-обличительной. О деревне, которая кажется «приютом спокойствия», сказано словами

не только поэтически-выразительными, но и поразительно точными, вскрывающими даже экономическую суть феодально-крепостнических отношений:

Здесь барство дикое, без чувства, без закона  
Присвоило себе насильственной лозой  
*И труд, и собственность, и время земледельца* \*.

Своими обличительными мотивами «Деревня» связана с картинами крепостничества в радищевском «Путешествии из Петербурга в Москву». Даже самый принцип раскрытия того, что скрывается за внешне ласкающей взгляд картиной деревни, восходит к Радищеву. Так, в статье Радищева «Описание моего владения» (вошло в его собрание сочинений 1811 года) картины деревенской «юной природы», предстоящей «оку очарованному», совмещаются с мотивами, представляющими собой почти полное сходство с некоторыми мотивами пушкинской «Деревни»: «Блаженны, блаженны, *если бы весь плод трудов ваших был ваш*. Но, о горестное напоминание! *ниву селянин возделывал чуждую и сам, чужд есть, увы!*»<sup>19</sup>

Все, что связано в «Деревне» с «барством диким», с «неумолимым владельцем», отнявшим у крестьянина его труд, собственность, время, превратившим его в раба, окрашено гневом такой силы, что даже сейчас делает почти незаметными некоторую риторичность и архаичность формы стихотворения. Все, что связано с миром крестьян, окрашено в сочувственные тона. Контрастность прекрасной самой по себе природы «цветущих нив и гор» и жизни уродливой, управляемой «без чувства и закона», рождает мечту о «прекрасной заре» свободы, восходящей над отечеством.

Такова внутренняя логика отношения к народу, выраженная в пушкинском стихотворении и столь чуждая морали Карамзина, которая не шла дальше снисходительно-прекраснодушных признаний того, что «и крестьянки любить умеют».

Борьба Пушкина с литературными нормами карамзинизма обстоятельно проанализирована в книге В. В. Виноградова «Язык Пушкина». Роль Пушкина как борца с нормативной системой салонных стилей и вкусов «светской дамы» В. В. Виноградов раскрывает на фоне

---

\* Подчеркнуто мною — Б. М.

общего процесса развития национально-самобытной русской литературы, ее демократизации, сближения с реальной действительностью<sup>20</sup>. Poleмическая направленность не только против классицизма, но и против сентиментализма сказалась в первой поэме Пушкина «Руслан и Людмила». Так, несомненно poleмический характер носит посвящение поэмы «красавицам». Используя обычную для сентименталистской поэмы форму, Пушкин придает ей явно вызывающий характер. Об этом говорят следующие строки посвящения:

Счастлив уж я надеждой сладкой,  
Что дева с трепетом любви  
Посмотрит, может быть, украдкой  
На песни грешные мои.

С точки зрения блюстителей салонной эстетики сентиментализма песни «Руслана и Людмилы» были действительно «грешными» песнями.

С 20-х годов отрицательное отношение Пушкина к эстетике и поэтике сентиментализма получает теоретическое обоснование. Черты карамзинистского перифрастического стиля, затемнявшие подлинную сущность изображаемых явлений, Пушкин тонко вскрыл в заметке «О прозе» (1822), высмеяв писателей, которые, «почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детоковую прозу дополнениями и вялыми метафорами». «Эти люди, — продолжал Пушкин, — никогда не скажут *дружба*, не прибавя: «сие священное чувство, коего благородный пламень и проч.». Должно бы сказать: рано поутру, — а они пишут: «Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба...» И после этого следовало заключение: «Ах, как это все ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее». Подобным принципам Пушкин противопоставляет здесь «точность», «краткость», обилие мыслей. «Точность» раскрывается Пушкиным в его собственной художественной практике и критических суждениях как адекватность сущности явления — его словесному выражению.

Итак, эстетическая система Карамзина и сентиментализма, будучи направленной против классицизма в целом, носила, однако, характер переходный, двойственный. Она не явилась коренным поворотом, обозначавшим совершенно новую эпоху в искусстве и не воспринималась Пушкиным в качестве таковой.

В противовес и эстетике классицизма и эстетике сентиментализма эстетический идеал Пушкина складывается на основе обобщения положительных тенденций непрерывно развивающейся жизни, на основе обобщения особенностей национального характера русского народа, на основе изучения действительности во всей ее сложности и многообразии. Показательна и сама трактовка Пушкиным понятия «идеал». В его произведениях оно употребляется в различных аспектах, но всегда остается чуждым той трактовке, которая была свойственна мистико-идеалистической поэзии и эстетике. Большею частью это понятие означает в словоупотреблении Пушкина высшую степень совершенства и является критерием оценки того или иного явления. Пушкинским идеалом было такое содержание жизни, которое делает существование человека осмысленным, одухотворенным высокой целью. В таком смысле употребляется это понятие в десятой главе «Евгения Онегина» при характеристике патриотического пафоса декабриста Н. Тургенева:

Одну Россию в мире видя,  
Преследуя свой идеал...

Понятие идеала конкретизировалось у Пушкина также и в представлении о положительном герое; таково определение Татьяны Лариной: «милый идеал». В. В. Виноградов, приводя в своей книге «Стиль Пушкина» примеры употребления Пушкиным слова «идеал», замечает: «Распространившееся под влиянием идеалистической эстетики великих философов начала XIX века слово *идеал* в стиле Пушкина выходит далеко за пределы его первоначального романтического употребления». С этим словом у Пушкина связывалось «представление о наиболее полном и совершенном отражении действительности»<sup>21</sup>. В самом деле, ни в произведениях Пушкина, ни в письмах нет понимания идеала как мечты, не связанной с жизнью, обращенной в «неземной», «потусторонний» мир. Такого рода «идеал» Пушкин решительно отрицал. В набросках стихотворения «К кн. Козловскому» он иронически противопоставляет «мечту» и «бледный идеал» сатирам Ювенала. Любопытны варианты этих стихов. Вместо стиха (неполного): «Простясь с мечтой и бледным идеалом», первоначально было: «с туманным идеалом», «с германским идеалом».

Поэтому же Пушкин иронически упоминает об идеале в связи с изображением «поклонника Канта» — Ленского.

На модном слове *идеал*  
Тихонько Ленский задремал.

Поскольку для Пушкина идеал являлся отражением реальных целей и стремлений человека своего времени, постольку и понятие прекрасного пронизано в трактовке Пушкина стихийным материализмом. Для эстетического сознания Пушкина было в высокой степени свойственно понимание огромной роли истинной красоты и ее влияния на человека. Пушкин говорил о «самовластной красоте», о «мощной власти красоты», «святыне красоты», но при воспроизведении действительности прекрасное, красота были для него отражением самой жизни, объективных свойств явлений и предметов.

Пушкинский эстетический идеал претерпел сложную эволюцию, связанную с эволюцией его мировоззрения и художественного метода: об этом и пойдет речь в следующих главах книги. Ниспровергая чуждые ему представления об искусстве, разрывая с устаревшими эстетическими нормами и сурово критикуя в собственном творчестве все, что казалось ему противоречащим идеалу, к которому он стремился, Пушкин своей многосторонней деятельностью совершил переворот в эстетических представлениях своего времени и основал новую школу национального русского реалистического искусства, явившегося огромным вкладом в культуру человечества.



## *Глава вторая*

### **РОЛЬ ИСКУССТВА. ОБРАЗ ПОЭТА**

Блажен, кто знает сладострастье  
Высоких мыслей и стихов!

*Пушкин*

Во все эпохи исторических поворотов в общественной жизни одним из самых животрепещущих вопросов эстетической теории и художественной практики оказывался вопрос о роли искусства в новых условиях. Громадное значение приобрел он в эпоху падения феодальной формации, когда происходил сложный процесс переоценки духовных ценностей, когда закладывались основы национальных культур и, в противоположность установленному классицизмом универсальному, единому для всех времен и народов, идеалу красоты, возникали новый эстетический идеал и новый художественный метод. В XVIII и начале XIX века в литературах различных стран вопрос о цели искусства и роли художника становится предметом оживленных споров, предметом политической борьбы, темой не только эстетических трактатов и литературных манифестов, но и художественных произведений. Образ поэта, возникавший в ту пору в бесчисленных поэмах и стихотворениях, имел более широкое значение, чем чисто литературное, являясь как бы воплощением определенного отношения к жизни, норм поведения, которые защищались теми или иными классами и социальными группами.

Перелом во взглядах на значение искусства и роли поэта связан в истории мировой литературы с всемирно-историческим поворотом, получившим яркое выражение во французской революции 1789—1794 годов. По определению В. И. Ленина, «весь XIX век, тот век, который дал цивилизацию и культуру всему человечеству, прошел под знаком французской революции» Конечно, задача уничтожения феодально-абсолютистского режима, которая ставилась революцией во Франции, решалась в каждой стране как результат внутренних противоречий, на основе специфических особенностей каждого народа, его исторических традиций и его новых требований Но деятели культуры во всех странах мира не могли не откликнуться по-своему на революционный опыт Франции, страны, где впервые борьба против феодализма была доведена до конца и где произошло, говоря словами Пушкина, «великое разрушение», где обнаружилось, что общенациональные задачи требуют ликвидации старых порядков, старой идеологии, что господство абсолютизма и аристократии вовсе не является нормой общественного устройства. Выдвижение новых идей и форм во всех областях культурной жизни и в том числе в искусстве, смелое ниспровержение казавшихся незыблемыми правил и норм, связанных с мировоззрением старого мира, сказывалось нередко в деятельности людей, далеких от якобинизма, но в той или иной степени охваченных тем «духом преобразования», который, по словам Пестеля, распространился по всему миру<sup>1</sup>.

«Дух преобразования» сказался и на переменах, которые происходили в литературе. Причина этих перемен и их политическая сущность были ясны передовым людям эпохи. Из документов на эту тему, сохранившихся от пушкинского времени, быть может наиболее интересным является письмо одного из пяти, впоследствии казненных, вождей декабрьского движения, — С. И. Муравьева-Апостола, написанное за месяц до восстания на Сенатской площади. Противопоставляя поэтов французской революции М. Ж. Шенье и Лебрена поэтам эпохи абсолютизма, Муравьев-Апостол говорил о них: «Оба автора (т. е. Шенье и Лебрен. — Б. М.) писали в лирическом и элегическом жанре. Но были ли

они талантливее своих предшественников — Малерба, Шолье и Жана-Батиста Руссо? Я не думаю. Однако у обоих этих поэтов вы встретите идеи более высокие, чувства более возвышенные и именно потому более истинные, и какой-то — сказал бы я — порыв, который пробуждает вас от апатии и увлекает к деятельности». Далее Муравьев-Апостол раскрывал силу и новое содержание поэзии М. Ж. Шенье и Лебрена как результат влияния революционной действительности: «Такое направление их поэзии следует, думается мне, отнести за счет эпохи, полной событиями, в которую они жили. В самом деле, было невозможно, чтобы в эпоху, когда рушилось столько ложных идей и старых предрассудков, умы, освободившиеся от оков, не устремились к мыслям, открывающим горизонты более широкие, и сердца к чувствам, более благородным и деятельным. Среди стольких событий, которые каждого ставили на его место, люди узнали счастье, более достойное высокого назначения человека, и поэзия заговорила языком более мужественным. И движение это, раз возбужденное, не могло замереть вопреки всем препятствиям и должно было в наши дни породить Байронов и Муров»<sup>2</sup>.

«Движение», о котором говорил Муравьев-Апостол, — движение против средневековья и абсолютизма, — вызвало к жизни в разных странах резкую критику аристократического искусства и свойственной ему нивелировки талантов. На литературу стали смотреть как на отражение общественной жизни и неповторимого своеобразия нации. По-новому рассматривается роль поэта, долг которого правдиво изображать современность и участвовать в ниспровержении старых кумиров. Литература французской революции, оставаясь, по художественному методу, в пределах старого метода классицизма, хотя и наполненного новым идейным содержанием, обозначала все же шаг вперед. Об этом свидетельствуют гражданские трагедии М. Ж. Шенье, революционные гимны, творческие завоевания Давида, речи, которые произносились в Конvente в защиту республиканского искусства. Насколько велико было значение французской революции для мировой культуры и эстетической мысли, свидетельствуют и наиболее значительные выступления противников старого, связанного с эпохой феодализма искусства — провозвестников искусства

нового. Достаточно напомнить в этой связи о книгах высоко ценимой Пушкиным Жермены де Сталь, разоблачавшей «пудреную пиитику» и защищавшей принципы национального своеобразия литературы, или знаменитый эстетический трактат Стендаля «Расин и Шекспир», где уважение к идеалам искусства французской революции сочеталось с предсказанием грядущей «революции в поэзии». В то же время, преимущественно в Германии, возникла в литературе аристократическая реакция на французскую революцию, которая выразилась в пропаганде отрешенности поэта от «вещественного мира», от участия в общественной борьбе, в походе против принципов искусства гражданского подвига.

В обстановке общеевропейского (включавшего и Россию) процесса борьбы за национальные литературы нового типа на очередь дня ставился особенно резко вопрос о цели искусства. В период классицизма этот вопрос казался решенным и совершенно ясным, поскольку художник исходил из predetermined norms. В плане собственно идейном вопрос этот казался ясным и в новых условиях общественного развития: передовой художник должен бороться против всего обветшалого в жизни и литературе, быть проповедником новых идей. Но тут вставала необходимость, во-первых, воплотить эти задачи в литературной практике, исходя из национальных условий данной страны, и, во-вторых, решить их как задачи не только чисто политические, но одновременно и художественные.

Понятие «пользы» искусства в том смысле, как оно было установлено классицизмом, рушилось. Раньше критерием достоинства литературного произведения было его соответствие отвлеченным требованиям «разума», поэтому в художественном творчестве *общие идеи* о людях и предметах большей частью замещали живое и всестороннее *изображение* самих людей и предметов. На деле это вело к ослаблению поэзии как искусства, и хотя «Коран» Буало (так назвал его эстетический трактат Пушкин) назывался «Искусство поэзии», искусство в итоге сводилось здесь к умению почти с математической правильностью построить произведение. Характерный факт времени: поэт и драматург Ламот настолько не понимал сущности поэзии, что назвал ее «искусством, которое люди придумали со специальной целью

лишить себя возможности точно выражать свои мысли». Это отречение от поэзии как искусства во имя отвлеченного разума, отречение во имя достигаемой риторикой «пользы» и дало основание Пушкину говорить об «антипоэтичности» французской поэзии. Литература, выступившая против тирании эстетики старого общества, должна была стать литературой, оправдывающей свое высокое назначение именно как *художественная* литература новых идей и именно потому необходимая, именно потому ничем не заменяемая.

Пушкин решал проблемы художественного творчества на почве русской, национальной, исходя из потребностей русской жизни, но в общем русле мировой культуры. Вопрос о цели и задачах искусства волновал его на всем протяжении творческого пути. Можно сказать без всякого преувеличения, что этот вопрос был для него одним из самых главных: он нашел отражение не только в его статьях и письмах, но и в произведениях всех жанров — в лирике, драмах, прозе. Те решения, к которым приходил Пушкин, явились результатом не только его теоретических размышлений, но и обобщением художественной практики: гений мыслителя и художника на редкость сочетались в творческом облике Пушкина. Точка зрения пушкинистов прошлого, П. В. Анненкова, Н. О. Лернера и других, утверждавших, что Пушкину было чуждо теоретическое мышление, опровергается всем его наследием и, в частности, его литературно-критическими статьями и заметками, в которых заключены поистине гениальные мысли, охватывающие крупнейшие явления русской и всей мировой литературы. Но понять, какое место занимал вопрос о цели искусства в художественной системе Пушкина можно лишь при одновременном исследовании его эстетических суждений и художественных произведений. При этом необходимо учитывать конкретную направленность его полемических выступлений, их обусловленность определенными фактами общественного и литературного движения. К решениям вопроса о сущности и задачах искусства, решениям, которые легли в основу дальнейшего развития русской литературы, Пушкин пришел путем поисков. Для понимания характера этих поисков большой интерес представляет образ поэта, который он создал в своих художественных произведениях, эволюция этого образа<sup>3</sup>

Проще всего было бы принять устоявшуюся в литературоведении точку зрения, согласно которой пушкинское понимание роли поэта и назначения искусства явилось прямым, непосредственным продолжением взглядов, выраженных в предшествующей ему передовой литературе; ведь она всегда отстаивала высокую роль искусства и обязанности поэта-гражданина — и, следовательно, решительного поворота во взглядах на этот вопрос Пушкин не произвел... Но в действительности дело обстояло сложнее. И здесь он был новатором, обогатившим предшествующую русскую национальную традицию новыми решениями.

Одним из первых и самых горячих пропагандистов гражданской роли поэзии в России был еще Антиох Кантемир. «Все, что я пишу, — пишу по должности гражданина, отбивая все то, что согражданам моим вредно быть может», — заявлял он. Кантемир писал не в силу должностных или каких-либо иных посторонних соображений, а в силу сознания своего долга. «...не писать мне нельзя: не могу стерпеть», — говорил он в своих сатирах. Кантемир обосновал с позиций просветительства воспитательную роль поэзии, которая должна приносить «пользу народу», утверждал «голой правды силу», необходимость называть вещи своими именами («Свинью свиньей, а льва львом просто называю»). Эстетика Кантемира, выраженная в его сатирах, явилась высшим достижением русской эстетической мысли XVIII века до Радищева. Утверждение поэзии общественно-значимой в противовес узко интимной, камерной лирике, начатое Кантемиром, было затем энергично продолжено Ломоносовым (в частности, в его знаменитом стихотворении «Разговор с Анакреоном»). Но, по сравнению с Кантемиром, Ломоносов ограничил круг тем поэзии. Он считал, что задача поэзии — одическое прославление исторических героев, благоденствия, процветания современной ему России\*. Более широко понимал назначение поэзии Державин. Такие его стихотворения, как «Вельможа» или «Властителям и судьям», дали Пушкину основание сказать о нем:

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

---

\* Речь здесь идет о взглядах Ломоносова на поэзию: творчество его было, конечно, шире.

Писатель в представлении Державина — смелый и верный сын отечества, стоит за правду, «друг он общего добра». Но самое понятие гражданской поэзии у Державина и вообще в поэзии XVIII века, исключая Радищева, не трактовалось как выступление поэта против основ существовавшей системы: «гражданственность» означала прославление государственного могущества России, защиту законности, критику исполнителей верховной власти, творящих беззакония, не защищающих «бессильных» от произвола. Идеалом и для Ломоносова и для Державина оставался просвещенный абсолютизм, и всякие нарушения гармонии между этим идеалом и действительностью (гармонии, конечно мнимой) не касались основ существовавшей системы. Между тем назревшая к концу XVIII — началу XIX века задача борьбы против самодержавия и крепостничества влекла за собой новую постановку вопроса; поэт-гражданин должен был встать в прямые враждебные отношения с абсолютистской государственной системой, иное, более глубокое содержание должны были получить понятия «правды», «истины», «мужества», защищавшиеся лучшими поэтами XVIII века. Предшественником новой, возникшей в XIX веке трактовки роли и задач литературы был как выше говорилось, Радищев. Пушкин, во многом споря с ним, полностью соглашался с его взглядами на роль «мужественных писателей», заслуживающих признательность и в тех случаях, когда они «не могли избавить человечество из оков и пленения»<sup>4</sup>.

Продолжив лучшие традиции своих предшественников, Пушкин должен был не только определить задачи развития литературы в новых условиях со стороны ее содержания: ему предстояло совершенно по-иному решить вопрос о самом существе поэзии именно как поэзии. В XVIII веке еще не смотрели на поэзию как на особый вид деятельности, благодаря своей художественной специфике обладающей могучей силой воздействия. Кантемир говорил о своих стихах: «Умным понравится голая правды сила», и пояснял в примечании: «Умным людям понравится содержимая в вас правда, хоть она гола, сиречь не украшена слогом красивым». Это верно, но раз нет необходимости «украшать слогом» правду, то есть, переводя на современный язык, воплощать ее художественно, то следовал логический вопрос: зачем нужны

стихи?.. Именно поэтому для Ломоносова, например, поэзия была зачастую изложением в стихах умозрительных истин. Так появилась дидактическая «эпистола» о пользе стекла, для своего времени весьма замечательная, но местами похожая на научную статью, переложенную стихами. У Ломоносова еще не выработался взгляд на искусство, как на область, имеющую и свой предмет и свои задачи. Все это исторически было оправдано, но с изменением исторических условий потребовалось иное решение, иной подход к вопросу о соотношении идеи и художественной формы и в связи с этим другой более широкий взгляд на «цели» и «пользу» искусства<sup>5</sup>.

К новым решениям Пушкин пришел далеко не сразу, он размышлял над ними всю жизнь. В его раннем творчестве встречаются стихотворения, в которых понимание искусства восходит к традиционным формулам классицизма. Так, в стихотворении «К Батюшкову» (1814) тематика поэта ограничивается, совершенно в духе классицизма, возможностью воспевать «кроваву брань» (то есть писать на темы о военных сражениях) или пробовать свои силы в сатирическом жанре, трактуя его опять-таки в традиционном старинном духе:

...Рази, осмеивай порок,  
Шутя, показывая смешное  
И, если можно, нас исправь.

Правда, с такими представлениями о сатире соседствует и иное. Так, в оде «Лицинию» (1815) содержатся декларативные строки:

Свой дух воспламеню жестоким Ювеналом,  
В сатире праведной порок изображу  
И нравы сих веков потомству обнажу.

Здесь мы тоже видим традиционную формулу изображения порока, но эта традиционность нарушается вдохновенным прославлением пафоса свободолюбия («Я сердцем римлянин, кипит в груди свобода») и обличением рабства («Свободой Рим возрос, а рабством погублен»). Традиционными являются размышления Пушкина о судьбе поэта в стихотворении, целиком посвященном этой теме, — «К другу стихотворцу» (1814).

В качестве образцов для поэтов здесь называются Дмитриев, Державин, Ломоносов, обычны и примеры горестного жребия поэтов: Руссо (Жан-Батист) «родился наг и наг ступает в гроб», нищий Камознс, Костров, безвестно умерший на чердаке. Здесь еще нет ни политического понимания роли передового поэта, ни сознания его враждебности всей существующей системе (в других стихах этого периода позиция Пушкина определена пока еще отказом следовать хвалебно-одической придворной поэзии). Но характерно, что одна из идей, которая затем будет настойчиво защищаться Пушкиным, выражена в стихотворении «К другу стихотворцу» очень энергично:

Хорошие стихи не так легко писать,  
Как Витгенштейну французов побеждать.

Полушутливо предостерегая Ариста, решившего вступить в число «служителей Парнаса», Пушкин напоминает об участи поэтов бездарных, чуждых поэзии как искусству, последователей Тредиаковского — автора «Телемахиды», «бессмысленных певцов», убивающих «громадою стихов», рифмоплетов, которых никто не читает. Эта мысль развита несколько позднее в стихотворении «К Жуковскому», но уже в таком направлении, которое в дальнейшем станет определяющим для Пушкина. Здесь «друзья непросвещенья», реакционеры характеризуются вместе с тем как люди, которые не могут познать прелести искусства, которые куют прозу и стихи, но сами к поэзии «все глухи, лишь не немые»,

...отверженные Феба;

Ни прозы, ни стихов не послан дар от неба.

Хотя противопоставление двух типов отношения к поэзии дано здесь как противопоставление беседчиков арзамасцам, но значение этого стихотворения шире, чем его тема, связанная с конкретным эпизодом современной литературной борьбы; в нем заложена мысль, которая затем будет с таким блеском развита Пушкиным, мысль о том, что преданность искусству, понимание прекрасного, поэтическое вдохновение — это качества, которыми могут обладать только люди возвышенных

стремлений, воодушевленные любовью к свободе, враги всякого угнетения, а защитники «тьмы», поборники застоя не могут понять ни красоты, ни истинной поэзии. Противопоставление «возвышенных творцов» людям, «отверженных Фебом» подкрепляется историческими аналогиями. Вновь вспоминается «стопосложитель хилый» — Тредиаковский с его «Телемахидой» и

...холодный Сумароков,  
Без силы, без огня, с посредственным умом...

Но эти отдельные сентенции, не всегда оригинальные, еще не выражали принципиально новой поэтической концепции. Жизненный опыт юного поэта, еще не находившегося в кипучей атмосфере политической борьбы, был еще мал, ограничивало его и преклонение перед литературными авторитетами. С переездом Пушкина в Петербург, где он оказался в обстановке политического брожения, идейных споров, кругозор его расширялся с редкостной быстротой.

Окончательный перелом в понимании Пушкиным задач поэзии и роли поэта отражен в оде «Вольность» (1817), — первом его произведении, где роль поэта поставлена в прямую связь с борьбой за свободу и проповедью ненависти к тиранам<sup>6</sup>. Идеал поэзии, непосредственно выраженный в этой оде, не отделим от прославления политической вольности. Первая же строфа синтезирует обе темы, противопоставляя при этом разные типы поэзии, — изнеженной, удаленной от борьбы с одной стороны, и поэзии *обличения* царей, *гражданского подвига* — с другой:

Беги, сокройся от очей,  
Цитеры слабая царица!  
Где ты, где ты, гроза царей,  
*Свободы гордая певица?*  
Приди, сорви с меня венок,  
*Разбей изнеженную лиру...*  
Хочу воспеть Свободу миру,  
На тронах поразить порок\*.

Говоря об «изнеженной лире», Пушкин имел в виду, конечно, и такие свои стихи предшествующего времени,

---

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

как «Мечтатель» (1815) \*. Но дело не только в моменте автобиографическом. Речь шла о двух направлениях поэтического творчества, и ода «Вольность» явилась утверждением магистрального пути передовой русской поэзии, начало которой восходит к Радищеву (как восходит к радищевской оде «Вольность» и пушкинская ода, — факт, в пушкиноведении давно установленный). Громадное значение имела утвержденная в пушкинской оде позиция смелого и бесстрашного поэта-борца, врага рабства и деспотизма, певца вольности, обладающего правом суда и приговора. Этот взгляд на роль поэта поддерживается и в заключительной части оды, посвященной убийству Павла I:

Когда на мрачную Неву  
Звезда полуночи сверкает  
И беззаботную главу  
Спокойный сон отягощает,  
Спокойный сон отягощает,  
Глядит задумчивый певец  
На грозно спящий средь тумана  
Пустынный памятник тирана,  
Забвенью брошенный дворец.

Образ поэта, озабоченного думами о судьбах истории, одержимого мечтой «сердца тревожить», полон глубокого смысла. Поэт становится примером гражданского бесстрашия и правдивости, защитником угнетенного народа.

Вся система идейно-эстетических оценок в оде «Вольность» такова, что сочувствие поэта оказывается целиком на стороне народа. Этому не противоречит осуждение казни Людовика XVI. Хотя в отношении Пушкина к этому акту и выразилось характерное для него отрицание революционного террора, но субъективная логика такого отрицания все же не имеет ничего общего

---

\* Стихи были написаны под явным влиянием поэзии сентиментализма. В них выведен образ поэта-мечтателя, чуждого жизненным бурь и светской суеты, поэта, который предается фантазии в сельском уединении:

Нашел в глуши я мирный кров  
И дни веду смиренно;  
Дана мне лира от богов,  
Поэту дар бесценный,  
И муза верная со мной:  
Хвала тебе, богиня!  
Тобою красен домик мой  
И дикая пустыня.

с роялистскими пристрастиями: Пушкин осуждает казнь Людовика не только как нарушение «вечного закона», но и потому, что она принесла народу новое порабощение — диктатуру Наполеона («злодейская порфира на галлах скованных лежит»). Лейтмотив стихотворения:

Тираны мира! трепещите!  
А вы, мужайтесь и внемлите  
Восстаньте, падшие рабы! —

поддерживается в дальнейшем образами напряженного эмоционального содержания. Обобщающий характер носит картина страданий народа:

...Везде бичи, везде железы,  
Законов гибельный позор,  
Неволи немощные слезы;  
Везде неправедная власть  
В сгущенной мгле предрассуждений  
Воссела — рабства грозный гений  
И славы роковая страсть\*.

Слова о «падших» (в смысле «отчаявшихся», павших духом) рабах подкрепляется эпитетом «*немощные слезы*», а обличение насильственной власти тиранов — однотипными оценками («самовластительный *злодей*», «*злодейская порфира*», «увенчанный *злодей*»). Пути достижения вольности — в духе программы умеренной (в это время проекты конституционной монархии оживленно обсуждались и будущими декабристами), но сила стихотворения в прославлении *цели*, к которой направлены мечты поэта: «*народов вольность и покой*».

Ода «Вольность» была рождена в атмосфере усиления оппозиционных настроений. Только Пушкин сумел выразить эти настроения и связанное с ними понимание задач поэтического творчества с такой художественной силой, что произведение это действительно обозначало рубеж и в литературном развитии и в общественно-политическом движении.

Сама идея необходимости связать литературу с политикой именно в этот период все с большей настойчивостью выдвигается и в переписке представителей передового поколения и в документах тайных обществ, причем зачастую в формулировках, характерных своей

---

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

общностью. Во многих работах о Пушкине доверчиво цитируется рассказ Вигеля о создании оды «Вольность», из которого следует, что она возникла потому, что кто-то из «молодых вольнодумцев», находясь вместе с Пушкиным в квартире Тургеневых, смотря в открытое окно на пустой тогда, забвению брошенный дворец, «шутя предложил Пушкину написать на него стихи». Пушкин проворно вскочил «на большой и длинный стол, стоявший перед окном, растянулся на нем, схватил перо и бумагу и со смехом принялся писать... окончив, показал стихи, и не знаю, почему назвали их «Одой на свободу». Так создание произведения, которое стало вехой в творчестве Пушкина и всей русской поэзии, сведено с обычной для Вигеля легкомысленностью к какому-то случайному экспромту. На самом деле, каковы бы ни были внешние обстоятельства создания оды «Вольность», она явилась не случайно. Заключение в ней мысли обобщали то, что уже назрело в обществе и требовало своего выражения. В 1816 году один из будущих вождей декабрьского восстания С. И. Муравьев-Апостол порицает К. Батюшкова за «меланхолический и скучающий тон», которым проникнуто его творчество, осуждает поэзию, где царствует существо «всегда одинокое, всегда преданное само себе». Муравьев-Апостол, в завершение своей характеристики такого рода поэзии, призывает Батюшкова бояться «сих зачумленных пределов, проклятых богами», и обратить внимание на призрачные бедствия, на те, «которые неотъемлемы от человечества». Новые требования к искусству сформулированы в программе — «законоположении» «Союза благоденствия», предлагавшего «изыскать средства изящным искусствам дать надлежащее направление, состоящее *не в изнеживании чувств*, но в укреплении, благородствовании и *возвышении* нравственного существа нашего». Членам тайного общества предлагалось «убеждать, что сила и прелесть стихотворений не состоит ни в созвучии слов, ни в высокопарности мысли, ни в непонятности изложения, но в живости писаний... а более всего в непритворном изложении *чувств высоких...*» Здесь мы видим терминологию такую же, как в оде «Вольность». Там поэт призывает разбить «*изнеженную лиру*», здесь отвергается искусство, состоящее в «*изнеживании чувств*». Там говорится о «*возвышенном галле*» как певце свободы — здесь задачей искусства

провозглашается «возвышение нравственного существа нашего», изложение «чувств *«высоких»* (и там и здесь, конечно, «возвышенность», «высокость» означает вольнолюбие). Эта терминологическая общность говорит не о прямых заимствованиях, а об общности идейных стремлений Пушкина и передовых людей того времени<sup>7</sup>.

Пушкинская ода «Вольность» явилась началом пропаганды «высокой» (в декабристском смысле) роли литературы в новых условиях, пропаганды, которая приняла форму и нелегальные и легальные.

Ведущее значение имела эта тема и в творчестве В. Кюхельбекера. Характерно, что одно из его стихотворений, где образ поэта-борца впервые развернут с наибольшей отчетливостью, — «Поэты», — (1820) связано с именем Пушкина. Поводом для его написания послужила ссылка Пушкина. Замысел стихотворения замаскированный, но явно политический. В начале стихотворения говорится о борьбе «злодеев и глупцов» против «дел высоких и стихов». «Сычи орлов повсюду гнали» — смысл этих слов раскроет позднее сам Кюхельбекер в одном из стихотворений периода сибирской ссылки, когда он скажет о себе (в стихотворении, посвященном памяти декабриста Якубовича), что он принадлежал к «орлиной стае». В стихотворении «Поэты» перечисляются имена гонимых — Мильтона, Озерова, Торквато Тассо. При всем трагизме судьбы этих поэтов, конечно, имена их не соответствуют политическому замыслу стихотворения: воспеть поэта — борца за свободу. Но для Кюхельбекера важна не конкретность биографии этих поэтов, а те ассоциации, которые вызывают их имена в сознании читателей (стихотворение было подцензурным, оно напечатано в «Соревнователе»). Поэтому когда Кюхельбекер называет «певца Руслана», то по ассоциации он тоже ставится в ряды гонимых. В стихотворении существенно не только горячее сочувствие Пушкину, но и обоснование неизбежности тяжелых испытаний для смелых певцов — «пророков истин возвышенных». О силе поэзии сказано стихами, которые непосредственно связывают дело поэта с борьбой за свободу:

В руке суровой Ювенала  
Злодеям грозный бич свистит  
И краску гонит с их ланит.  
И власть тиранов задрожала.

Стихотворение утверждает, что союз певцов, «и в счастья и в несчастья твердый», непобедим. В другом стихотворении Кюхельбекера, «А. П. Ермолову» (1821), союз поэтов — «союз прекрасный прямых героев и певцов», за поэтами остается право суда и приговора, ибо

В поэтов верует народ.  
Мгновенный обладатель трона,  
Царь не поставлен выше их<sup>8</sup>.

Образ независимого поэта-гражданина, преданного искусству, верного высоким идеалам, несмотря на любые гонения, характерен и для творчества Рылеева: он проходит в послании Н. И. Гнедичу (1821), в стихотворении «На смерть Бейрона» (1824—1825) и в других произведениях, но наиболее развернут в думе «Державин», опубликованной в 1822 году. Как и в некоторых других «думах» Рылеев не считался с реальным обликом исторического лица и создал идеализированный образ Державина, превратив его в революционного борца. Значение этой «думы» в том, что в ней воплощен декабристский идеал поэта. Долг поэта быть

...в родной своей стране  
Органом истины священней.

В представлении Рылеева поэт — это высший пример гражданского героизма, преданности народу; он

Везде — Певец народных благ,  
Везде — гонимых оборона,  
И зла непримиримый враг...

Поэту

...неведом низкий страх;  
На смерть с презрением взирает,  
И доблесть в молодых сердцах  
Стихом правдивым зажигает.

В рукописной редакции этим строкам предшествовали слова, которые непосредственно связывали дело поэта с делом революционной борьбы:

Греть грозой противу зла  
Он чтит святым себе законом  
С спокойной важностью чела  
На эшафоте и пред троном.

Вот почему, как утверждал Рылеев, «нет выше ничего предназначения поэта»<sup>9</sup>,

По мере расширения освободительного движения новый взгляд на роль литературы получает свое обоснование в критических статьях, приобретает характер программности. О принципиальной новизне решения этого вопроса говорит выдающийся критик декабристского направления А. Бестужев в своем «Взгляде на русскую словесность в течение 1823 года», напечатанной в «Полярной звезде». Он подчеркивает, что если «в старину науки зажигали светильник свой в погасающих перунах войны», то теперь положение изменилось: «В наши времена мы видим совсем противное... гром отдаленных сражений одушевляет слог автора и пробуждает праздное внимание читателей... воображение, недовольное сущностью, алчет вымыслов и, под политической печатью, словесность кружится в обществе». «Гром отдаленных сражений» — это революционно-освободительная борьба в Европе, восстания в Италии, Испании, Греции. В условной, эзоповской форме Бестужев призывал непосредственно связать литературу с требованиями освободительного движения. В другом месте он указывал на «феодалную умонаклонность многих дворян» (то есть на их приверженность существующим порядкам) как на причину, мешающую расцвету литературы. И здесь же он противопоставил этим дворянам представителей своего поколения. «Новое поколение людей,— писал он,—начинает чувствовать прелесть языка родного и в себе силу образовать его. Время... обещает богатую жатву». В таком же духе выдержана трактовка этого вопроса в статье В. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824), напечатанной в «Мнемозине». В свойственном Кюхельбекеру несколько архаическом стиле здесь защищается гражданское призвание поэта, который «вещает правду», «торжествует о величии родимого края, мечет перуны в супостатов, блажит праведника, клянет изверга». И здесь мы встречаем обличение поэтов противоположного направления, авторов «изнеженных произведений»<sup>10</sup>.

Происходившая на страницах журналов борьба за новое понимание задач поэзии имела, конечно, большое значение в литературном развитии. Но определяющую роль в этом отношении сыграли произведения Пушкина, произведения, в которых ясность мысли соединялась с художественным воссозданием образа поэта.

Первым произведением Пушкина, целиком посвященным теме предназначения поэта, был «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824). Раньше эта тема входила лишь в качестве подчиненной в различные его стихотворения (исключение составляет лицейское послание «К другу стихотворцу»).

«Разговор книгопродавца с поэтом» представляет собою произведение сложное, внутренне полемическое по отношению к старым представлениям о цели художественного творчества. Вместе с тем оно направлено против возникавшей в новых исторических условиях опасности подчинения искусства власти «железного века». В то время в России вообще только еще начинался переход от феодальных отношений к буржуазным, только еще начиналась профессионализация писателей, и поэтому сама постановка Пушкиным такой темы в первой половине 20-х годов (она будет интересовать его и в дальнейшем) является еще одним свидетельством свойственной поэту глубокой проницательности и острого чувства современности.

Образ книгопродавца обычно рассматривается как символ «здравого ума», который в конце концов побеждает поэта своей логикой. Такой подход к этому произведению в пушкиноведении ведет свою традицию от комментариев в дореволюционном академическом издании Пушкина, где мы читаем: «Разговор» служит свидетельством того, каким жизненным вопросом был для Пушкина вопрос о поэзии и как настойчиво он старался разъяснить его, устраняя те кажущиеся противоречия, которые других приводили в недоумение. Поэт исходит из той мысли, которую он настойчиво поддерживал перед своими друзьями и на которую еще недавно указывал своему бывшему начальству, что он пишет стихи для денег»<sup>11</sup>. Конечно, Пушкин порвал с аристократическим презрением к литературе как профессии и отвергал мнение, что плата за стихи будто бы унижает поэзию. «Я уже поборол в себе отвращение писать и продавать свои стихи для того, чтобы иметь средства к жизни», — говорил Пушкин. Он утверждал, что пишет «только под прихотливым влиянием вдохновения» (то есть независимо от всякого рода внешних соображений, не связан-

ных с высоким назначением поэзии), но, продолжал он здесь же шутливо, «раз стихи уже написаны, — я смотрю на них уже только как на товар, по столько-то за шутку» (письмо А. И. Казначееву в июне 1824 года).

В другом письме, адресованном Вяземскому, — поэту, который был достаточно обеспеченным, чтобы не думать о таких «низменных» вещах, как средства к жизни, — Пушкин писал, сохраняя тот же полушутливый тон: «Аристократические предубеждения пристали тебе, но не мне; на конченную свою поэму я смотрю, как сапожник на пару своих сапог: продаю с барышом...» Все это в известной мере соприкасается с содержанием «Разговора книгопродавца с поэтом», но сводить стихотворение только к этой теме значит не только сузить философское и эстетическое значение произведения, но и создавать неверное представление об образах и поэта и книгопродавца.

Эти образы противоположны друг другу и по отношению к жизни, и по взглядам на поэзию. Поясняя в примечании замысел стихотворения, Пушкин отводит наивные предположения, что поэт является автопортретом. Он пишет: «Заметим для щекотливых блюстителей приличия, что Книгопродавец и Поэт оба лица вымышленные. Похвалы первого не что иное, как *светская вежливость, притворство* (подчеркнуто мною. — Б. М.), необходимое в разговоре, если не в журнале». Поэтому видеть в образе книгопродавца представителя «здорового смысла», «житейской трезвости», противопоставленной якобы беспочвенным, «романтическим мечтаниям» поэта не приходится.

В первоначальных набросках стихотворения замысел его выступает особенно отчетливо. Позиция поэта выражена здесь в строках, не вошедших в окончательный текст, но ясно формулирующих идейное содержание образа. О своих стихах поэт говорит:

Я их [писал] слезами, кровью \*,  
Все дышит в них моей тоской  
И непритворною любовью.

---

\* Вариант: «Мои стихи <писались> желчью» (то есть подразумеваются сатирически-обличительные стихи),

Здесь же набросан и противоположный мотив, слова, которые в дальнейшем развитии замысла будут вложены в уста книгопродавца:

Стихи                    питомца Граций  
Мы вмиг рублями заменим  
И в пук тяжелых ассигнаций  
Его листочки превратим.

Из этого следует, что вначале, по-видимому, еще не была намечена форма диалога: о поэте здесь говорится в третьем лице («его листочки»). Развертывая дальше замысел, в окончательном варианте Пушкин изображает книгопродавца не только как профессионального торговца, но и как типичного выразителя господствовавших в тогдашнем обществе взглядов на поэзию. Он рисует его человеком, который совершенно не может понять действительную сущность того, о чем говорит ему поэт. Эти взгляды выражены в первых же словах книгопродавца:

Стишки для вас одна забава,  
Немножко стонт вам присесть,  
Уж разгласить успела слава  
Везде приятнейшую весть:  
Поэма, говорят, готова,  
Плод новых умственных затей.  
Итак, решите; жду я слова:  
Назначьте сами цену ей.

Такое пренебрежительное представление о поэзии и о творческом труде сразу же создают вполне определенный отрицательный облик тупого человека. В противоположность книгопродавцу воссоздается романтический образ вдохновенного поэта, вспоминающего яркие виденья прошлого, когда

Все волновало нежный ум:  
Цветущий луг, луны блистанье,  
В часовне ветхой бури шум,  
Старушки чудное преданье...

В ответ на эти возвышенно-поэтические речи, книгопродавец говорит о славе как импульсе творчества, но и понятие «славы» в его устах превращается в синоним пошлого успеха, заменяющего «мечтанья тайного отрады». Поэт возражает книгопродавцу:

Что слава? шепот ли чтеца?  
Гоненье ль низкого невежды?  
Иль восхищение глупца?

Книгопродавец вновь «утешает» поэта и, продолжая излагать свое традиционное понятие задач поэзии, упоминает восхваление женщин, ибо их ушам «приятна лесть Анакреона». Это вызывает целый рой воспоминаний и мыслей поэта, разочарованного легкой и ветреной любовью. Но книгопродавец верен себе. Ему не дано понять мир чувств и переживаний, и в ответ на горькие речи поэта о любви вновь звучит пошлая тирада:

...но исключений  
Для милых дам ужели нет?

Реплика «для милых дам» приобретает более точный смысл, если учесть, что слова Поэта «Пускай их юноша поет» первоначально читались: «Пускай их Шаликов поет». «Il a bien mérite du sexe, et je suis bien aise de m'en être expliqué publiquement»\*, — иронически писал Пушкин Вяземскому об этой строке из стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом». Упоминание имени Шаликова — сентиментального поэта, должно было показать, в каком духе понимал книгопродавец тему любви. Это понимание было полной противоположностью страстной и преданной, романтической любви поэта к избраннице, которая одна лишь могла бы его понять:

Она одна бы разумела  
Стихи неясные мои;  
Одна бы в сердце пламенела  
Лампадой чистою любви!  
Увы, напрасные желанья!  
Она отвергла заклинанья,  
Мольбы, тоску души моей:  
Земных восторгов излишанья,  
Как божеству, не нужно ей.

Эти смятенные признания о трагической влюбленности оцениваются книгопродавцем как утомление любовью («Итак, любовью утомленный»...).

На вопрос: «Что ж изберете вы?» — поэт отвечает: «Свободу». Смысл этого краткого ответа ясен из всего, что поэт говорил ранее о «черни лицемерной», «презренной черни», гоненье «низкого невежды» (в автографе «знатного невежды»). Но книгопродавец и свободу понимает по-своему:

---

\* У него большие заслуги перед прекрасным полом, и я очень рад публично заявить об этом (*франц.*).

Прекрасно. Вот же вам совет,  
Внемлите истине полезной:  
Наш век — торгаш; в сей век железный  
Без денег и свободы нет.

.....  
Нам нужно злата, злата, злата:  
Копите злато до конца!

Правда, книгопродавец спешит смягчить циничный смысл своего предложения:

Предвижу ваше возраженье...  
Не продается вдохновенье,  
Но можно рукопись продать.

Неожиданна и по существу и по форме заключительная реплика поэта: «Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся». Этот переход от стихотворной речи к прозаической имеет большое смысловое значение. Хотя в словах книгопродавца о том, что только деньги в «железный век» могут дать независимость поэту, есть доля горькой правды, но все же весь облик книгопродавца с его взглядами так чужд поэту, что разговаривать с ним на языке поэзии бесполезно. Толкование заключительной реплики поэта как капитуляции перед логикой книгопродавца опровергается всем содержанием стихотворения. Неверно и понимание замысла стихотворения как декларации о разрыве Пушкина с романтизмом и переходе к житейской прозе. Против оценки «Разговора» как отречения от романтизма говорит и воодушевление, с которым поэт вспоминает время, когда он писал «из вдохновенья — не из платы», и самая фразеология, при помощи которой осуждается образ мыслей книгопродавца:

...Музы сладостных даров  
Не унижал *постыдным торгом*...

В действительности произведение это выражает тревожное состояние души поэта, его смятение, его враждебное отношение к «светской черни» и ее взглядам на поэзию, его стремление к свободе.

Вполне понятно, что критика прогрессивно-романтического лагеря встретила «Разговор книгопродавца с поэтом» восторженно. А. Бестужев писал в «Полярной звезде», что это произведение «кипит благородными

порывами человека, чувствующего себя человеком». Одобрительным был и отзыв В. Кюхельбекера. Для критиков и писателей других направлений замысел этого произведения оказался или попросту непонятым, или же был воспринят в духе пошлых рассуждений книгопродавца. Так, А. Измайлов глубокомысленно заметил: «Желательно, чтобы всегда говорили у нас так умно, как здесь, не только Книгопродавцы, но и Поэты...» П. Шаликов написал в ответ на «Разговор» стихотворение «К А. С. Пушкину (на его отречение петь женщин)», заглавие которого само говорит за себя<sup>12</sup>.

Другим крупным произведением Пушкина первой половины 20-х годов, в котором продолжается разработка образа поэта, является стихотворение «Андрей Шенье». Оно написано в мае 1825 года (то есть менее чем через год после написания «Разговора книгопродавца с поэтом») и разрешает тему уже в непосредственно политическом плане. Для взглядов Пушкина на роль поэзии и поэта оно имеет значение первостепенное.

В июле 1825 года Пушкин писал Вяземскому: «Читал ты моего А. Шенье в темнице? Суди об нем, как езуит — по намерению». А в первых числах декабря, после того как пришла весть о смерти Александра I, Пушкин в письме к Плетневу оценил «Андрея Шенье» как пророчество. Эти замечания вполне определенно говорят о двупланности стихотворения, о том, что замысел его требует расшифровки, что в нем заключается нечто, отражающее личные переживания Пушкина, острые намеки на русскую действительность, хотя тема произведения — переживания французского поэта А. Шенье перед казнью.

Выбор такой темы с внешней стороны должен был явиться надежной гарантией от цензурного запрета и всякого рода подозрений: А. Шенье, как предусмотрено сообщал Пушкин в примечании к стихотворению, «прославлял Шарлотту Кордэ, клеймил Колло д'Эрбуа, нападал на Робеспьера». Но на самом деле идейный облик и политическая биография Шенье были весьма сложными; в примечании говорится лишь о последнем этапе его жизни. Шенье — автор ряда ярких революционных произведений, написанных и до революции и в первые ее месяцы (таких, как «Свобода», «Гимн справедливости», «Игра в мяч» и др.). Первое время он примыкал к революции. Лишь впоследствии,

став противником тех, кто стоял за ее развитие, он выступал против якобинцев, видя в их тактике бессмысленный террор, и был казнен накануне контрреволюционного переворота. Но образ Шенье в стихотворении Пушкина существен не подробностями политической биографии: в трактовке личности Шенье, конечно, отразилось свойственное Пушкину неприятие якобинизма, но пафос стихотворения все же не в этом, а в прославлении борьбы за свободу. Вот почему цензура не пропустила в стихотворении строки 21—64, содержавшие восторженные воспоминания Шенье о ниспровержении старого режима во время французской революции (от слов «Приветствую тебя мое светило!» до «И буря мрачная минет»). В 1826 году эти же строки распространились нелегально в рукописных копиях с надписью «На 14 декабря», что вызвало, как известно, политический процесс, окончившийся для Пушкина установлением секретного полицейского надзора.

Как уже говорилось, стихотворение «Андрей Шенье» описывает думы и переживания поэта накануне казни. Но стихотворение имеет и второй план: Пушкин выражал в нем свои собственные переживания, связанные с положением опального поэта, осужденного томиться в михайловской ссылке (на этот второй план указывает уже эпиграф: «Ainsi, triste, et captif, ma lyre toutefois s'éveillait...» \*).

Главная идея произведения — апология верности вольнолюбивым идеям. Вся семантика стихотворения — в основном та же семантика гражданской поэзии, которая характерна для политических стихов Пушкина, начиная от оды «Вольность». Стихотворение в основе своей построено как лирический монолог. Пушкинским настроением звучат те места «Андрея Шенье», где говорится об участии поэта в прославлении вольности и борьбе за ее торжество:

Приветствую тебя, мое светило!  
Я славил твой небесный лик,  
Когда он искрою возник,  
Когда ты в буре восходило  
Я славил твой священный гром ..

---

\* Так, когда я был печальным и пленным, моя лира все же пробуждалась. (франц.)

Для развития главной идеи стихотворения важна прежде всего его вторая часть, которая посвящена размышлениям Шенье о правильности избранного им пути политического, а не камерного поэта. «Рожденный для любви, для мирных искушений», он ушел затем от жизни «ленивой и простой» в мир политической борьбы, то есть вступил на путь, который привел его к гибели. Это по существу вставная элегия, сменяющая всем своим интонационным строем предыдущую часть монолога, выдержанную в духе революционной оды. Но далее элегия вновь сменяется энергичными, торжественными одическими интонациями:

О нет!  
Умолкни, ропот малодушный!  
Гордись и радуйся, поэт:  
Ты не поник главой послушной  
Перед позором наших лет;  
Ты презрел мощного злодея;  
Твой светоч, грозно пламенея,  
Жестоким блеском озарил  
Совет правителей бесславных;  
Твой бич настигнул их, казнил  
Сих палачей самодержавных;  
Твой стих свистал по их главам;  
Ты звал на них, ты славил Немезиду;  
Ты пел Маратовым жрецам  
Кинжал и деву-эвмениду!

Так же, как и начало монолога («Приветствую тебя, мое светило...»), эти строки содержат прозрачные намеки на биографию Пушкина. Начав с воспевания «вольности», «закона» и «равенства» (ода «Вольность») и поплатившись за это ссылкой, Пушкин не только «не поник главой послушной», но продолжал быть верным своим убеждениям и писать новые политические стихотворения. В строках: «Ты пел Маратовым жрецам кинжал и деву-эвмениду!» безусловно содержится намек на стихотворение Пушкина «Кинжал». Это подтверждается фразеологическими и смысловыми совпадениями отдельных мест:

«Андре Шенье»  
Ты звал на них, ты славил  
Немезиду...

«Кинжал»  
Лемносский бог тебя сковал  
Для рук бессмертной Неме-  
зиды...

или:

Ты пел Маратовым жрецам  
Кинжал и деву-эвмениду

И вышний суд ему \* послал  
Тебя и деву-эвмениду.

Автобиографический характер этой части монолога Шенье подтверждается и тем, что стихотворение Пушкина «Кинжал», будучи революционным по своему замыслу, однако содержит отрицательную характеристику якобинского террора и положительную — Шарлотты Кордэ. Но, как отмечалось выше, основной смысл стихотворения «Андрей Шенье» — не в оттенках отношения к разным этапам французской революции (тем более, что в царской России тягчайшим преступлением было прославление того ее этапа, который Пушкин горячо одобрял, — уничтожения абсолютизма), а в воспевании политической борьбы.

По мотивам, по настроению «Андрей Шенье» связан со стихотворениями В. Ф. Раевского «Певец в темнице» и «К друзьям», а также с набросками неосуществленного ответа Пушкина на эти стихи Раевского. \*

Ближайший друг Пушкина В. Ф. Раевский, арестованный в 1822 году в Кишиневе за революционную деятельность, написал тогда же в тюремном заключении стихотворение «Певец в темнице», сюжетное движение и форма которого (лирическая исповедь) во многом близка пушкинскому «Андрею Шенье» (озаглавленному, кстати, в рукописи «Андрей Шенье в темнице»).

Стихотворение Раевского представляет собою размышление пред лицом грозной опасности:

О мира черного жилец!  
Сочти все прошлые минуты;  
Быть может, близок твой конец  
И перелом судьбины лютой!

Ты знал ли радость? — светлый мир  
Души награду непорочной?  
Что составляло твой кумир —  
Добро иль гул хвалы непрочной?

Читал ли девы молодой  
Любовь во взорах сквозь ресницы?

Далее Раевский говорит о своей суровой жизни, не знавшей ни «неги», ни «любви, как страсти нежной»,

\* То есть Марату.

о жизни, целиком посвященной одной высокой цели — борьбе за свободу. Второе стихотворение, «К друзьям», тематически связано с первым; оно содержит уверения в том, что поэт приемлет свой жребий «с твердостью железной» и остается верен своим идеалам:

...я судьбу мою сурову  
С терпеньем мраморным сносил,  
Нигде себе не изменил  
И в дни убийственные жизни  
Немрачен был, как день весной,  
И даже мыслью и душой  
Отвергнул право укоризны<sup>13</sup>.

В стихотворении содержался призыв к Пушкину — продолжать дело гражданского поэта, певца свободы.

Наброски ответа Пушкина Раевскому по форме также должны были явиться лирической исповедью. В первых набросках основная мысль такова: поэт гордится не тем, что он

• ..[привлекать] умел стихами  
[Вниманье] [пламенных] [сердец],  
Играя смехом и слезами,

не тем, что иногда

...коварные напевы  
Смиряли в мыслях юной девы  
Волнение страха <и> стыда,

не сатирически-обличительными стихами и известностью изгнанника:

Иная, [высшая] [награда]  
Была мне роком суждена  
[Самолюбивых дум отрада  
Мечтанья суетного сна!..]

Стихотворение не окончено, и поэтому неизвестно, о какой «награде» идет речь, но представляется правильным предположение М. А. Цявловского, что «последние два стиха намечают тему бессмертия поэта в потомстве». Возможность такого разрешения замысла поддерживается и следующими строками из стихотворения Раевского «Певец в темнице»:

Поверь протекший путь над бездной,  
Измерь ее — и дай ответ  
Потомству с твердостью железной<sup>14</sup>.

Строки одного из набросков ответа Пушкина Раевскому совпадают с последней частью монолога Андрея Шенье:

...у столба сатиры  
Разврат и злобу я казнил,  
...грозящий голос лиры,  
Неправду в ужас приводил.

В автографе первоначально эти строки читались:

...мой кинжал  
Казнил презренного злодея

Сравните с этим строки из последней части монолога Шенье:

Ты презрел мощного злодея;

Твой бич настигнул их, казнил,  
Сих палачей самодержавных...

Второй набросок ответа Пушкина Раевскому («Ты прав, мой друг») тематически близок средней, элегической части монолога «Андрея Шенье». В этом наброске мы читаем:

...Я знал досуг, беспечных муз удел  
И наслажденья лени сонной...

Я дружбу знал...

Я знал любовь...

Сравните в монологе Андрея Шенье воспоминания о жизни, в которой он покидал

...друзей и сладостную лень,

о жизни, в которой его «досуг» делили «музы чистые».

Совпадения эти (их можно умножить) важны общей эмоциональной тональностью. Но набросок Пушкина «Ты прав, мой друг» окрашен разочарованием. Здесь отражен тот духовный кризис, который поэт пережил в 1823 году. Он был вызван сложной общественной ситуацией — ослаблением широкой либеральной оппозиции в России, поражением европейских революций, (ср. также стихотворение «Свободы сеятель пустынный»). Этот кризис Пушкин преодолел, о чем ярко свидетельствует и стихотворение «Андрей Шенье», где Пушкин в иносказательной форме повторил идею своей оды «Вольность» о великом назначении поэта. Если в оде

«Вольность» Пушкин утверждал в противовес «изнеженной лире» музу гражданскую, то в стихотворении «Андрей Шенье» он, развивая эту же мысль, расширил ее до темы жизненной судьбы поэта. Говоря, что он в «Андрее Шенье» оказался «пророком», Пушкин имел в виду строки, в которых намекается на отношение к нему Александра I и предсказывается близкая гибель царя:

Гордись, гордись, певец; а ты, свирепый зверь,  
Моей главой играй теперь:  
Она в твоих когтях. Но слушай, знай, безбожный:  
Мой крик, мой ярый смех преследует тебя!  
Пей нашу кровь, живи, губя:  
Ты все пигмей, пигмей ничтожный.  
И час придет... и он уж недалек.  
Падешь, тиран!..

В этих стихах Пушкин дал волю своему чувству ненависти к царю, которое глухо прорывалось и в его письмах к друзьям. Конкретный автобиографический смысл имело для Пушкина восклицание: «Гордись, гордись, певец...» Доведенный до отчаянья невозможностью вырваться из Михайловского, Пушкин, однако, не внял советам смириться. Он не пошел и на то, чтобы просить у Александра I снисхождения или прощения. Еще в 1821 году в стихотворении «К Овидию», сравнивая свою судьбу с судьбой римского поэта, изгнанного из Рима и умолявшего императора Августа о прощении, Пушкин говорил о себе:

...не унизил век изменой беззаконной  
Ни гордой совести, ни лиры непреклонной.

Эта же идея стойкости поэта нашла свое полное развитие в «Андрее Шенье». Думая о своей судьбе изгнанника, Пушкин в одном из писем 1825 года к Вяземскому восклицал: «Грех гонителям моим! И я, как А. Шенье, могу ударить себя в голову и сказать: Il y avait quelque chose là...» \* (эта же фраза приведена Пушкиным в примечании к стихотворению «Андрей Шенье»: «На месте казни он ударил себя в голову и сказал: «Pourtant j'avais quelque chose là»). Так Пушкин вновь намекал на автобиографический характер стихотворения «Андрей Шенье».

\* Здесь кое-что было (франц.).

Из всего этого можно заключить, что взгляды Пушкина на роль поэзии, на высокое призвание поэта сложились уже в первой половине 20-х годов. Эти взгляды, выраженные в его стихотворениях, статьях, письмах, оказывали большое влияние на общее литературное движение. «Могу сказать, что в последнее пятилетие царствования покойного государя я имел на сословие литературное гораздо более влияния, чем министерство, несмотря на неизмеримое неравенство средств», — признавался Пушкин, имея в виду царствование Александра I. И в дальнейшем Пушкин продолжал развивать свои взгляды на огромную роль поэта и значение литературы для общественной жизни. От «Пророка» (1826) до написанного незадолго до гибели стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» — таков диапазон эволюции в творчестве Пушкина образа поэта, призванного «глаголом жечь сердца людей».

### 3

Мысль о роли писателя в борьбе за общественный прогресс, о его великом гражданском долге находит в статьях и заметках Пушкина 30-х годов наиболее полное выражение. «Дружина ученых и писателей, — писал он в 1830 году, — ...всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности». Любопытна примененная здесь терминология: дело писателей — «дружины» — сравнивается с военными набегами. В размышлениях Пушкина о литературе эта терминология не случайна. Ее он использовал и при характеристике процесса поэтического творчества в шуточной, по своему замыслу, поэме «Домик в Колонне».

Однако этим взглядам Пушкина противоречит, как казалось, ряд его же критических суждений и стихотворных произведений 20-х—30-х годов, которые трактовались во многих литературоведческих работах (особенно дореволюционных) как отступление от защиты позиций поэта-гражданина. В качестве аргумента приводились отрицательные отзывы Пушкина о принципе

«пользы» в искусстве и цикл его стихотворений 20 — начала 30-х годов о «поэте и толпе»: «Поэт и толпа» («Чернь»), «Поэту», «Поэт». Между тем и критические высказывания Пушкина и упомянутые выше стихотворения по существу являлись, несмотря на известные противоречия, защитой его прежних взглядов на роль поэзии и предназначение поэта, а не пересмотром этих взглядов.

Действительно, осуждение принципа «пользы» в искусстве выражено в ряде статей, писем, произведений Пушкина. Еще в 1825 году, в ответ на критику Жуковским поэмы «Цыганы», как произведения, в котором нет цели, Пушкин писал: «Ты спрашиваешь, какая цель у «Цыганов»? Вот на! Цель поэзии — поэзия...» Позже он возвращался к теме «цели» и «пользы» неоднократно. В стихотворении «Поэт и толпа» (1828) поэт восклицает, обращаясь со словами обличения к «Черни»: «Тебе бы пользы все...» В 1830 году Пушкин касается этого вопроса в плане теоретическом: «Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такой ясностью и обширностью, мы все еще остаемся при понятиях старого педанта Готшеда; мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть польза». И через год Пушкин пишет снова: «Поэзия... по высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя...» Примеры такого рода суждений Пушкина можно умножить. Но в то же время у Пушкина имеются и суждения противоположные. Так, на полях второй части «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова, по поводу «Послания к И. М. Муравьеву-Апостолу», он заметил: «Цель послания не довольно ясна; недостаточно то, что выполнено прекрасно», а под стихотворением «Странствователь и домосед» приписал: «Конец прекрасен. Но плана никакого нет, цели не видно — все вообще холодно, растянуто, ничего не доказывает и пр.». Следовательно, в понятие «цели» и «пользы» Пушкин вкладывал в каждом случае особое конкретное содержание.

Изучение рассуждений Пушкина на эту тему приводит к заключению, что критика «цели» и «пользы» носила в его статьях и художественных произведениях глубоко прогрессивный характер как в плане непосредственно политическом, так и в развитии литературы.

Общей чертой этой критики является ее направленность против того понимания «пользы», которая развивалась теоретиками лжеклассицизма, вроде упомянутого Пушкиным Готшеда. Эти теоретики понимали «цель» и «пользу» искусства как дидактику, как подчинение художественного произведения заранее установленному заданию. Такой подход к искусству приводил к нарушению гармонии между идеей и образом; образы представляли собою не воплощение определенных идей в ходе живого воспроизведения действительности, а служили средством расцветивания идеи, украшения ее или иллюстрирования. Подобное понимание «цели» обедняло искусство во всех отношениях: литература превращалась в нечто подобное элементарной педагогике. Именно такие взгляды имел в виду Пушкин, когда высмеивал критиков, которые «о нравственности имеют детское или темное понятие, смешивая ее с нравоучением, и видят в литературе одно педагогическое занятие», или когда обращался к таким критикам со словами: «Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами? И какая польза в Тициановой Венере и в Аполлоне Бельведерском?» Как бы продолжая в 1836 году свои размышления на эту тему, Пушкин утверждал, что теория, гласящая «будто бы польза есть условие и цель изящной словесности» — это «мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками», а «цель художества есть *идеал*, а не нравоучение». Если сопоставить все эти суждения Пушкина с его многочисленными замечаниями о значении мысли в художественном произведении, то мы приходим к окончательному выводу о том, что критика Пушкиным «цели» и «пользы» была критикой, направленной против старых, обветшалых эстетических норм, мешавших развитию искусства больших идей и жизненной правды.

Он высмеивал французских драматургов 1820-х годов (таких, как Жуи, Арно, Пиша), которые писали свои трагедии о героях древности под влиянием последних номеров «*Constitutionnel*» или «*Quotidienne*», заставляя римлян шестистопными стихами говорить

---

\* Французские газеты «Конституционная» и «Ежедневная».

о политических деятелях XIX века. «От сего затейливого способа на нынешней французской сцене слышно много красноречивых журнальных выходов, но трагедии истинной не существует», — заключал Пушкин. Интересные иллюстрации к мыслям о том, как вредит искусству не естественное, вынужденное теми или иными обстоятельствами подчинение произведения ложной тенденции, содержится в отзыве Пушкина о французском поэте Иосифе Делорме (псевдоним Сент-Бева). Говоря об эволюции этого поэта, Пушкин сочувственно отозвался о книге «Жизнь, стихотворения и мысли Иосифа Делорма», отмеченной «искренностью вдохновения», свежестью, непосредственностью. Как известно, в стихах этого сборника причина разочарованности героя, его недовольства объяснялась и моментами социальными, ненормальными общественными условиями, контрастами роскоши и нищеты. Во второй же книге, «Утешения», где поэт примирился с противоречиями жизни, чувствуется «холод предначертания, натяжка, принужденность». Отсутствие искренности в этой книге Пушкин объясняет тем, что поэт нарочито подчинил свои стихи предвзятым идеям; так, если он раньше отвергал «утешения» религии, то теперь сказал себе: «Будем религиозными», решив исправиться под влиянием «людей степенных». Отсюда совершенно ясен смысл заключения, которое содержится в отзыве Пушкина о Делорме: поэзия «не должна иметь никакой цели, кроме самой себя», то есть убеждения поэта должны выражаться в его стихах естественно, иначе неизбежен «холод предначертания».

В своих статьях Пушкин выступает за высокую идейность, против реакционной тенденциозности. В условиях николаевской России, когда брались под подозрение не только писатели, прямо заявлявшие о своем нежелании восхвалять существующие порядки, но занимавшие более или менее самостоятельную позицию, защита Пушкиным независимости от «указующего перста» носила ярко окрашенный прогрессивный характер. Эта позиция Пушкина особенно ясно отразилась в статьях 1836 года, напечатанных в «Современнике». В статье «Французская академия» обличаются поэты, которые пишут, применяясь ко вкусу публики, а «не вследствие вдохновения независимого, не из бескорыстной любви к своему искусству!» Важным этапом борьбы против навязывания

литературе реакционной тенденциозности явилась статья Пушкина «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной». Статья направлена против писателя, драматурга и переводчика М. Е. Лобанова, выступившего в Российской Академии с обличением французской литературы за «разрушительнейшие мысли», связанные с «ужасами революции». Он обличал также и русскую литературу, в которой усматривал «влияние подобных мыслей». С яростью нападал Лобанов на критику, указывая в тонах политического доноса на ее «совершенную безотчетность, бессовестность, наглость и даже буйство». Здесь подразумевался прежде всего Белинский, который уже тогда считался среди реакционеров «разрушителем авторитетов». Лобанов предлагал, чтобы цензура проникала «все ухищрения пишущих» и чтобы Академия ей в этом помогла<sup>15</sup>.

В речи Лобанова Пушкина возмутил и ее реакционный политический смысл и стремление ограничить свободу художественного творчества догматическими правилами. Выступление Пушкина против речи Лобанова носило явно демонстративный характер: требованию Лобанова изгнать из литературы «разрушительнейшие мысли», связанные с «ужасами революции», Пушкин твердо противопоставил прославленную свободу поэта: «Нельзя требовать от всех писателей стремления к одной цели. Никакой закон не может сказать: пишите именно о таких-то предметах, а не о других».

К выступлениям Пушкина, связанным с темой политической независимости писателя, относится и статья «Вольтер». Она написана в форме рецензии на изданную во Франции «Переписку Вольтера с президентом де Броссом». Говоря о взаимоотношениях Вольтера с прусским королем Фридрихом II, о назначении Вольтера камергером прусского двора, Пушкин безусловно намекал на оскорбительное отношение к себе Николая I, назначившего его камер-юнкером.

«К чести Фридриха II скажем, что сам от себя король... не надел бы на первого из французских поэтов шутовского кафтана, не предал бы его на посмеяние света...» — писал Пушкин. Только учитывая этот автобиографический аспект статьи, можно верно понять размышления Пушкина, которыми он заключает изложение

эпизода с назначением Вольтера камергером: «...настоящее место писателя есть его ученый кабинет... независимость и самоуважение одни могут нас возвысить над мелочами жизни и над бурями судьбы».

Защищая независимость писателя, Пушкин осуждает взгляд на литературу как на средство наживы, житейского успеха и т. п.

В непосредственной связи с защитой Пушкиным «прямого вдохновенья», враждебного всякого рода низменным интересам, приспособлению к официозным требованиям, погоне за «минутной славой», почестями, деньгами возникли стихотворения «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830), которые вызвали столько кривотолков в истории литературы и в литературной критике.

Для правильного понимания истории замысла цикла стихотворений о «поэте» и «толпе» нужно учитывать обстановку, в которой оказался Пушкин после поражения декабрьского восстания. С момента возвращения из ссылки Пушкин испытывал все возрастающий нажим со стороны правительства и реакционных литературных кругов, требовавших от поэта перехода на сторону самодержавия. С каждым годом усиливает ожесточенную травлю Пушкина реакционный «Вестник Европы», для которого поэт был чуть ли не вождем литературного нигилизма, покушавшегося «ниспровергнуть до основания священный оплот общественного порядка и благоустройства». В «Вестнике Европы» утверждалось, что «поэзия Пушкина есть просто пародия», а он сам — «гений на карикатуры». Во время военных кампаний 1828—1829 годов реакционная критика предъявляла Пушкину прямое требование стать официозным поэтом, «воспеть успехи нашего оружия» и «великие подвиги современных русских героев». Освобождение от цензуры, которую обещал царь, на деле превратилось в тройную цензуру. На страницах консервативной прессы грубо поносились наиболее зрелые произведения Пушкина: «Полтава», «Евгений Онегин» и др.

В свете такого рода фактов стихотворения «Поэт и толпа», «Поэт», «Поэту» и другие, примыкающие к ним по теме, приобретают характер протеста. Развитый в них мотив независимости поэта позже конкретизирован в стихотворении «Из Пиндемонти» (1836):

...Никому

Отчета не давать, себе лишь самому  
Служить и угождать; для власти, для ливреи  
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...

Однако идейная и эстетическая концепция этих стихотворений сложна и не лишена противоречий. Тем не менее нет никакого основания утверждать, что произведения эти связаны с эстетикой субъективного идеализма, противопоставляющей искусству реальной действительности поэзию «чистой красоты», не зависимой от общественной жизни. Извращенно комментируя стихотворения «Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту», представители идеалистического литературоведения — от П. В. Анненкова до М. О. Гершензона — и их вольные или невольные последователи рассматривали эти произведения изолированно от всей системы взглядов Пушкина на роль поэзии и предназначение поэта. Доказательства принадлежности Пушкина к сторонникам «чистого искусства» ограничивались главным образом столь многократно цитированными строками стихотворения «Поэт и толпа»:

Не для житейского волненья,  
Не для корысти, не для битв,  
Мы рождены для вдохновенья,  
Для звуков сладких и молитв.

Трактовка стихов «Поэт и толпа» как декларации сторонника «чистого искусства» укрепились, с другой стороны, не без влияния авторитета Писарева, который зачеркивал значение творчества Пушкина-реалиста и, опираясь на стихотворение «Чернь» (под этим заглавием печаталось стихотворение «Поэт и толпа»), отводил поэту роль жреца «звуков сладких и молитв». Писарев утверждал также, что в этом стихотворении «чернью» именуются «неимущие соотечественники» и даже «все трудящееся человечество»<sup>16</sup>.

Убедительная критика писаревского толкования стихотворения «Чернь» («Поэт и толпа») была дана Плехановым, который показал, что Пушкин обращался, конечно, не к народной толпе, а к толпе светской, к светской черни (кстати говоря, у Пушкина встречается и само определение «светская чернь»; см., например, «Евгений Онегин», глава четвертая, строфа XIX). Однако Плеханов все же был не прав, соглашаясь с тем, что

после декабристского восстания Пушкин стал «приверженцем чистого искусства». Плеханов писал: «Пушкину не раз предлагали писать полезные для славы отечества нравоучительные произведения. Он предпочитал «чистое» искусство и именно этим доказал, что был выше ходячей тогда морали». Что Пушкин отказывался выполнять реакционные «заказы», это, конечно, так. Но значит ли это, что Пушкин—художник, никогда не избегавший житейского волнения, — «предпочитал чистое искусство»? Как с этим примирить тот факт, что стихотворения, в которых защищается свобода поэта от притязаний «толпы», написаны Пушкиным в те годы, когда он в противовес певцам «звучков сладких и молитв» затрагивал в своем творчестве острейшие проблемы истории и современности, обращался к изображению «прозы жизни»? Ведь если считать стихотворения 20-х годов о «поэте и толпе» декларациями Пушкина, то декларациями являются также стихотворения «Пророк», «О муза пламенной сатиры», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный». Позиции чистого искусства противоречат и многочисленные высказывания и суждения Пушкина этого же времени, в которых он защищает великую общественную роль искусства. Наконец как согласовать с мнением о переходе Пушкина в лагерь сторонников «чистого искусства» и другой факт — усилившуюся в эти годы травлю его консервативной критикой за измену, «чистой лире Аполлона», предостерегающе заявлявшей поэту: «Мало ли в природе есть вещей, которые совсем нейдут для показу?.. Дай себе волю... пожалуй, залетишь и — бог весть куда! — от спальни недалеко до девичьей; от девичьей — до передней; от передней — до сеней; от сеней — дальше и дальше!..»<sup>17</sup>

Не возражая в принципе против мнения о принадлежности Пушкина к сторонникам теории «чистого искусства», Плеханов находил этой его позиции историческое оправдание, так как считал что «в известные исторические эпохи нежелание метать бисер перед холодной и неразвитой толпой необходимо должно приводить умных и талантливых людей к теории искусства для искусства». Исходя из этого положения, Плеханов пришел к выводу, что теория «искусство для искусства» в эпоху Пушкина — эпоху «общественного индифферентизма и упадка гражданской нравственности» — играла положительную роль.

Это положение Плеханова, конечно, не может быть принято, ибо, как известно, теория «чистого искусства» во все эпохи играла роль отрицательную, так как даже в самые трудные времена не прекращалась пропаганда в литературе передовых идей, борьба с реакцией (чему свидетельство и творчество Пушкина). Но в рассуждениях Плеханова имеется рациональное зерно: Пушкин в стихах о «поэте и толпе» отстаивал свою независимость. Можно добавить к этому, что упомянутые его стихотворения защищают верность поэта своим убеждениям, верность избранному пути. Но это не был путь холодного «чистого искусства», удаленного от жизни<sup>18</sup>.

В чем же своеобразие цикла стихов о «поэте и толпе»?

Прежде всего следует сказать, что образ поэта, созданный в нем, — это образ человека гонимого, одинокого, человека, который подвергается тяжчайшим испытаниям, но остается тверд и непоколебим. Такие же черты в образе поэта мы отметили и в стихотворениях, написанных ранее, в первой половине 20-х годов. Только теперь эти черты приобретают более трагический оттенок: резче подчеркнуто одиночество поэта, обреченного на «суд глупца», вынужденного слушать «смех толпы холодной», поэта, которого толпа «бранит», «плюет на алтарь», где горит его огонь, священный огонь поэзии. В автографе стихотворения «Поэту» этот мотив варьируется несколько раз: «Пускай перед тобой беснуясь чернь кричит», «Так пусть тогда толпа неистово кричит», «Так пусть его тогда надменно чернь хулит». Позиция поэта в этом стихотворении — позиция мужества, бесстрашия:

...останься тверд, спокоен и угрюм.

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

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

Теме одиночества поэта и враждебного отношения к нему света посвящено и стихотворение «Ответ анониму» (1830), которое носит непосредственно автобиографический характер (оно является ответом на приветственное анонимное послание в связи с женитьбой

Пушкина). О чувствах, вызванных этим посланием, говорит горькое признание поэта:

К доброжелательству досель я не привык —  
И странен мне его приветливый язык.  
Смешон, участия кто требует у света!  
Холодная толпа взирает на поэта,  
Как на заезжего фигляра: если он  
Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон,  
И выстраданный стих, пронзительно унылый,  
Ударит по сердцам с неведомою силой, —  
Она в ладони бьет и хвалит, иль порой  
Неблагодарною кивает головой.

К этой же теме одиночества поэта, совершающего свой подвиг благородный в окружении равнодушия или враждебности, примыкает и стихотворение «Эхо»; поэт откликается на все — ему же «нет отзыва». Сравнение поэзии с эхом у Пушкина встречается не впервые. (Ср. в лицейском стихотворении 1816 года:

.. неподкупный голос мой  
Был эхо русского народа.)

Несмотря на имеющиеся в стихах цикла о «поэте и толпе» различия, их роднит один мотив — защита идеи высокого предназначения поэта. Поэт, говорится в стихотворении «Поэт», может иметь человеческие слабости, пока он погружен в заботы суетного света:

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

Но, призванный к «священной жертве», к творчеству, поэт должен быть непогрешимым в своей чистоте, в благородстве своего подвига, в исполнении своей миссии пророка — такова мысль этого стихотворения, утверждающего все ту же любимую идею Пушкина о высокой роли поэта. Полные глубокого смысла слова о поэте:

К ногам народного кумира  
Не клонит гордой головы... —

имеют в первопечатном тексте любопытный вариант: вместо «народного кумира» — *«светского кумира»*. Таким образом, логически очевидно и, кроме того, доказывается историко-литературным анализом, что призыв этого стихотворения: «Поэт, не дорожи любовью народной!» — имеет в виду не отношение поэта к народным массам,





которые не могли знать его стихов уже потому, что были сплошь неграмотными. Существенны для раскрытия замысла стихотворения первоначальные заголовки сонета в автографе: «Хвалы», «Награды». Пушкин, следовательно, хотел подчеркнуть заголовком мысль о равнодушии поэта к похвалам светской толпы, к ее наградам.

Стихотворение «Поэт» непосредственно связано с написанным годом ранее стихотворением «Пророк» и своей идеей и художественной символикой. Представления о поэзии как священной жертве, сравнение души поэта с пробудившимся орлом — все это близко образной системе «Пророка». Однако основная идея «Пророка» — предназначение поэта «глаголом жечь сердца людей» — сформулирована здесь в отличие от других стихов этого цикла не иносказательно, а прямо.

С защитой высокого облика поэта-пророка связан и сонет «Поэту» опять-таки и своей символикой — «алтарь» (в смысле «жертвенник»), «огонь», «треножник» — и мыслью о высоком, чистом, благородном облике поэта. Образы гонимого пророка и гонимого поэта, которого оскорбляет и осмеивает толпа, в данном контексте безусловно ассоциируются. Все это важно для понимания внутренней общности замысла стихотворений «Пророк», «Поэт», «Поэту», нисколько, следовательно, не противоречащих одно другому по идейной направленности: все они объединены темой высокого общественного предназначения поэзии, великого призвания поэта.

Как уже отмечалось, в том же аспекте, хотя и с внутренним противоречием, решается эта тема в стихотворении «Поэт и толпа». И оно некоторыми своими деталями связано с темой поэта-пророка; поэт — «божественный посланник», которого окружает (как и в стихотворении «Поэту») «хладный и надменный», «непосвященный народ». И здесь та же символика: «алтарь», «жертвоприношенье», — слова, которые являются как бы сигналами, вызывающими в сознании читателя высокий образ поэта. Единство замысла «Пророка» и «Поэт и толпа» подтверждается также тем, что первоначально эпиграф ко второму стихотворению был выписан Пушкиным не из Горация: «Procul este, profani»\*, а из Иова: «Послушайте глагол моих...», то есть вновь возникала как и в «Пророке»,

---

\* Отойдите, непосвященные (лат.).

тема «глагола» — слова не «лукавого» и «праздного», а проникновенного, поучающего.

Все, кто рассматривали стихотворение «Поэт и толпа» как манифест «чистого искусства», исходили из убеждения, что здесь Пушкин отказывался от провозглашенного им в «Пророке» тезиса: долг поэта «глаголом жечь сердца людей». Но при этом совершенно не обращалось внимания на три важных момента, определяющих замысел стихотворения.

Во-первых, в нем поэт отказывается от «служения» не вообще народу, а «хладной и надменной черни», отказывается потому, что *ей* чужда и враждебна его поэзия. «Чернь» отнюдь не считает его «песнь» — песнью для самого себя; нет, «чернь» признает, что свободная песнь поэта «сердца волнует, мучит», но она осуждает ее именно потому, что песня эта для *нее*, «черни», не нужна, бесполезна. Этот момент настойчиво подчеркнут в словах «черни» о поэте:

К какой он цели *нас* ведет...  
О чем бренчит? чему *нас* учит?  
.....  
Как ветер песнь его свободна,  
Зато как ветер и бесплодна:  
Какая польза *нам* от ней?

В том, что этот акцент — результат не субъективного чтения текста, а его действительного звучания, убеждает автограф, где слово «нам» выделено с большей интонационной резкостью:

И нам *какая* ж польза в ней.

В автографе имеется разработка мотива власти поэта над сердцами, но власти, не приемлемой для черни:

Сердцами играя,  
Куда влечет...  
.....  
И слух и сердце поражая,  
К чему он нас зовет  
.....  
Игра его смела, свободна...

Светская чернь хочет видеть в поэте *своего* поэта, который давал бы ей уроки (в рукописи «сладкоречивые уроки»), «ближнего любя». Однако поэт питает к «черни»

не любовь, а ненависть, и эта ненависть с предельной ясностью проявилась в той самооценке, которую Пушкин вложил в уста черни:

Мы малодушны, мы коварны,  
Бесстыдны, злы, неблагодарны;  
Мы сердцем хладные скопцы,  
Клеветники, рабы, глупцы;  
Гнездятся клубом в нас пороки.

В рукописи Пушкин, не скупясь на эпитеты, добавил еще характерные признаки светской черни: «скоты», «жалкие глупцы», «душой рабы», «ленивцы», «гордецы», «тираны», «подлецы», «грабители», «подлые скопцы» и т. д. Поэтому вполне оправдан отказ поэта следовать призыву, с которым «чернь» обращается к нему:

Свой дар, божественный посланник,  
Во благо *нам* употребляй...

«Чернь» вызывает у поэта только отвращение и гнев, она неискоренима. Так получают полное оправдание его гневные слова:

Подите прочь — какое дело  
Поэту мирному до вас!  
В разврате каменейте смело,  
*Не оживит вас лиры глас!*

Интересно движение замысла стихотворения, раскрывающее его истинную направленность. В первоначальном наброске первая же строфа не оставляет сомнений в том, что стихотворение адресовано именно светской толпе:

Толпа надменная поэта окружала,  
И равнодушно ей задумчив он внимал  
И звучной лирою рассеянно бряцал.

Этими строками воссоздавалась атмосфера светского салона.

Полемическая направленность стихотворения против понятий «цели» и «пользы» в искусстве, в смысле догматической дидактики, вряд ли нуждается в доказательствах после того, как выше уже выяснен характер критики этих понятий Пушкиным. Поэт иронизирует по поводу призыва «черни» «исправлять пороки». Эта формула встречалась в то время на страницах вполне благонамеренных журналов, трактовавших «исправление» как

«улучшение нравов», без «посягательств» на так называемые «священные основы».

Но есть в стихотворении и еще один мотив, который важен не только как полемический выпад против дидактической трактовки «пользы» искусства, но и как защита искусства от натуралистического опошления:

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

Это низменно-прозаическое приращение искусства, подход к явлениям искусства с критерием повседневно-бытовой, так сказать потребительской ценности (в рукописи о «черни» сказано: «Лишь низких выгод алчешь ты») столь же враждебен истинно прекрасному, как и аристократическое презрение к «прозе жизни». Любопытно, что два года спустя после написания стихотворения «Поэт и толпа» Пушкин в своей статье «О народной драме...», посвященной обличению искусства аристократического, придворного и защите драмы народной (цель которой: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная») в тех же выражениях полемизировал с плоским, убогим пониманием пользы.

Итак, стихотворения цикла «поэт и толпа» не выражали позицию сторонника «чистого искусства». Однако в них все же заключено внутреннее противоречие, которое дало возможность эстетам уцепиться за него для пропаганды своих по существу абсолютно чуждых Пушкину взглядов на поэзию. Это противоречие заметил Белинский, когда он, вскрывая направленность стихотворения «Чернь» против «хладных скопцов», требующих от поэта «общих нравоучительных мест», в то же время осуждал способ самозащиты Пушкина от притязаний светской черни. Белинский писал: «Он (Пушкин. — Б. М.) презирает чернь и на ее приглашение — исправлять ее звуками лиры, отвечает словами, полными благородной гордости и энергического негодования... Но если до истины можно доходить не тем, чтоб соглашаться с глупцами, то и не тем, чтоб противоречить им, — а тем, чтоб, забывая о их существовании, смотреть на предмет глазами разума». Внутренняя полемичность стихотворения была облечена

в столь общую форму что, слова о поэте, рожденном «не для житейского волнения», «не для битв», могли восприниматься как отказ поэта откликаться на животрепещущие вопросы современности, отказ вмешиваться в жизненную борьбу<sup>19</sup>.

Неверное истолкование стихотворений о «поэте и толпе» опиралось, кроме того, на легенду о том, что Пушкин будто бы написал их под влиянием русских сторонников немецкой идеалистической эстетики, сгруппировавшихся вокруг «Московского вестника». Легенда эта имеет своим первоисточником воспоминания одного из основных сотрудников «Московского вестника» С. П. Шевырева, утверждавшего, что Пушкин «объявил свое живое сочувствие тогдашним молодым литераторам, в которых особенно увлекала его новая художественная теория Шеллинга», и что «под влиянием последней, проповедовавшей освобождение искусства», были написаны стихи «Чернь». Такая же точка зрения развивалась П. В. Анненковым, который был сам сторонником теории «чистого искусства». Она поддерживалась и в ряде работ, вышедших уже в советские годы. Так, по поводу эстетических взглядов Пушкина В. А. Васильев писал в 1937 году: «Если мы обратимся к художественной практике Пушкина, то факт сильного воздействия кантовских и шеллингианских эстетических установок на творчество Пушкина явится несомненным». И далее: «Несомненно кантовское определение красоты как целесообразности без цели оказало большое влияние на Пушкина». Представление о влиянии эстетической теории сотрудников «Московского вестника» — «любомудров» — на Пушкина отразилось даже в комментариях к массовым изданиям сочинений Пушкина. Например, в примечаниях к стихотворению «Поэт и толпа» в однотомнике сочинений Пушкина, изданного Гослитиздатом в 1949 году, читаем: «Стихотворение написано в период сближения Пушкина с московскими любомудрами и отражает их идеи о призвании поэта к свободе художественного творчества»<sup>20</sup>.

Со всем этим согласиться нельзя. Пушкин, вступивший в союз с «Московским вестником», в надежде что он может определять платформу журнала, вскоре убедился в нереальности этого и в конце концов отошел от него. В практике журнала были и положительные стороны:

там печатались произведения Пушкина, переводы из Гете, Шекспира, Шиллера, Вальтера-Скотта и других писателей; интересные статьи встречаются в отделе «Наука». Статья И. Киреевского «Нечто о характере поэзии Пушкина», выступления против Булгарина, критика пережитков классицизма — все это имело безусловно прогрессивное значение. Но в вопросах философии и эстетики основной линией «Московского вестника» была пропаганда идеализма, религии и мистики. В ряде статей «Московского вестника» утверждалось, в духе шеллингианской эстетики, что искусство — средство познания «абсолюта», божественное откровение, что источник искусства — не действительность, а мистические «глубины духа». В статьях и стихотворениях «Московского вестника» встречается та же терминология, которую использовал и Пушкин в своей критике понятия «цели» и «пользы» искусства. Но в то время как Пушкин отстаивал независимость поэта в борьбе с реакционной тенденциозностью, в борьбе за реализм, «Московский вестник» ратовал за уход от жизни и ее противоречий в мир эстетически-уравновешенного созерцания. Так, в статье В. Титова «О достоинстве поэта» говорилось: «...Поэт живет отшельником от действительного мира, в мире своей фантазии», ибо «всечастный, горестный опыт убеждает нас, что счастье нельзя искать в предметах внешних». Автор другой статьи («S») доказывал, что первым признаком поэзии должна быть таинственность, и призывал создавать «мистическую поэзию», начало которой — «в недостижимом святилище творческой души». Выступая против дидактики и морализирования классицизма, «Московский вестник» зачастую приходил, однако, к отрицанию реализма, общественной роли искусства. Все это выражало стремление к примирению с действительностью, характерное для основных сотрудников журнала — Погодина, Шевырева, Хомякова, Титова и других «любомудров», после 14 декабря отрекшихся от каких бы то ни было элементов политического вольномыслия. В статье «О возможности найти единый закон для изящного» Шевырев писал, что этот закон заключается в чувстве, которое «примиряет нас со всем миром», ведет «к согласию с самим собою и со всем миром, нас окружающим». Эти рассуждения составляли фило-

софское обоснование полного отказа от борьбы с социальным злом <sup>21</sup>.

Тот же Шевырев в «Обозрении русской словесности за 1827 год» утверждал, что «не дело поэта преподавать уроки нравственности», а в другой статье — что поэзия «существует самобытно и имеет свою цель, независимую ни от каких других отношений». Развертывая эти свои положения применительно к русской литературе, Шевырев отрицательно отзывался о том ее направлении, которое ведет начало от Кантемира, направлении сатирическом, обличительном. «Каких же благодетельных последствий ожидать можно от поэзии, если она при начале своем объявит войну жизни и свету?.. Не поэзии дело истреблять плевелы, она положительно действует на человека...» В журнале встречаются выступления против воспроизведения в искусстве жизни рядовых людей, повседневного быта и вместе с тем против мятежной романтики Байрона и Пушкина. Таким образом, идеал «чистого искусства», отрешенного от действительности, сочетался в эстетической программе журнала с борьбой против реализма. Статьи, противоречащие этой программе, были в «Московском вестнике» исключением <sup>22</sup>.

Для Пушкина же борьба за независимость искусства, против реакционно-тенденциозной трактовки понятий «цели» и «пользы» была вместе с тем борьбой за реализм, за сближение литературы с жизнью, за ее демократизацию. Это подтверждается теми его произведениями, где эстетические декларации сочетаются с реалистическим изображением действительности. Такова, например, поэма «Домик в Коломне». Первоначальный набросок вступления к этому шуточному произведению свидетельствует о явно полемической направленности против тех, кто упрекал поэта за «бесцелье» и требовал подчинения творчества вполне определенной цели — восхваления официозной героики:

Пока меня без милости бранят  
За цель моих стихов — иль за бесцелье  
И важные особы мне твердят,  
Что ремесло поэта — не безделье,  
Что славы прочной я добьюся вряд,  
Что хмель хорош, но каково похмелье?

И что пора б уж было мне давно  
Исправиться, хоть это мудрено.

---

Пока сердито требуют журналы,  
Чтоб я воспел победы россиян  
И написал скорее мадригалы  
На бой или на бегство персиян...

Вступление к «Домику в Коломне» Пушкин написал другое, но две заключительные строфы окончательного текста поэмы — диалог критика и поэта — посвящены той же теме — о «пользе», «цели», «нравоучении»:

xxxix

«Как, разве всё тут? шутите!» —  
«Ей-богу». —  
«Так вот куда октавы нас вели!  
К чему ж такую подняли тревогу,  
Скликали рать и с похвальбою шли?  
Завидную ж вы избрали дорогу!  
Ужель иных предметов не нашли?  
Да нет ли хоть у вас нравоученья?» —  
«Нет... или есть: минуточку терпенья...

xl

Вот зам мораль: по мнению моему,  
Кухарку даром нанимать опасно:  
Кто ж родился мужчиною, тому  
Рядиться в юбку странно и напрасно:  
Когда-нибудь придется же ему  
Брить бороду себе, что несогласно  
С природой дамской... Больше ничего  
Не выжмешь из рассказа моего...»

Еще более полемическая направленность ощущается в неоконченной поэме Пушкина «Езерский». Герой поэмы из обедневшего старинного рода, бедный чиновник — коллежский регистратор. Отстаивая право на выбор именно такого, «ничтожного героя» в споре с критиком, Пушкин повторяет ряд мотивов, которые содержатся в цикле стихотворений о «поэте и толпе».

Исполнен мыслями златыми,  
Не понимаемый никем.  
Перед распутиями земными  
Проходишь ты, уныл и нем.  
С толпой не делишь ты ни гнева,  
Ни нужд, ни хохота, ни рева,  
Ни удивленья, ни труда.

Глупец кричит: *куда? куда?*  
*Дорога здесь.* Но ты не слышишь,  
Идешь, куда тебя влекут  
Мечты златые; тайный труд  
Тебе награда; им ты дышишь,  
А плод его бросаешь ты  
Толпе, рабыне суеты.

Разумеется, никакой защиты «чистого искусства», удаленного от «низменной жизни», нет в этой декларации, которая введена в поэму о судьбе маленького человека, живущего на тесном чердаке. Так обнаруживается смысл отстаивания Пушкиным свободы поэта во имя сближения поэзии с жизнью.

#### 4

В 30-е годы Пушкин продолжает разработку образа поэта в своих художественных произведениях — не только в лирике, но также в драматургии и прозе.

Глубокими философскими идеями — о разных типах художников, о цели искусства, о красоте и правде, о прекрасном и возвышенном проникнута трагедия «Моцарт и Сальери».

Исследователями этого произведения выяснены источники, из которых Пушкин заимствовал сведения об отравлении Моцарта: в этом плане установлено много интересного. Теперь уже можно считать бесспорным подвергавшийся раньше сомнению самый факт отравления и виновность Сальери. По новому рассматривается в новейших работах и проблематика произведения: она выходит далеко за пределы художественного изображения эпизодов из биографии Моцарта и Сальери и связывает трагедию с важнейшими вопросами искусства и, в частности, с идеями, выраженными в цикле стихов Пушкина о поэзии и поэте. Неверно (как справедливо отметил Б. П. Городецкий, подчеркнувший задачу изучения «маленьких трагедий» в связи с современной Пушкину действительностью) рассматривать «Моцарта и Сальери» как воплощение отвлеченной темы зависти<sup>23</sup>.

Основной вопрос, поставленный в трагедии, вопрос о совместимости «гения» и «злодейства». Недаром он повторяется в самом конце трагедии, в последних словах Сальери:

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

Ответ на вопрос о совместимости «гения» и «злодейства» дан самим развитием действия и трактовкой характеров Моцарта и Сальери. В трагедии Пушкина отчетливо показано, что Сальери не гений. Не следует путать пристрастие к искусству, которое он чувствовал с ранних лет, и гениальность (в смысле творческой одаренности, самостоятельно открывающей новые пути в искусстве). Сальери сам говорит, с какими трудностями он овладел профессией, с какой сухой рационалистичностью постигал он ее законы:

...Ремесло  
Поставил я подножием искусству;  
Я сделался ремесленник: перстам  
Придал послушную, сухую беглость  
И верность уху. Звуки умертвив,  
Музыку я разъял, как труп.

Грубо натуралистический характер сравнения музыкального анализа с вскрытием трупа, может быть, больше говорит о характере Сальери, чем его откровенно эгоистическое признание о том, почему его гложет зависть к Моцарту.

Сальери, начав творить, не стал открывателем, а смог лишь идти за теми, кто являлся действительными творцами.

...Когда великий Глюк  
Явился и открыл нам новы тайны  
(Глубокие, пленительные тайны),  
Не бросил ли я все, что прежде знал,  
Что так любил, чему так жарко верил,  
И не пошел ли бодро вслед за ним  
Безропотно, как тот, кто заблуждался  
И встречным послан в сторону иную?

Только идя по следам Глюка (причем идя с *«усильным, напряженным постоянством»*), Сальери достиг успеха. Но в упорстве, с которым Сальери овладевал искусством, была не только одержимость увлеченного человека, но иная, посторонняя искусству цель, погоня за

славой, и об этой цели, бессознательно разоблачая себя, говорит в первом же монологе Сальери:

Я стал творить, но в тишине, но в тайне,  
Не смея помышлять еще о *славе*.

И дальше:

...*Слава*  
Мне улыбнулась; я в сердцах людей  
Нашел созвучия своим созданьям.  
Я счастлив был: я наслаждался мирно  
Своим трудом, успехом, *славой*...

В развитии сюжета мотив славы становится для Сальери определяющим в его решении отравить Моцарта. В лучах славы гениального Моцарта померкнет известность, успех, которого так добивался Сальери; этим пытается он оправдать надуманное преступление:

...я избран, чтоб его  
Остановить, — не то мы все погибли,  
Мы все, жрецы, служители музыки,  
Не я один с моей *глухою славой*...

Далее в рассуждениях Сальери появляется еще один мотив: решение убить Моцарта он подкрепляет утверждением о бесполезности его существования:

Что *пользы*, если Моцарт будет жив  
И новой высоты еще достигнет?  
Что *пользы* в нем? Как некий херувим  
Он несколько занес нам песен райских,  
Чтоб, возмутив бескрылое желанье  
В нас, чадах праха, после улететь!  
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Эти слова напоминают слова «черни» из стихотворения «Поэт и толпа» о поэте:

Зачем сердца волнует, мучит,  
Как своенравный чародей?  
Как ветер, песнь его свободна,  
Зато, как ветер и бесплодна:  
Какая *польза* нам от ней? \*

Так Сальери толкует понятие цели искусства и пользы. Толкование это глубоко чуждо Пушкину. Рас-

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

крывая образ Сальери, Пушкин продолжал, следовательно, ту критику чужеродных искусству представлений о «цели» (будь то дидактика, погоня за славой или что-либо иное) и «пользе», о которой говорилось выше.

Иначе, чем Сальери, думает Моцарт. Его слова об искусстве представляют полную противоположность суждениям Сальери:

Когда бы все так чувствовали силу  
Гармонии! но нет: тогда б не мог  
И мир существовать; никто б не стал  
Заботиться о нуждах низкой жизни;  
Все предались бы вольному искусству.  
Нас мало избранных, счастливых праздных,  
Пренебрегающих *презренной пользой* \*  
Единого прекрасного жрецов.

В этих словах нет, конечно, и тени аристократизма: отвращение к «презренной пользе», бескорыстная любовь к искусству даны здесь в том идейно-психологическом контексте, как и в стихотворениях Пушкина о «поэте и толпе». Именно Сальери, а не Моцарту свойственна аристократическая узость во взгляде на жизнь. Об этом говорит и сцена со слепым музыкантом и простота, с которой держится Моцарт, его глубокая человечность. Характерна и его речевая манера, отличная от сухой, напыщенной манеры Сальери. Сравним, например, такие реплики:

Сальери

Какая глубина!  
Какая смелость и какая стройность!  
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;  
Я знаю, я.

Моцарт

Ба! право? может быть...  
Но божество мое проголодалось.

Осуждение Сальери не только как убийцы Моцарта, осуждение его отношения к искусству, к жизни звучит у Пушкина с тем большей силой убедительности, что этот образ дан не однолинейно, а в сложной гамме переживаний, попыток самооправдания, гнусного лицемерия в минуты отравления Моцарта. «Злодейство» Сальери не только в отравлении человека, который восхищал его

---

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

своей музыкой. Сам характер Сальери — характер человека, злобного по своей натуре: восемнадцать лет носил он с собой яд, не один раз думал он воспользоваться им, проводя время с «гостем ненавистным», но не решался, ожидая появления самого злейшего врага, и вот он найден — найден в лице Моцарта:

И я был прав! и наконец нашел  
Я моего врага...

Слова, которые произносит Сальери, когда говорит, что яд перейдет в «чашу дружбы», ярче всего раскрывают его характер. И Моцарт, не подозревающий коварства Сальери, говорит, выпивая стакан с ядом:

За твое  
Здоровье, друг, за искренний союз...

Идея о несовместимости «гения» и «злодейства» является по существу развитием излюбленной Пушкиным идеи, о которой говорилось выше: действительная, искренняя, беззаветная любовь к прекрасному не может быть свойственна людям с низменными чувствами и мыслями, людям с темными помыслами, с злобной душой, людям, которые не любят жизни (как не любит ее и Сальери; вспомним его слова: «...мало жизнь люблю...») и ненавидят всякого, кто обладает душевной чистотой, кто превосходит их в чем-либо. Какими бы словами ни говорил Сальери о своей преданности искусству, сколько бы ни лил слез, слушая музыку Моцарта, любовь к искусству не является для него главным, определяющим в его отношении к жизни, иначе он никогда не решился бы отравить того, кого сам назвал «богом». Беспредельная любовь к искусству воплощена в кристально чистом, поэтически возвышенном, исполненном благородной красоты образе Моцарта.

Другим художественным произведением Пушкина 30-х годов, связанным с темой роли поэта, является неоконченная повесть «Египетские ночи». При изучении ее (как и «Моцарта и Сальери») главное внимание уделялось вопросу об источниках. Откуда Пушкин заимствовал сведения о любовных похождениях Клеопатры, какими материалами он пользовался, создавая образ итальянца-импровизатора, — вот что интересовало прежде всего литературоведов. Между тем в тех частях

повести, которые были написаны Пушкиным, тема Клеопатры возникает только в импровизации итальянца; все же ее содержание посвящено изображению чувств и переживаний петербургского поэта Чарского, его пониманию роли художника, его взаимоотношению с светским обществом и т. д. Трудно сказать, как дальше развивался бы замысел, но во всяком случае повесть в дошедшем до нас виде — это произведение, в котором самые дорогие для Пушкина идеи о поэте и поэзии нашли свое художественное претворение, причем материалом для разрешения этой темы послужили конкретные условия русской жизни 30-х годов.

В повести использованы мотивы другого произведения, озаглавленного «Отрывок» («Несмотря на великие преимущества...»), который написан в 1830 году. Пушкин предполагал его печатать; об этом свидетельствуют заключительные слова: «Сей отрывок составлял, вероятно, предисловие к повести, не написанной или потерянной. Мы не хотели его уничтожить». Содержание отрывка — тяжелое положение поэтов в современном обществе. Здесь говорится об их «гражданском ничтожестве и бедности», «о зависти и клевете братья, коих они делаются жертвами, если они в славе, о презрении и насмешках, со всех сторон падающих на них», о суждениях глупцов и т. д. В «Отрывке» был ряд автобиографических моментов, а также намеки на события, связанные с современной литературной борьбой. Так, упоминалось требование, предъявляемое поэту, воспеть «победы» (требования эти были обращены к Пушкину после его возвращения из путешествия в Арзрум), говорилось о литераторах, опасных «по своему двойному ремеслу» (намек на Фаддея Булгарина — агента III отделения) и т. д. Однако «Отрывок» носит характер публицистического, а не художественного произведения. По-видимому, Пушкин не напечатал его, решив разработать эту тему в произведении художественном.

Те места «Египетских ночей», где характеризуется отношение светского общества к поэту, даны в духе «Отрывка», а также стихов о «поэте и толпе» (например: «Публика смотрит на него (стихотворца. — Б. М.), как на свою собственность, по ее мнению, он рожден для ее пользы и удовольствия»). Унизительное положение, в которое был поставлен Чарский как поэт, заставляло его

скрывать свои мысли и чувства под маской светского человека: он вел самую рассеянную жизнь, делал все для того, чтобы «сгладить с себя несносное прозвище» — прозвище поэта, и был в отчаянии, когда кто-нибудь из светских друзей заставлял его с пером в руке. Но эту шепетильность, доходившую до мелочей, Пушкин отметил лишь для того, чтобы подчеркнуть, что в сфере творчества Чарский был, однако, подлинным поэтом, что, только работая в своем кабинете, он знал подлинное счастье: «...он был поэтом и страсть его была неодолима...» Когда приходило время творческого подъема, то «и свет, и мнение света, и его собственные причуды для него не существовали. Он писал стихи». Так развертывал Пушкин мотивы стихотворения «Поэт» («Пока не требует поэта...»). Неодолимая страсть к поэзии, преданность своему труду, заставляющая забывать все «невзгоды», придает романтическую, в самом лучшем смысле слова, возвышенность образу Чарского. Эти его особенности проявились и в отношении к импровизатору-итальянцу.

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

Как ни различны характеры Чарского и итальянца-импровизатора, их объединяет представление о высокой роли поэзии, о независимости поэта. Эта общность ярко проявилась в сцене, где итальянец импровизирует для одного Чарского. Тема, которую предложил ему Чарский, по существу является основной темой стихов Пушкина о «поэте и толпе»: «поэт сам избирает предмет для своих

песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением». Импровизация итальянца на эту тему — проникновенная защита независимости поэта от толпы, защита свободы поэтической фантазии.

Поэт идет — открыты вежды,  
Но он не видит никого;  
А между тем за край одежды  
Прохожий дергает его:  
«Скажи, зачем без цели бродишь?  
Едва достиг ты высоты,  
И вот уж долу взор низводишь  
И низойти стремишься ты.  
На стройный мир ты смотришь смутно;  
Бесплодный жар тебя томит;  
Предмет ничтожный поминутно  
Тебя тревожит и манит.  
Стремиться к небу должен гений,  
Обязан истинный поэт  
Для вдохновенных песнопений  
Избрать возвышенный предмет».  
— Зачем крутится ветр в овраге,  
Подъемлет лист и пыль несет,  
Когда корабль в недвижной влаге  
Его дыханья жадно ждет?  
Зачем от гор и мимо башен  
Летит орел, тяжел и страшен,  
На чахлый пень? Спроси его,  
Зачем арапа своего  
Младая любит Дездемона,  
Как месяц любит ночи мглу?  
Затем, что ветру и орлу  
И сердцу девы нет закона.  
Таков поэт; как Аквилон  
Что хочет, то и носит он —  
Орлу подобно, он летает  
И, не спросясь ни у кого,  
Как Дездемона избирает  
Кумир для сердца своего.

Эти стихи переработаны Пушкиным из соответствующего отрывка поэмы «Езерский»<sup>24</sup>. В рукописном тексте повести они отсутствуют, но несомненно, что Пушкин хотел использовать их для импровизации итальянца.

Смысл сцены импровизации ясен: Чарский и импровизатор, люди, столь, казалось бы, далекие по своему положению, взглядам, характеру, оказались родственными натурами в самом главном, что определяет художника; иначе итальянец не смог бы реализовать с такой силой и полнотой тему, предложенную Чарским. Чарский был

изумлен, растроган, потрясен. В ответ на вопрос Чарского, сумеет ли импровизатор обойтись без публики, без грома рукоплесканий, итальянец отвечает: «Пустое, пустое! Где найти мне лучшую публику? Вы поэт, вы поймете меня лучше их, и ваше тихое ободрение дороже мне целой бури рукоплесканий». Из этой же главы становится понятным, что жадность и приниженность итальянца — не прирожденные свойства его натуры, а следствие условий, в которые он был поставлен.

В «Египетских ночах», следовательно, размышления Пушкина о роли поэта и поэзии впервые воплотились не в форме общих лирических деклараций, а в конкретном образе петербургского стихотворца. Не все в этом образе автобиографично: Пушкину, в частности, были чужды свойственные Чарскому дендизм, аристократическое предубеждение против отношения к поэзии как профессии и т. д. Но в самом главном — в отношении к свободе поэта от светского общества, в ощущении счастья, которое дает творчество, — Пушкин воплотил свой личный опыт, свои переживания.

Итогом размышлений Пушкина о роли поэта является стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», созданное им за пять месяцев до смерти. Стихотворение написано на тему, которая имеет громадную традицию: ему предшествовали сотни произведений о бессмертии поэта, существовавших в мировой литературе. Пушкин дал свое совершенно новое решение темы.

Пушкинский «Памятник» непосредственно соотнесен с «Памятником» Горация (на что указывает эпитафия «*Exegi monumentum*») и с «Памятником» Державина. Указание на Горация было сделано Пушкиным, по видимому, лишь для того, чтобы напомнить самую традицию. Поэты, следуя Горацию, придерживались, как правило, установленной им схеме в ее последовательности: нетленность созданного поэтом памятника по сравнению с металлом, камнем, стихиями; бессмертие поэта в веках; распространенность славы поэта; его основная заслуга перед потомством; торжественная, одическая концовка. В пределах этой схемы поэты разных эпох и народов создавали свои произведения. Ближайший к Пушкину по времени и по структуре написания «Памятник» Державина прославляет могущество государства и ее главы: поэт может войти в века только через восхва-

ление великих деяний монарха. Если поэзия Державина в целом не укладывается в рамки хвалебно-одической поэзии феодальной формации, то его «Памятник» характерен именно этой идейной направленностью. Вот главное, что ставит себе в заслугу поэт:

Слух обо мне пройдет от Белых вод до Черных,  
Где Волга, Дон, Нева, с Рифей льет Урал;  
Всяк помнить будет то в народах неисчетных,  
Как из безвестности я тем известен стал,

Что первый я дерзнул в забавном русском слого  
О добродетелях Фелицы возгласить,  
В сердечной простоте беседовать о боге  
И истину царям с улыбкой говорить<sup>25</sup>.

Поэт не только не противостоит абсолютистской власти, но тем и славен, что возгласил о добродетелях Фелицы — Екатерины II. Память поэта сравнивается с твердостью металла, высотой пирамиды, но в пределах мировоззрения Державина не могло даже возникнуть сравнения его с памятником славы царицы.

Совершенно иная, прямо противоположная концепция «Памятника» Пушкина возникает уже в первой строфе:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,  
К нему не зарастет народная тропа,  
Вознесся выше он главою непокорной  
Александрійского столпа

Здесь дано новое решение темы «поэт и царь» и поставлена новая тема: «поэт и народ». Памятник поэта вознесся выше монумента, воздвигнутого в честь Александра I и с небывалой помпезностью открытого 30 августа 1834 года в присутствии Николая I, всего двора, дипломатического корпуса, ста тысяч войск и т. д. Возможно, что, создавая «Памятник» и прибегнув к сопоставлению своей славы со славою Александра I, Пушкин вспомнил оду Державина на женитьбу Александра (1793):

Ваш памятник да вознесется,  
Звезд вашим именем коснется  
И вас прославит в род и род<sup>26</sup>.

Александровская колонна, как утверждали современники, превосходила по своей величине все известные тогда памятники. Но нерукотворный памятник поэта «вознесся»

выше, причем вознесся выше главою *непокорной*: так подытоживается путь поэта, не покорившегося, отказавшегося смириться<sup>27</sup>. Критерием же бессмертия провозглашается отношение народа, сохранившего память о поэте, к памятнику которого «не зарастет народная тропа». Характерно для Пушкина, что в его стихах обоснование заслуг поэта перед народом дано как единство гражданского подвига и подвига поэта. Его будут помнить за то, что «чувства добрые» он «*лирой* пробуждал», за то, что этой лирой восславил свободу и призывал «милость к падшим». В утверждении нетленной силы искусства смысл строк:

И славен буду я, доколь в подлунном мире,  
Жив будет хоть один пиит.

Пушкин безгранично расширяет обычные представления о географии «Руси великой». Здесь нет понятия «народ» в условно-отвлеченном словоупотреблении одической традиции: конкретно названы не только «гордый внук славян», но и «финн», «ныне дикий тунгуз», «калмык» (а в автографе еще «киргизец» и «грузинец»). То, что эти народы названы здесь на равных правах в составе «Руси великой», еще раз говорит о широте мышления Пушкина, о его вере, что в будущем поэзия окажет огромное влияние на все, даже отсталые в его время народы.

Строфа четвертая, которая содержит политическую самооценку заслуг поэта, примечательна точностью характеристики:

...в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал

Эпитет «жестокий» прежде всего подчеркивает самоотверженность поэта, восславившего свободу именно в такое суровое время. Далее эта строфа несомненно указывает, что слова «милость к падшим призывал» (в автографе: «милосердие воспел») имеют в виду попытку Пушкина смягчить участь декабристов. Мотив памятника первоначально возник еще в рукописи второй главы «Евгения Онегина». Пушкин писал там:

...Быть может, этот стих небрежный  
Переживет мой век мятежный,  
Могу ль воскликнуть, о друзья,  
Eregi monumentum я!

В первой половине 20-х годов эпитет «век мятежный» был оправдан; в 1836 году, когда Пушкин писал «Памятник», слово «век» приобретает иной эпитет — «жестокий». Полагаю, что в словах «милость к падшим» слово «падшим» следует понимать в смысле «побежденным» (ср., например, в стихотворении «Бородинская годовщина»: «В бореньи *падший* невредим»), а не в смысле «падшие духом» (как, например, «падшие рабы» в оде «Вольность»).

Строфа эта связана с Радищевым не только потому, что в автографе сказано: «Вослед Радищеву восславил я свободу». Как было установлено еще В. П. Семенниковым, она опирается на следующую строфу из радищевской оды «Вольность»:

Но нет, где рок судил родиться,  
Да будет там и дням предел;  
Да хладный прах мой осенится  
Величеством, что днесь я пел;  
Да юноша, взалкалый славы,  
Пришед на гроб мой обветшалый,  
Дабы со чувством вещал:  
Под игом власти сей рожденный,  
Нося оковы позлащены  
Нам вольность первый прорицал

Как указывает Семенников, слова Пушкина «вослед Радищеву» соотносятся с радищевскими «первый прорицал» и соответственно: «в мой жестокий век» — у Пушкина и «под игом власти» — у Радищева; «восславил я свободу» — у Пушкина и «вольность... прорицал» — у Радищева<sup>28</sup>.

В литературе, посвященной пушкинскому «Памятнику», не было отмечено, что *все это стихотворение* является своеобразным итогом творческого пути Пушкина в свете именно тех критериев, которые были выдвинуты Радищевым в следующих словах «Путешествия из Петербурга в Москву»:

«Не столп воздвигнутый над тлением твоим сохранит память твою в дальнейшее потомство. Не камень со иссечением имени твоего пренесет славу твою в будущие столетия. Слово твое живущее присно и во веки в творениях твоих, слово российского племени, тобою в языке нашем обновленное, прелетит в устах народных, за необозримый горизонт столетий». «...доколе слово Российское ударять будет слух, ты жив будешь и не умрешь».

«Нет, не хладный камень сей поветствует, что ты жил на славу имени российского, не может он сказать, что ты был. Творения твои да поветствуют нам о том, житие твое да скажет по что ты славен»<sup>29</sup>.

Нет необходимости приводить в параллель к этим словам Радищева текст пушкинского стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Разительное совпадение идей этого стихотворения с приведенным выше отрывком радищевского «Путешествия» совершенно очевидно. Пушкин продолжил здесь радищевскую патристическую идею о значении поэта в потомстве, о величии русского языка, о подвиге вдохновенного независимого гения во славу земли русской и ее народа.

Последняя строфа пушкинского «Памятника» посвящена целиком современности, позиции поэта. Здесь речь идет не об увенчании, не о триумфе; как у Горация, который писал:

Первый я предложил песню Эоли  
В италийских ладах. Гордость заслуженно,  
Мельпомена яви, — мне ж, благосклонная,  
Кудри лавром обвей, ветвью дельфийскою<sup>30</sup>.

*(Перевод Н. Шатерникова)*

Нет у Пушкина и той спокойной уравновешенности, которая заключает «Памятник» Державина:

О муза! Возгордись заслугой справедливой,  
И презрит кто тебя, сама тех презирай;  
Непринужденною рукой, неторопливой  
Чело твое зарей бессмертия венчай<sup>31</sup>.

Слова о гордости «заслугой справедливой» являются у Державина продолжением предыдущей строфы, где речь идет о восхвалении Фелицы и уменье «истину царям с улыбкой говорить». Следовательно, здесь подразумевается конфликт поэта не с системой и ее сторонниками, а с теми, кто не признает этой заслуги поэта. Иное у Пушкина. После строфы, где в заслугу поэту ставится прославление свободы в жестокий век, следует:

Веленью божию, о муза, будь послушна,  
Обиды не страшась, не требуя венца,  
Хвалу и клевету приемли равнодушно,  
И не оспаривай глупца.

Как и все стихотворение в целом, эта строфа подытоживает предыдущие стихи Пушкина о роли поэта и может быть понятна в контексте привычных для него образов и семантики. Слова «велению божию» возвращают нас к стихотворению «Пророк»: <sup>32</sup>

И бога глас ко мне воззвал:  
«Восстань, пророк, и виждь и немли,  
Исполни волею моею,  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей» \*.

Другие строки этой строфы вызывают в памяти стихотворение «Поэту»: поэт следует своей дорогой, «не требуя наград» (ср. в «Памятнике»: «не требуя венца»), презирая «суд глупца» (ср. в «Памятнике»: «не оспори-вай глупца»), «хвалу и клевету» приемля равнодушно. Ясно, о чьей «клевете» говорит Пушкин в «Памятнике»: это все те же «клеветники, рабы, глупцы», которые за-клеймлены в стихотворении «Поэт и толпа». Так, в «Памятнике» нашло свое наиболее полное выражение пуш-кинское понимание роли поэта-гражданина, бесстрашно совершающего свой подвиг благородный, несмотря на невзгоды и лишения, которые нес ему «жестокий век».

---

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.



### *Глава третья*

## **ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ**

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

*Пушкин.*

### **1**

Новаторская постановка проблемы современного героя принадлежит к величайшим заслугам Пушкина. Идейное и эстетическое содержание этой проблемы связано с особенностями эпохи, с историческим развитием, с общественно-политической борьбой. При всем своеобразии каждого из этапов творческой эволюции Пушкина, при всем различии, которые свойственны каждому из таких «поворотных» произведений, как «Кавказский пленник», «Цыганы», «Евгений Онегин», они представляют собою как бы звенья единой цепи. Думы, стремления, драматизм судьбы современного человека; причины, мешающие свободному развитию человеческой личности; общественные условия, уродующие жизнь людей, воодушевленных высокими мечтами, поэтическими идеалами; конфликты, возникающие между героем и средой, — все это остро интересовало Пушкина на всем его творческом пути. Представления Пушкина об идеале человеческой личности отражали тенденции, которые складывались в самой действительности и вместе с тем находились в тесной зависимости от развития его художественного метода, от изменений в художественной системе, эстетических

принципах. В отличие от литературы классицизма и сентиментализма Пушкин создавал образы своих героев без догматических правил, предопределяющих решение той или иной творческой задачи. Поэтому путь Пушкина от «Кавказского пленника» к «Евгению Онегину» — это путь напряженных поисков современного героя, постепенной кристаллизации наиболее типичных его свойств и индивидуальных особенностей. От романтической отвлеченности характеров Пушкин приходит к таким принципам художественного изображения, которые давали возможность раскрыть характер и идеалы героя в его отношении не к какой-либо одной, а к самым разнообразным сторонам и проявлениям жизни, в его взглядах на мир, на общественную жизнь, на «вечные» вопросы бытия. При этом проблема героя всегда была для Пушкина и проблемой эстетического идеала, поскольку эстетический идеал в искусстве воплощается с наибольшей полнотой в образе человека, в изображении характеров, действий, переживаний людей.

Первые опыты создания характера были предприняты Пушкиным в жанре поэмы, радикально им преобразованной на основе нового подхода к проблеме героя и преодоления устаревших эстетических представлений.

Демонстративный разрыв Пушкина со старой эстетикой, со вкусами и требованиями светского общества нашел выражение уже в поэме «Руслан и Людмила» (1817—1820), появление которой явилось существенным этапом в борьбе за национальную самобытность русской литературы. Несмотря на далекий от современности, сказочный сюжет, поэма благодаря своей идейной направленности стала крупным фактом общественно-литературной борьбы того времени. Ее внутренние задания отражали насущные потребности передовой, развивающейся литературы. Казалось бы, что связь с современностью ограничивается в этой поэме полемикой с Жуковским и отдельными лирическими признаниями. Но в действительности эта связь глубже. Прежде всего она выразилась в боевом характере поэмы. Поэт заявлял в ней о своем разрыве с «почтеннейшей публикой», представлявшей старье вкусы, с защитниками старых эстетических норм и обращался к *новым* читателям, к передовой, вольнолюбивой молодежи. Постоянные обращения к «друзьям» в тексте всей поэмы дополняются в начале третьей песни прямым

противопоставлением этого *нового* круга читателей — «бледному критику», о котором говорится:

Ты видишь, добрый мой читатель,  
Тут злобы черную печать!

Разрыв Пушкина с «почтеннейшей публикой» и ее взглядами был отчетливо понят противниками новаторства. Поэма вызвала шумную полемику. Пушкина упрекали в «оскорблении хорошего вкуса» и в подмене поэзии как «чистого удовольствия» такими картинками и сравнениями, которые «могут нравиться более грубому, необразованному народу», в измене поэзии как подражанию «изящной природе». Читая поэму, «просвещенная публика» оскорбляется площадными шутками. «Стихотворный язык богов, — писал другой критик, — должен быть выше обыкновенного, простонародного». Хотя «простонародность» поэмы такого рода критиками преувеличивалась, но характерна нетерпимость, с которой они отнеслись к этому произведению<sup>1</sup>.

Вся структура поэмы была рассчитана на совершенно иной тип отношений между читателем и автором, чем в поэмах классицизма. В старых эпических поэмах авторы стремились избегать всего, что потребовало бы от читателя «домыслить» те или иные мотивировки и ситуации, всего, что опиралось бы на активную деятельность фантазии читателя. Своеобразное недоверие к творческому воображению читателя сказывалось и в педантичном стремлении исчерпать все, даже второстепенные, мотивировки, а также в системе всякого рода авторских разъяснений и комментариев (вплоть до раскрытия в примечаниях к поэмам метафорических, «неясных» образов или иносказаний). В «Руслане и Людмиле» Пушкин встал в принципиально иные отношения с читателем: поэма строилась так, что облик автора, присутствующего в ней, сразу же делался интимно-близким читателю. Само повествование велось в таком тоне, как будто читатель был хорошо знаком с автором, а мироощущение автора и читателя, к которому он обращался, предполагалось однородным (отсюда постоянные дружеские обращения к читателю в поэме и наименование героев не только «витязь мой», «моя Людмила», но и «наш витязь», «наша дева»).

В эпилоге поэмы автор представал перед читателем как жертва гонений (слова о «туче грозы незримой» воспринимались как иносказательный рассказ Пушкина о своей высылке из Петербурга). В этом же плане звучали строки эпилога о дружбе, сохранившей поэту

...свободу,  
Кипящей младости кумир!

Вместе с тем рассказчика не следует во всем отождествлять с самим Пушкиным: это образ лирического героя, в котором обобщены переживания и черты Пушкина, но который является образом объективированным. В частности, сентиментально-идиллические размышления рассказчика, рассыпанные в поэме, не следует рассматривать как выражение *credo* поэта.

Постоянные напоминания о современной действительности связаны не только с образом рассказчика: ими перемежалось повествование и в тех местах, где Пушкин говорил о журналистах, о современной литературной борьбе — «рыцарях парнасских гор», о театре и т. д. Это непривычное вторжение современности в поэму вызвало осуждение критика «Невского зрителя», заметившего: «Я желал бы быть очарован, забыться — и в то же время поэт останавливает мои восторги, и вместо древности я узнаю, что живу в новейшие времена»<sup>2</sup>.

Поэма в сознании Пушкина была настолько соотнесена с окружающей действительностью, с «земными», а не фантастическими представлениями и переживаниями, что он иногда забывал о сказочном содержании поэмы и придавал своим героям черты, которые скорее вязались с обликом современных юношей и девушек, чем изображаемых персонажей (вспомним хотя бы элегию, которую Пушкин вложил в уста Руслана, «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями...» или описания Людмилы).

Связь поэмы с современностью заключалась и в трактовке Руслана: в этом фантастическом образе были черты, отражающие характерные особенности национального характера, черты, которые имели весьма существенное значение для процесса становления образа положительного героя в передовой русской литературе.

Мужественный, бесстрашный борец со всеми злыми силами был глубоко симпатичен тем читателям, которым

адресована поэма. Ассоциациями и связями с мироощущением не фантастического, а реального, «земного» юноши-героя проникнута вся трактовка образа, иногда же сопоставления с текущей жизнью даны непосредственно:

...князь красавец был не вялый,  
Не то что витязь наших дней, —

говорится в поэме о Руслане.

Связь поэмы с современностью заключается и в прямых ассоциациях с недавними событиями Отечественной войны. Эти ассоциации вызвали эпизод осады Киева печенегами, рассказ о сражении, когда Руслан «пал на басурмана», как «божий гром», и о ликованиях освобожденного русского города — Киева.

Поэма основана на сказочной фантастике, но воплощенный в ней эстетический идеал отражает народные, жизненно-практические представления о прекрасном. «Во всякой сказке, — заметил В. И. Ленин, — есть элементы действительности»<sup>3</sup>. Эстетическое выражение этих элементов заключается в том поэтическом пафосе, с которым народ в устном своем творчестве говорит о всех борцах с злыми, темными силами, о всех, кто умел бесстрашно постоять за правду и справедливость. И в то же время в фольклоре с замечательной энергией и страстностью заклеено все отрицательное, всё, что несет в себе черты, противоположные народным представлениям о прекрасном. С этим связаны и те специфические средства типизации, которыми создаются положительные и отрицательные фольклорные образы и в которых фантастика служит целям заострения, гиперболы. Все эти особенности фольклора привлекали Пушкина с юных лет. В 1816 году он вспоминал о детстве:

Терялся я в порыве сладких дум;  
В глуши лесной, средь муромских пустыней  
Встречал лихих Полканов и Добрыней,  
И в вымыслах носился юный ум...

(«Сон»)

В литературоведческих работах о «Руслане и Людмиле» подробно прослежена история создания поэмы, освещена связь с другими сказочными поэмами, зарегистрированы фольклорные источники (не только действительные, но зачастую и мнимые), которые мог знать или

использовать Пушкин. Но связь поэмы с фольклором заключается не в заимствовании тех или иных мотивов. Пушкин выступил не подражателем устной народной поэзии, а творцом новых образов на основе глубокого усвоения приемов фольклорной типизации, духа народной поэзии. Эту связь с фольклором не докажешь сопоставлениями и параллелями, но ее ощущали современные, даже враждебные Пушкину критики. Консервативный критик «Вестника Европы», поносивший поэму за ее сказочные мотивы и образы, писал: «Живо помню, как все это, бывало, я слушал от пьянки моей; теперь на старости сподобился вновь то же самое услышать от поэтов нынешнего времени!»<sup>4</sup>

Живому восприятию современниками поэмы способствовало то, что все повествование выдержано в форме лирического рассказа. Стремление к слиянию лирики и эпоса, изображения событий с открытой авторской оценкой их, воплощена уже в этой первой поэме Пушкина. Переворотом в эстетических представлениях было совмещение в поэме на равных правах «высокого» и «низкого», а также любовных эпизодов, о которых повествуется в непринужденном шутливо-ироническом тоне, с «героическим» батальным повествованием о сражении русских с печенегами, изображение переходов настроений, бытовая конкретность обрисовки героев, совершенно необычная в произведениях подобного жанра.

Тенденции демократической народности в «Руслане и Людмиле», ее «земная» основа, враждебная религиозности и мистицизму, бьющая ключом жизнерадостность — все это вызвало одобрение передового поколения.

Однако в своей первой поэме Пушкин не ставил задачу изображения современного героя. А между тем в те годы проблема эта все настойчивее выдвигалась самой жизнью. Актуальность ее подтверждается тем вниманием, которое уделялось декабристскими организациями и их деятелями пропаганде положительного героя и в жизни и в литературе.

Идея о необходимости воспитания людей, которые смогли бы самоотверженно бороться за свободу и были бы образцами гражданской доблести, пронизывает программу «Союза благоденствия», призывавшего своих членов доказать «делами своими» приверженность отечеству. Эти «дела» требовали характера мужественного,

целеустремленного, героического. Поэтому в «законоположении» «Союза благоденствия» указывалось, что союз, «имея целью *общее благо*, приглашает к себе всех, кои честно своею жизнью удостоились в обществе доброго имени и кои, чувствуя все величие цели союза, готовы перенести все трудности, с стремлением к оной сопряженные». Отмечая черты, отличающие «истинного сына отечества», правила этого тайного общества обличали «малодушие», подвергали критике пороки светской дворянской молодежи. С сожалением говорилось здесь о том, «сколь мало теперь пекутся об истинном воспитании и как бедно заменяет его наружный блеск, коим стараются прикрыть ничтожность молодых людей». Поэтому общество декабристов считало, что «науки при воспитании должны ограничиваться способствованием к образованию рассудка и сердца, то есть к приуготовлению молодого человека не к другому какому-нибудь званию, но вообще к званию гражданина и добродетельного человека»<sup>5</sup>.

Проблема положительного героя в пушкинскую эпоху была настолько волнующей, актуальной, что к ней неоднократно возвращались в своих произведениях, дневниках и письмах многие современники поэта. Пожалуй, с наибольшей полнотой эта проблема отразилась в дневниках одного из ближайших друзей Пушкина — декабриста Н. И. Тургенева. Его размышления на эту тему особенно интересны также и потому, что они относятся к годам его непосредственного общения с Пушкиным.

Запись в дневнике Тургенева 29 июня 1817 года является развитием его излюбленных мыслей о тех обязанностях, которые родина возлагает на молодое поколение.

«То, что мы предпринимаем, должно быть рано или поздно начато и совершено. Что скажут те, кои после нас предпримут то же дело, когда не найдут ни в чем себе предшественников? Что скажут внуки наши о своих предках, прославившихся многим, когда не найдут одного важного цветка в венце их славы? Предки наши, скажут они, показали доблести свои в действиях за честь и гремящую славу отечества, но где дела их в пользу гражданского счастья отечества? Неужели народ, родивший столько героев, показавший столько блестящего ума, характера, добродушия, столько патриотизма, не мог иметь в себе людей, которые бы, избрав себе в удел

действовать во благо своих сограждан, постоянно следовали своему предназначению, которые, не утратившись препятствий, сильно действующих на людей бесхарактерных, но воспламеняющих огонь патриотизма в душах возвышенных, стремились бы сами и влекли за собою всех лучших своего времени к святой, хотя и далекой цели гражданского счастья? Какое сердце не содрогнется при таких упреках? Какие парадоксы могут их опровергнуть?»

Тургенев уверен в том, что «придет то время, когда люди познают истинное свое назначение и найдут его в любви к отечеству, в стремлении к его благу, в пожертвовании себя и всего в его пользу»<sup>6</sup>.

Размышления о высоком предназначении человека, посвятившего себя цели «гражданского счастья», соседствуют в дневниках Тургенева с горькими сетованиями по поводу разлада между идеалом и действительностью. В записи, относящейся к декабрю 1818 года, Тургенев отмечает пассивность современников, в результате которой «все остается в идеях; ничто не переходит в действительность». Противоречие между словами и делами, равнодушие большинства к тому, что происходит вокруг, к наступлению реакции вызывает у Тургенева настроения скепсиса и разочарования (которые очень важны для понимания причин разочарованности, свойственной герою романтической поэмы Пушкина «Кавказский пленник»). 21 июня 1819 года Тургенев записывает в дневнике:

«Какое-то общее уныние тяготит Петербург в это время. Едва мелькают гуляющие, но и они не гуляют, а передвигают свои ноги, и если думают, то, конечно, не о приятностях сей жизни. Между тем время проходит, и молва о происшествиях, долженствующих оживлять, потрясать сердца граждан, как тихий ветер, пролетает сквозь или мимо голов здешних жителей, не касаясь их воображения. Иные ничего не понимают или, лучше сказать, ничего не знают. Другие знают, да не понимают. Иные же понимают одни только гнусные свои личные выгоды»<sup>7</sup>.

31 декабря 1819 года Тургенев записывает в дневнике: «Итак, с мыслию о тебе, о Россия, мое любезное и несчастное отечество! провожаю я старый и встречаю новый год. Ты — Единственное Божество мое, которое я постигаю и которое ношу в моем сердце, — ты одна только можешь порождать сильные чувства в моем сердце! Что

люди? Где они? Я их не знаю. Я знаю только сынов твоих! Но где и сыны твои? Где их искать посреди торжествующего порока и угнетенной добродетели?» Однако в заключение он восклицает: «Но нет, никогда Россия не перестанет быть для меня священным идеалом, к нему, для него, ему — все, все, все!..»<sup>8</sup>

Борьба за свободу, понятия — родина, долг, честь связывались в сознании вольнолюбивой молодежи с категориями «возвышенного», «прекрасного». В «законоположении» «Союза благоденствия» отмечалось, что «истинно изящное есть все то, что возбуждает в нас высокие и к добру увлекающие чувства», что «прелесть стихотворений» заключается «более всего в непритворном изложении чувств высоких и к добру увлекающих». Николай Бестужев, формулируя впоследствии эстетический идеал декабризма, писал, что стремление «пробудить в душах своих соотечественников чувствования любви к отечеству, зажечь желание свободы» носит уже само по себе «отпечаток поэзии». «Сама природа влагает в нас понятие о свободе, и это понятие, этот слух так верны, что, как бы ни заглушали их, они отзовутся при первом воззвании. В чем же другом заключается поэзия, как не в побуждении отголоска на песни ее в нашем сердце?»<sup>9</sup>

Эти характерные для передового поколения декабристской эпохи взгляды на соотношение прекрасного в жизни и в литературе отразились и в вольнолюбивой политической лирике Пушкина. В стихотворении «К Чаадаеву» незрелые мечты о «тихой славе», такой славе, достижение которой возможно без борьбы за свободу, именуются обманом. Высокую эстетическую оценку получают здесь стремления к «вольности святой» и эти стремления сливаются с горячими патриотическими чувствами («отчизны внемлем призыванье»). Категория прекрасного становится в пушкинской лирике реальным качеством реального человека:

Мой друг, отчизне посвятим  
Души прекрасные порывы!

Высокий романтический образ «звезды пленительного счастья» получает реалистическую, по своему содержанию, трактовку, как итог борьбы, венцом которой явится гибель «самовластья» и торжество свободы.

Под влиянием самой жизни и под прямым воздействием пушкинской лирики в поэзии декабристов развивается образ вольнолюбивого героя, воспевается непоколебимая преданность делу свободы, бесстрашие и смелость в борьбе, готовность стоически перенести любые испытания. Образ героя-борца создавался декабристами в контрастном противопоставлении равнодушному к судьбе отечества и народа большинству дворянской молодежи. Наиболее отчетливо это противопоставление выражено в стихотворении Рылеева «Гражданин», обличающем юношей, которые

...с холодной душой бросают хладный взор  
На бедствия своей отчизны,

не хотят постигнуть «предназначенья века» — борьбы за свободу, — позорят «гражданина сан».

Мотивы «Гражданина» предвосхищало другое стихотворение Рылеева «Стансы» («Не сбылись, мой друг, пророчества...»), напечатанные в «Полярной звезде на 1825 год». В лирике Рылеева жалобы на «горький жребий одиночества», на тяжелую грусть кажутся с первого взгляда отступлением от традиций поэта-гражданина. «Стансы» кончаются признанием:

Всюду встречи безотрадные!  
Ищешь, суетный, людей,  
А встречаешь трупы хладные  
Иль бессмысленных детей...

Критик «Сына отечества», рецензируя «Полярную звезду», не задумываясь отнес это произведение к стихам о погибшей молодости. Вновь найденная строфа «Стансов» проясняет, однако, политический смысл стихотворения. О людях, разочаровавших поэта, в ней говорится:

Все они с душой бесчувственной  
Лишь для выгоды своей  
Сохраняют жар искусственный  
К благу общему людей<sup>10</sup>.

Здесь тот же мотив, что и в «Гражданине».

Воспевая «гражданское мужество», Рылеев создает гимн герою — борцу с «коварной несправедливостью».

Такого рода мужество воспевается здесь как самое высокое:

...подвиг воина гигантской  
И стыд сраженных им врагов  
В суде ума, в суде веков —  
Ничто пред доблестью гражданской<sup>11</sup>.

Декабристы отвергали христианскую мораль смирения и требовали решительного отпора всякому злу и всякой несправедливости.

Раскрывая в своей лирике черты героя-борца, декабристы подчеркивали стойкость как характернейшую черту его облика. Эта тема имела особое значение, так как многие из декабристов сознавали возможность неудачи задуманного ими переворота, но готовы были пожертвовать собою во имя будущих поколений, во имя пробуждения родины.

Декабристское понимание гражданской доблести связано с требованием подчинить все помыслы, чувства, всю жизнь единой цели — «общественному благу». Отсюда и произведенная в декабристской поэзии переоценка всех традиционных представлений, в том числе о семье, дружбе, любви. Словами Наливайки, обращенными к Лободе, Рылеев определил свое понимание соотношения между долгом семьянина и гражданина:

Но ты отец, но ты супруг,  
А уж давно пора, мой друг,  
Быть не мужьями, а мужами.  
Всех оковал какой-то страх...

В духе декабристской эпохи определял Рылеев и обязанности женщины-матери. Ее долг

Прекрасных чад образовать.  
Пусть их сограждане увидят  
Готовых пасть за край родной,  
Пускай они возненавидят  
Неправду пламенной душой.

(«Вере Николаевне Столыпиной»)<sup>12</sup>

Однако образ гражданина-борца за «общественное благо», поэты-декабристы воплощали в своих произведениях вне времени. Образ современника они не создали.

Попытку отразить особенности характера положительного героя Рылеев предпринял в своих «Думах»;

хотя содержание «Дум» относится к историческому прошлому, но обращение к прошлому, как правило, служило для поэта лишь поводом для так называемых «приноровлений» к современности. Однако размышления и поучения героев «Дум», вполне уместные для декабриста, человека 10—20-х годов XIX века, часто оказывались несходными с характерами и обликом конкретных деятелей, именами которых была названа каждая «дума» (это несходство дало основание Пушкину заметить, что «Думы» Рылеева целят «невыпадом»).

Как отмечалось в предисловии к первому изданию «Дум», намерение автора заключалось в том, чтобы воспеть «подвиги добродетельных или славных предков». В недавно обнаруженной первой редакции предисловия революционно-просветительская цель «Дум» выражена несравненно ярче, чем в редакции цензурной. Говоря о том, что народное просвещение непримиримо с деспотизмом и поэтому вызывает злобу у «друзей тиранов», Рылеев заканчивает предисловие признанием, что он желал своими «Думами» заставить «простой народ» «еще более любить родину свою», «пролить в народ наш хотя каплю света». В таком же духе раскрывал замысел «Дум» А. Бестужев, утверждая, что целью Рылеева было «возбуждать доблесть сограждан подвигами предков». В «Думах» Рылеев пропагандировал чисто декабристские лозунги. Таковы, например, строки в думе «Дмитрий Донской»:

Доколь нам, други, пред тираном  
Склонять покорную главу...

или призыв возвратить народу

Святую праотцев свободу  
И древние права граждан.

В «Думах» герои произносят речи, выражающие самые основы декабристского мирозерцания, как, например:

...за победы заслужив  
Благословения отчизны —  
Нам смерть не может быть страшна;

(«Смерть Ермака»)

Кто русский по сердцу, тот бодро и смело  
И радостно гибнет за правое дело!

(«Иван Сусанин»)

Когда защитник нам закон  
И совесть сердца не тревожит,  
Тогда ни ссылка — думал он, —  
Ни казнь позорить нас не может,

Своей покорствуя судьбе,  
Быть твердым всюду я умею ..

(«Артемон Матвеев»)

Богдан Хмельницкий мечтает в темнице об освобождении от цепей для возмездия тирану, а Наталья Долгорукова, поехавшая в Сибирь, чтобы разделить с мужем его судьбу, совсем по-декабристски рассуждает о долге<sup>13</sup>.

Некоторые думы, подобно «Исповеди Наливайки», являются как бы размышлениями самого поэта о возможном трагическом конце своей судьбы.

Пафос вольнолюбия придавал «Думам» лирическую взволнованность, заражал читателей «возвышенными стремлениями». С художественной точки зрения «Думы» страдают существенными недостатками. Пушкин писал Рылееву о «Думах», что они «слабы изобретением и изложением. Все они на один покррой: составлены из *общих мест* (Locī topici). Описание места действия, речь героя и — нравоучение» (письмо Рылееву 1825 года). Художественное впечатление нарушалось обилием в «Думах» анахронизмов. Модернизация истории Рылеевым не была результатом сознательного пренебрежения фактами, а находилась в соответствии с романтической теорией. А. Бестужев так объяснил особенности «Дум»: «Дума не всегда есть размышление исторического лица, но более воспоминание автора о каком-либо историческом происшествии или лице и нередко олицетворенный об оных рассказ». «Воспоминание автора» могло быть и субъективным. Но замечание Пушкина о том, что в «Думах» «национального русского нет ничего.. кроме имен», не следует распространять на все содержание «Дум». Это замечание верно в том смысле, что в большинстве дум нет национального колорита в изображении конкретных героев, исторических обстоятельств и т. д. (именно поэтому Пушкин, говоря об отсутствии в «Думах» «национального, русского», оговорился: «исключаю «Ивана Сушанина»). Но при всех погрешностях против исторической истины, «Думы» Рылеева сыграли свою роль

в выдвижении проблемы положительного героя. Герои «Дум» — преданные патриоты, люди несгибаемой воли, стойкие в борьбе за свободу и в обличении несправедливости, пылающие ненавистью к тиранам и изменникам родины<sup>14</sup>.

Стремясь раскрыть характер положительного героя, поэты-декабристы часто прибегали к форме монолога, произносимого от имени автора или какого-либо исторического лица, за которым стоит автор. Но признание этой особенности декабристской лирики еще не определяет ее специфику. Для субъективистской аполитичной поэзии такие формы художественного творчества, при которых единственным лицом выступает автор с своими размышлениями и переживаниями, ведут к разрыву с окружающим миром, к узкому индивидуализму. Кюхельбекер, также писавший стихи в форме преимущественно лирического монолога, критиковал, однако, поэтов, которые говорят «о самом себе, о *своих* скорбях и наслаждениях», подразумевая при этом поэтов, занятых только собою. В поэзии же Кюхельбекера, Рылеева, как и других поэтов этого круга, лирический герой интересен именно тем, что он выступает как представитель целого поколения русского общества, является носителем черт реально существовавшего современника. Но объективизировать образ современного героя поэтам-декабристам не удавалось. Для лучшего из своих произведений — поэмы «Войнаровский» — Рылеев также избрал исторических героев, и хотя эта поэма была несравненно выше по своим достоинствам, чем «Думы» («Войнаровский полон жизни», — писал Пушкин Рылееву), тем не менее и в ней сказалась модернизация истории<sup>15</sup>.

В первой половине 20-х годов Пушкин предъявлял к образу положительного героя те же требования, что и декабристы, но подход его к изображению этого образа был иным. С самого начала он стал на путь создания не «идеального», то есть не идеализированного, героя, а современника, характеру которого свойственны противоречия, вызванные эпохой. Раскрытие этих противоречий имело огромное значение.

Своеобразный подход Пушкина к изображению современного героя сказался уже в первой из южных поэм — «Кавказском пленнике» (1820—1821).

Пушкин, по его собственному признанию, думал воспроизвести в образе пленника типические черты современного героя. «...Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи XIX века», — писал Пушкин в 1822 году В. П. Горчакову. Этому замыслу не противоречила трактовка образа пленника как положительного, вольнолюбивого: разочарованность героя была результатом расхождений между идеалом и действительностью, стремлением к идеалу и невозможностью его осуществить. Идеал героя выражен ясно и четко в словах (в прижизненных изданиях исключенных цензурой):

Свобода! он одной тебя  
Еще искал в подлунном мире...

Несмотря на расплывчатость и романтическую зыбкость образа, очевидно, что биография героя типична для вольнолюбивой молодежи того времени:

...пламенную младость  
Он гордо начал...

Герой «гоним судьбою», «обнял грозное страданье» и

...бурной жизнью погубил  
Надежду, радость и желанье... \*

Его «увядшее сердце», увядшее в неволе, таило, однако, высокие чувства и упования:

...жар мятежный  
В душе глубоко он скрывал.

О протестующем, непримиримом, бесстрашном, мужественном характере героя говорится:

Любил он прежде игры славы  
И жаждой гибели горел.  
Невольник чести беспощадной,  
Вблизи видал он свой конец,  
На поединках твердый, хладный,  
Встречая гибельный свинец.

Героический, в своей основе, характер пленника, раскрывается на фоне грозных картин кавказской природы:

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

...на долы дождь и град  
Из туч сквозь молний извергались;  
Волнами роя крутизны,  
Сдвигая камни вековые,  
Текли потоки дождевые, —  
А пленник, с горной вышины  
Один, за тучей громовую,  
Возврата солнечного ждал,  
Недосягаемый грозою,  
И бури немощному вою  
С какой-то радостью внимал.

Пленника привлекают героические черты горцев. Их жизнь изображена в поэме через восприятие пленника. Это подчеркнуто в описательной части поэмы:

Меж горцев пленник наблюдал  
Их веру, нравы, воспитанье,  
Любил их жизни простоту,  
Гостеприимство, жажду брани,  
Движений вольных быстроту... \*

Далее отмечены и такие восхищавшие пленника черты черкеса, как смелость, отвага, «вид непобедимый, непреклонный». Близость героических элементов в характере пленника и горцев выражена в строках:

...Беспечной смелости его  
Черкесы грозные дивились,  
Щадили век его молодой  
И шепотом между собой  
Своей добычею гордились,

Но характер пленника, глубоко затаившего «движенья сердца своего», был вместе с тем характером человека охлажденного, живущего «без упоенья, без желаний». О причинах этой охлажденности, разочарованности повествуется, в соответствии с романтически-отвлеченной концепцией поэмы, в самых общих чертах, но тем не менее читателю было ясно, что причины эти таятся в окружающей среде:

Людей и свет изведал он  
И знал неверной жизни цену,  
В сердцах друзей нашед измену,  
В мечтах любви безумный сон...

Герой разорвал со средой, не желая

...жертвой быть привычной  
Давно презренной суеты...

---

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

Герой поэмы — «отступник света», пострадавший от «неприязни двуязычной и простодушной клеветы» и покинувший родной предел «с веселым призраком свободы», — был отражением настроений свободолобивой молодежи 20-х годов.

Разочарования героя не касались, однако, идеала свободы:

...Страстями чувства истребя,  
Охолодев к мечтам и к лире,  
С волненьем песни он внимал,  
Одушевленные тобою,  
*И с верой, пламенной мольбою*  
*Твой гордый идол обнимал* \*.

Разочарованность героя не имела, следовательно, ничего общего с той, не лишённой самолюбования, разочарованностью светского молодого человека, пресыщенного удовольствиями, погруженного только в узкий мирок своего «я», — героя, переживания которого воспевались в эпигонской, унылой и безвольной лирике, не подымавшейся выше сетований о быстротечности жизни и уходящей молодости.

«Разочарованность» героя поэмы явилась следствием типичного для этих лет противоречия между героикой Отечественной войны и связанными с ней надеждами, с одной стороны, и атмосферой послевоенной реакции, пустой бессмысленной жизнью «светского общества» — с другой.

Итак, Пушкин показал конфликт вольнолюбивого героя с окружающей средой. Обманувшийся в «надеждах» пленник уехал в кавказский «далекий край», манивший его героикой войны и вольной жизнью. Отдельные черты образа пленника автобиографичны («...в нем есть стихи моего сердца», — признавался Пушкин). Так, в «Посвящении», адресованном другу Пушкина Николаю Раевскому, говорится:

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

Близкие пленнику характеры находились и среди современников Пушкина. Например, сообщая в письме к Вяземскому о критике образа пленника Чаадаевым (считавшим, что пленник недостаточно «blasè» — пресыщенный), Пушкин заметил: «Чаадаев, по несчастью,

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

знаток по этой части: оживи его прекрасную душу, поэт!» Кюхельбекер в одном из своих стихотворений сравнил свою судьбу с судьбой «Кавказского пленника». Вяземский писал в «Сыне отечества» о герое поэмы, что «подобные лица часто встречаются взору наблюдателя в нынешнем положении общества». Все это говорит о том, что образ пленника был подсказан русской действительностью. Много позднее (в «Путешествии в Арзрум») Пушкин заметил, что в «Кавказском пленнике» «много угадано и выражено верно»<sup>16</sup>.

В романтической отвлеченности поэмы были свои сильные и слабые стороны. Отсутствие индивидуализации в образе пленника и каких-либо конкретных мотивировок его биографии, полной лишь смутных намеков, позволяли современникам «дополнять» все недосказанное личным опытом, собственными переживаниями. Недосказанность была сознательным принципом романтической системы. Когда Вяземский упрекал Пушкина за то, что пленник не горюет о погибшей черкешенке, Пушкин отвечал: «...что говорить ему — *«все понял он»* выражает все; мысль об ней должна была овладеть его душою и соединиться со всеми его мыслями — это разумеется — иначе быть нельзя; не надобно все высказывать — это есть тайна занимательности» (письмо Вяземскому 6 февраля 1823 года).

Слабые стороны поэмы заключались в том, что проблема разочарованности была лишь поставлена, но не решена именно в силу ограниченности романтического метода. Гениальность теоретического мышления Пушкина обнаружилась в том, что в 1822 году, то есть в период романтизма, он подверг «Кавказского пленника» критике с позиций, которые можно охарактеризовать как реалистические. В числе недостатков поэмы он отметил неясность характера, черты которого не показаны как обусловленные определенными обстоятельствами: «Кого займет изображение молодого человека, потерявшего чувствительность сердца в несчастиях, неизвестных читателю... легко было бы оживить рассказ происшествиями, которые сами собой истекали бы из предметов» (черновик письма Н. И. Гнедичу). Если сопоставить это признание Пушкину с его же словами о том, что он хотел в образе пленника воспроизвести «равнодушие к жизни» как отличительную черту молодежи XIX века, то

мы приходим к заключению, что Пушкин, создавая свою поэму, ставил перед собою по сути дела реалистическое задание, то есть задание художественного анализа, определяющего характер героя. Это задание Пушкину не удалось осуществить не только потому, что он сам, по его словам, не годился «в герои романтического стихотворения» (слово «романтического» здесь употреблено в смысле «элегического»); неудачу в изображении характера пленника Пушкин видел в том, что он не смог показать в своем герое «равнодушие к жизни» как отличительную черту молодежи XIX века. Главная причина этой неудачи заключается в том, что средствами романтического метода поставленная Пушкиным задача не могла быть разрешена в том плане, о котором он писал в упомянутом черновике письма к Гнедичу. Но все-таки эта поэма явилась огромным завоеванием, новым словом и в литературе романтизма, ибо герой представлен здесь не олицетворением отвлеченного идеала, как в поэзии декабристов, а исполненным противоречий; хотя эти противоречия не были до конца раскрыты, но само указание на них было открытием и влекло за собой постановку вопроса об их преодолении.

Внутренняя логика, присущая эволюции творчества Пушкина, выразилась в единстве проблематики поэм «Кавказский пленник» и «Цыганы»; после того, как в «Кавказском пленнике» выдвинут образ нового героя — «отступника света», естественно было перейти к углубленному анализу психологии этого героя и *причин* его конфликта со светом. И в «Цыганах» герой воспринимается как герой современный, но в меньшей мере условный, чем в «Кавказском пленнике». Алеко, по определению Вяземского, «прототип поколения нашего, не лицо условное»<sup>17</sup>.

В «Цыганах» герой раскрывается не только в противопоставлении с враждебной ему средой. Обрисованы противоречия самого героя и художественно мотивированы их социальные причины.

Все содержание поэмы проникнуто отрицанием основ светской жизни и защитой вольности. Алеко изображен как «беглец» из «света», человек, преследуемый «законом», протестант, ненавидящий «неволю душных городов», где люди

Любви стыдятся, мысли гонят,  
Торгуют волею своей,

Главы пред идолами клонят  
И просят денег да цепей.

Хотя эта характеристика и отвлеченная, она носит не только моралистический, но и политический характер. В рукописи о «свете» сказано еще резче: «Торгуют вольностью, развратом и кровью бледной нищеты».

Ярка и свежа по сравнению со светской жизнью,— «как песнь рабов однообразной», — «дикая воля» цыган.

В изображении цыганской жизни воссозданы черты идеала народной жизни вообще. Вольность и труд, мирная жизнь обыкновенных людей с ее поэзией повседневности — все это описывается в поэме лаконично, но в резко-контрастном сопоставлении с той «неволей» светской жизни, от которой бежал Алеко.

Как *вольность*, весел их ночлег  
И мирный сон под небесами.  
*Все живо* посреди степей:  
Заботы мирные семей,  
Готовых с утром в путь недалкий,  
И песни жен, и крик детей,  
И звон походной наковальни\*.

Спасительная для человека «естественная» близость к природе противопоставлена в поэме, в духе руссоистского утопизма, развращающему влиянию цивилизации. Черновая рукопись «Цыган» содержит любопытный с этой точки зрения монолог Алеко, обращенный к сыну. В этом монологе, не вошедшем в окончательный текст поэмы, мы читаем:

Расти на воле без уроков,  
Не знай стеснительных палат  
И не меняй простых пороков  
На образованный разврат.  
Под сенью мирного забвенья  
Пускай цыгана бедный внук  
Лишен и неги просвещенья  
И пышной суеты наук,  
За то беспечен, здрав и волен...

Положительную эстетическую оценку приобретает все связанное с этой беспокойной, нищей, но живой, овеянной «вольностью» жизнью, все, включая «изодранные

---

\* Подчеркнуто мною — Б. М.

шатры», «убогий ужин старика», пестроту «лохмотьев ярких». В черновике по поводу этой картины сказано: «*Все полно прелести чудесной*». Как противопоставленные двух идейно-эстетических планов — «живого» и «мертвого» раскрывается противопоставление жизни цыган и света. У «детей вольности»

Все скудно, дико, все нестройно;  
Но все так *живо-неспокойно*.  
Так чуждо *мертвых* наших нег... \*

По-народному просто звучат слова старика, обращенные к Алеко, слова человека, для которого возможность предаваться «жизни праздной» представляется невысказанной:

Примись за промысел любой·  
Железо куй иль песни пой  
И села обходи с медведем.

Народный образ мышления и народная пронизательность сквозят и в других словах старика:

...не всегда мила свобода  
Тому, кто к неге приучен.

И в самом деле, Алеко, ненавидящий «неволю душных городов», сам сложился под влиянием этой «неволи», он носит на себе ее клеймо. Несмотря на всю ненависть Алеко к оставленному им миру, страсти, связанные с этим миром, играли «его послушною душой». Казалось, Алеко теперь «вольный житель», но среди вольной цыганской жизни

Его порой волшебной славы  
Манила дальняя звезда,  
Нежданно роскошь и забавы  
К нему являлись иногда.

Индивидуалистическому герою противопоставлен старый цыган, с присущим ему человеческим достоинством осуждающий эгоизм Алеко. Алеко «для себя лишь хочет воли», и для него, добровольно покинувшего свет, неизбежен новый конфликт, на этот раз с «детьми вольности». Ему, воспитавшемуся в иной среде, нельзя «опроститься», отказаться от желания утвердить свое неписаное

---

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

«право» хотя бы путем насильственного подавления воли других людей. Этим «правом», сложившимся в том обществе, от которого бежал Алеко, психологически мотивировано совершенное Алеко убийство молодого цыгана и Земфиры. И романтическая поэма, в которой с такой красочностью изображены картины вольной жизни людей, признающих лишь «естественные права», оканчивается трагическими строками:

И всюду страсти роковые,  
И от судеб защиты нет.

Значение поэмы для современности заключалось не только в остро злободневном существе воплощенного в ней конфликта, но и в том, что в ней решалась проблема создания сильного характера. Актуальность этой проблемы настойчиво подчеркивалась декабристской критикой, например А. Бестужевым, который жаловался на «безлюдье сильных характеров». Именно потому поэма была восторженно встречена и тем же Бестужевым, и Рылеевым, поэтому же ею зачитывались и восторгались ссыльные декабристы<sup>18</sup>. Свойственные Алеко смелость, мстительность, непримиримость осуждаются в поэме не сами по себе; осуждается лишь конкретное выражение мстительности — убийство Земфиры. Только сочувствие могло вызвать у передового поколения читателей признание Алеко, характеризующее его как сильного «гордого» героя:

...Нет, я не споря  
От прав моих не откажусь!  
Или хоть мщеньем наслажусь.  
О нет! когда б над бездной моря  
Нашел я спящего врага,  
Клянусь, и тут моя нога  
Не пощадила бы злодея,  
Я в волны моря, ке бледнея,  
И беззащитного б толкнул;  
Внезапный ужас пробужденья  
Свирепым смехом упрекнул,  
И долго мне его паденья  
Смешон и сладок был бы гул.

Это признание, выходящее своей обобщенностью далеко за пределы темы ревности, должно рассматриваться в общем идейно-психологическом контексте представлений о справедливом мщении «злодеям», представлений, которые нашли отражение в поэзии Пушкина и декабри-

стов. Достаточно напомнить в этой связи хотя бы стихотворение Пушкина «Кинжал» или думу Рылеева «Рогнеда», где героиня обрисована как убежденная мстительница не только за оскорбленную честь женщины, но и за угнетенную отчизну:

С какою б жадностию я  
На брызжущую кровь глядела,  
С каким восторгом бы тебя,  
Тиран, угасшего узрела!.. —

говорит Рогнеда, сожалея о том, что ей не удалось убить князя Владимира<sup>19</sup>. Спротивление злу, согласно убеждениям Пушкина и декабристов, не должно ограничиваться пропагандой высоких нравственных принципов, а требует прежде всего активной борьбы в различных ее формах. Поэтому не следует полагать, что в поэме «Цыганы» осуждение, которое высказывает старик отец поведению Алеко («Оставь нас, гордый человек»), выражает основную идею произведения и что идеал Пушкина воплощен в признании старика: «Мы робки и добры душою», — то есть в смирении и непротивлении. Такое истолкование поэмы было возведено в принцип, якобы свойственный русской национальной философии, Достоевским, обобщившим свое понимание «Цыган» в реакционном лозунге, который впоследствии был подхвачен веховцами: «Смирись, гордый человек... Не вне тебя правда, а в тебе самом... Победишь себя, усмиришь себя — и станешь свободен, как никогда и не воображал себе»<sup>20</sup>. Этот тенденциозный вывод Достоевского игнорирует замысел и структуру пушкинской поэмы, игнорирует трактовку в ней образа Алеко как трагического<sup>21</sup>. Ведь герой вызывает сочувствие у читателя драматизмом своей судьбы. Сочувствует ему и автор. Это особенно сильно выражено в конце поэмы, где судьба Алеко сопоставляется с судьбой одинокой, подстреленной птицы:

Так иногда перед зимою,  
Туманной утренней порою,  
Когда подьмется с полей  
Станица поздних журавлей  
И с криком вдаль на юг несется,  
Пронзенный гибельным свинцом  
Один печально остается,  
Повиснув раненым крылом

Прямого ответа на вопрос о путях решения противоречий между моралью Алеко и моралью старого цыгана в поэме не дано. Чтобы ответить на этот вопрос надо было преодолеть романтически-абстрактное противопоставление «свободы» «неволе душных городов», раскрыть закономерности и причины, определяющие мироощущение и психологию современного героя, воплотить новый идеал средствами не романтического, а реалистического метода изображения жизни. Но величайшее значение поэмы заключается в разоблачении иллюзорности надежд на возможность достижения «счастья» путем простого ухода героя от «света», разрыва с людьми, которых так темпераментно заклеил поэт.

«Цыганы» обычно рассматриваются в пушкиноведеии как завершение романтического периода в творчестве Пушкина. Действительно, Пушкин к этому времени создает совершенно новую художественную систему. В его творчестве вместо исключительных романтических героев, таких, как Пленник, Алеко, возникают герои типические, характеры определяются их действиями, поступками, которые диктуются обстоятельствами. Противоречие между идеалом и действительностью осознается теперь не как результат разлада отвлеченных романтических стремлений героев с окружающей их действительностью; пути к разрешению этих противоречий Пушкин начинает искать в самой действительности, в положительных тенденциях жизни, в исторических традициях народа. Все это так. Однако в работах, рассматривающих эволюцию Пушкина от романтизма к реализму, до сих пор встречается недооценка своеобразия его романтизма. Сама эта эволюция оценивается обычно как окончательный разрыв с прошлым. Эта схема была бы верной, если бы романтизм Пушкина питался не современной действительностью, а лишь субъективистской фантазией художника. Но своеобразие пушкинского романтизма заключается в том, что он, как мы видели, в конечном счете отвечал задачам, диктуемым самой жизнью, что дыхание современности всегда ощущалось и в романтических произведениях Пушкина. Хотя романтический метод не позволял Пушкину достигнуть исторической конкретности образов, *проблемы*, поставленные в «Кавказском пленнике» и в «Цыганах», были настолько актуальны для современности, что они перешли в его произведения реалистиче-

ского периода; это проблемы жизненного пути современного героя, свойственного ему разлада со средой, его протеста против существующего общественного уклада, противоречивости его мироощущения. И в романтических произведениях Пушкин в конечном итоге отправлялся от объективной действительности (об этом говорит и его приведенное выше признание о замысле «Кавказского пленника»).

Своеобразие пушкинского романтизма особенно явно в сравнении с принципами другой, субъективно-идеалистической ветви русского романтизма, наиболее ярко представленной в этот период творчеством одного из учителей Пушкина В. А. Жуковского. Спор о соотношении романтизма Пушкина и Жуковского, который на протяжении многих лет ведется в нашем литературоведении, может быть решен, на наш взгляд, если исходить не из дружеских связей между этими поэтами, не из частностей литературных отношений, а из оценки основных идейно-эстетических принципов их творчества и борьбы *направлений* в русском романтизме: прогрессивного, с одной стороны, консервативного — с другой (следует лишь иметь в виду, что термин «консервативный» в применении к романтизму не должен трактоваться как механическое перенесение категорий политической консервативности в изучение художественно-эстетической системы; при этом «консервативность» понимается нами в смысле ориентировки художника на прошлое, а не на будущее, в смысле защиты им идеалов, находящихся в обратном отношении к тенденциям исторического развития, к революционному преобразованию общественных порядков). Бесспорна художественная ценность переводов Жуковского из западноевропейских поэтов, бесспорна его историческая роль в истории возникновения в русской литературе психологической лирики, в разработке способов поэтического воспроизведения сложных человеческих переживаний, в развитии поэтического языка. Но бесспорно также, что эстетические принципы Жуковского были основаны на разрыве связей между субъектом и объектом, на идеале мистического совершенства, противопоставленной живой жизни, на понимании прекрасного как явления сверхчувственного мира. Поэзия, в понимании Жуковского, — это «таинственный посетитель», снизошедший с небес на землю для того, чтобы, точно зарница, на миг

осветить ее отблеском потустороннего мира. Выраженное в стихотворении «Лалла Рук» (1821) понимание красоты как мистического откровения по существу является воплощением на языке поэзии субъективно-идеалистического мировоззрения.

Ах! не с нами обитает  
Гений чистой красоты:  
Лишь порой он навещает  
Нас с небесной высоты;  
Он поспешен, как мечтанье,  
Как воздушный утра сон;  
Но в святом воспоминанье  
Неразлучен с сердцем он!

Он лишь в чистые мгновенья  
Бытия бывает к нам,  
И приносит откровенья,  
Благотворные сердцам;  
Чтоб о небе сердце знало,  
В темной области земной,  
Нам туда сквозь покрывало  
Он дает взглянуть порой<sup>22</sup>.

Идеи, выраженные в этих стихах, непосредственно близки шеллингианской философии искусства. Посылая А. И. Тургеневу «Лаллу Рук», Жуковский сопроводил стихи комментарием, в котором утверждал, что «прекрасно только то, чего нет». Пушкину эстетическая программа, отраженная в стихотворении «Лалла Рук» была глубоко чужда. «Жуковский меня бесит, — писал он Вяземскому, — что ему понравилось в этом Муре?.. Вся «Лалла рук» (Мура. — Б. М.) не стоит десяти строчек Тристрама Шанди (романа Лоренса Стерна. — Б. М.); пора ему иметь собственное воображение и крепостные вымыслы». Впоследствии Пушкин в стихотворении «Я помню чудное мгновенье...» реалистически переосмыслил (как это раскрыто В. В. Виноградовым) образы «Лаллы Рук» и придал иную, чисто земную трактовку мотиву «гений чистой красоты»<sup>23</sup>.

Жуковский в своем творчестве не был последователем. В его произведениях вопреки основной тенденции его же эстетики находили отражение отдельные черты реальной жизни, душевного мира человека, картин природы. Эту противоречивость видел и Пушкин. Так, например в одном из писем 1825 года (Л. С. Пушкину и П. А. Плетневу) он восторженно отозвался о двух стро-

фах стихотворения Жуковского «Мотылек и цветы»: «Он мнил, что вы с ним однородные» и следующей», но здесь же добавил: «Конца не люблю».

Вот понравившиеся Пушкину строфы о мотыльке и о цветах:

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

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

Однако в следующих строфах Жуковский переводит лирическое изображение в план абстрактно-мистической символики — прием, обычный для его творчества, но противоположный пушкинскому романтизму. А это типичная для эстетики Жуковского декларация:

О милое воспоминание  
О том, чего уж в мире нет!  
О дума сердца — упование  
На лучший, неизменный свет!  
Блажен, кто вас среди губящего  
Волненья жизни сохранил  
И с вами низость настоящего  
И пренебрег и позабыл<sup>24</sup>.

Противопоставление «волненья жизни» и «низости настоящего» мистическому «неизменному свету» было, конечно, чуждо всей системе мировоззрения Пушкина. В отзыве Пушкина об этом стихотворении отчетливо отразились его эстетические критерии.

Пушкин, связанный с Жуковским дружбой, многим обязанный ему, считавший себя в общем с ним литературном лагере, не выступал против поэтических принципов Жуковского в печати. Исключением является полемика Пушкина с Жуковским в «Руслане и Людмиле» в связи с поэмой Жуковского «Двенадцать спящих дев»; полемика эта носит характер принципиального несогла-

сия с исходными творческими принципами Жуковского, хотя и облечена в шутливую форму. Именно отрыв Жуковского от действительности имел в виду Пушкин, когда говорил о нем: «Могил и рая верный житель» и обличал «во лжи прелестной». И хотя позже Пушкин сожалел об этой полемике (учитывая и мотивы литературно-тактические: он утверждал, что непростительно было пародировать Жуковского «в угождение черни»), тем не менее очевидным является принципиальное различие, даже противоположность «земной», несмотря на свой фантастический сюжет, поэмы Пушкина «Руслан и Людмила» «бесплотной» поэме Жуковского. Подтверждением того, что Пушкин возражал против критики и пародирования Жуковского по соображениям прежде всего тактическим, является и следующий факт. В 1825 году Пушкин, упрекая Кюхельбекера за пародирование Жуковского в «Шекспировых духах», писал: «Милый, вспомни, что ты, если пишешь для нас, то печатаешь для черни; она принимает вещи буквально. Видит твое неуважение к Жуковскому и рада». «Черню» здесь, конечно, именуется чернь журнальная и литературные архаисты, отвергавшие поэзию Жуковского с позиций реакционных. Пушкин полагал, что всякие выступления в печати против Жуковского играют на руку таких людям. В письмах же к друзьям Пушкин, при всем уважении к Жуковскому, сам критиковал его, иногда весьма резко.

Уточнения требует и обычная трактовка спора о Жуковском между Рылевым и Пушкиным. В письме Рылеву 25 января 1825 года Пушкин писал: «...не совсем соглашаюсь с строгим приговором (Бестужева. — Б. М.) о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались? Что ни говори, Жуковский имел решительное влияние на дух нашей словесности; к тому же переводный слог его остается всегда образцовым». Эти слова Пушкина понимаются обычно как его безоговорочное несогласие с оценками Жуковского Бестужевым как поэта, который «дал многим из своих творений германский колорит, сходящий иногда в мистику», и как вождя «германизма» в русской поэзии. Но следует обратить внимание на то, что Пушкин не во всем отвергал взгляды Бестужева на Жуковского («...не совсем соглашаюсь»). С тем, что Жуковский представлял противоположную его поэзии ветвь романтизма, Пушкин

внутренне не мог не соглашаться, так как сам отрицательно относился к тому романгизму, который, по его собственному определению, был ознаменован печатью «германского идеологизма» (кстати, через несколько лет Пушкин согласился с И. Киреевским, который охарактеризовал идеализм поэзии Жуковского как начало иное, чем творчество Пушкина, — поэта действительности)<sup>25</sup>.

Рылеев в ответе Пушкину признавал, что Жуковский «имел решительное влияние на стихотворный слог наш — и мы за это навсегда должны остаться ему благодарными»; он хвалил прекрасные переводы Жуковского «из Байрона, Шиллера и других великанов чужеземных», в то же время не одобряя «*влияние его на дух нашей словесности*». «Мистицизм, которым проникнута большая часть его стихотворений, мечтательность, неопределенность и какая-то туманность, которые в нем иногда даже прелестны, растлили многих и много зла наделали», — писал Рылеев. «Зло», которое увидел вождь Северного общества, заключалось в том, что поэзия Жуковского отвлекала от борьбы за улучшение жизни на земле, призывая находить утешение лишь в таинственном «там». То, что эта ложь Жуковского была «прелестна», то, что она была облечена в мелодические, легкие стихи, только усиливало с точки зрения Рылеева вред, который его поэзия приносила в ходе борьбы за сильного, мужественного героя, способного на борьбу с социальным злом. Речь, следовательно, шла не только об оценке достоинств произведений Жуковского, а о *судьбах и направлении русской поэзии*.

Надо сказать, что позиция декабристов и близких к ним критиков по отношению к Жуковскому не всегда была однородна; в период, когда в памяти еще были живы произведения Жуковского, связанные с войной 1812 года, его «Певец во стане русских воинов», когда он еще не терял связей с современностью и воспринимался как деятельный участник борьбы с литературными староверами, вся передовая критика восторженно отзывалась о нем. Переоценка значения Жуковского началась в 1822—1824 годах, когда определилась его общественная позиция и когда стали появляться его эстетические декларации, проповедовавшие отрешенность искусства от жизни, мистицизм, религиозное смирение, предпочтение веры разуму. Любопытно, что впоследствии Белинский, оценивший Жуковского более исторично, чем декабристы, ока-

зался тем не менее близок Рылееву в критике идейной направленности поэзии «Колумба русского романтизма». Великий подвиг Жуковского, по мнению Белинского, заключается в том, что «благодаря ему, для русского общества стала не только доступна, но и родственна и романтическая поэзия средних веков и романтическая поэзия начала XIX века». Белинский вместе с тем отмежевывал «средневековый романтизм» Жуковского от направления пушкинской поэзии и писал, что поэзия Жуковского «чужда всякого исторического созерцания всякого чувства прогресса, всякого идеала высокой будущности человечества». Здесь ощущается та же позиция сторонника высокого назначения поэзии в развитии общественной жизни, роли поэта-гражданина, что и в критике Рылеевым мистицизма Жуковского<sup>26</sup>.

В полемике о романтизме, которую вели в то время Вяземский, Бестужев, Кюхельбекер, Рылеев и другие писатели, Пушкин занимал самостоятельную позицию. «Сколько я ни читал о романтизме, все не то, — писал он к Бестужеву, — даже Кюхельбекер врет» (30 ноября 1825 года). Пушкин все яснее осознавал, что под знамя романтизма пытаются объединить различные по существу направления.

Преодолевая слабые стороны романтического метода, Пушкин внимательно учитывал опыт западноевропейской литературы, сопоставлял задачи, выдвигаемые развитием русской жизни, русской национально-самобытной литературы с движением романтической литературы в других странах.

Если в поэзии Байрона, при всей ее романтической односторонности, Пушкин никогда не переставал ценить дух отрицания и героизма, «таинственную прелесть» созданного в ней характера, то иначе относился он к немецким и французским романтикам. Что касается первых, то краткие отзывы о них у Пушкина всегда отрицательны. Он решительно не согласился с Вяземским, который в предисловии к «Бахчисарайскому фонтану» возвел романтизм в русской литературе к немецким источникам. В отличие от современных ему критиков он считал, что неправильно относить к романтизму «все, что кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрасудках и преданиях простонародных».

Но и творчество современных французских романтиков он оценивал весьма критически. «Все сборники новых стихов, именуемых романтическими, — позор для французской литературы», — писал он Вяземскому в 1824 году. Отрицательное отношение Пушкина к новой романтической школе во Франции начала 20-х годов понятно, поскольку на творчество ее представителей наложила тогда известный отпечаток эпоха Реставрации. Подходя к представителям французской школы с собственными критериями романтизма, Пушкин попросту не считал их романтиками. Он писал в том же письме Вяземскому: «Век романтизма не настал еще для Франции... Вспомни мое слово: первый гений в отечестве Расина и Буало ударится в такую бешеную свободу, в такой литературный карбонаризм, что что твои немцы — а покамест поэзии во Франции менее, чем у нас». Не принимал Пушкин и трактовку романтизма, которая существовала во французской критике, относившей к романтизму «все произведения, носящие на себе печать уныния и мечтательности». Шла ли речь о Ламартине, французском поэте-романтике с его меланхолической мечтательностью и благочестием, или о любом другом поэте, к которому можно было применить слова, сказанные в «Евгении Онегине» по поводу элегии Ленского,

Так он писал *темно и вяло*,  
(Что романтизмом мы зовем,  
Хоть романтизма тут нимало  
Не вижу я ) —

Пушкин решительно не причислял их к «романтикам».

Что же касается увлечения Пушкина Байроном, то оно относится к началу 20-х годов. В это время творчество английского поэта приобретает общеевропейское значение и восторженно приветствуется прогрессивными кругами всех стран как выражение политического вольномыслия. Личность Байрона, — изгнанника родины, участника карбонарского движения и затем греческой революции — сливалась в сознании современников с его поэзией, воссоздавшей романтический образ мятежного героя, разочарованного в окружающем обществе. Его почитали и как политического сатирика, обличавшего вдохновителей реакции. В России борьба вокруг Байрона отразила противоположность политических устремлений враждующих лагерей как в литературе, так и в обще-

ственной мысли. Для иллюстрации сущности этой борьбы достаточно напомнить мнения о Байроне, с одной стороны, известного реакционера, «гасителя просвещения» Д. П. Рунича, утверждавшего, что поэзия Байрона «родит Зандов и Лувслей», и, с другой стороны, Вяземского, восторгавшегося красотами байроновского романтизма, сливавшегося «с красками политическими». Идеальный пафос поэзии Байрона, протест против современных социальных устоев, поэтизация сильной личности, сильных страстей, отрицание косности, религиозных предрассудков — все это привлекало Пушкина, совпадало с его собственными настроениями. «Поэзия мрачная, богатырская, сильная, байроническая — твой истинный удел», — писал он А. А. Дельвигу (23 марта 1821 года). Однако уже в южных поэмах Пушкина, в самом их построении заключались элементы, которые предвещали его отход от романтического субъективизма Байрона: простота и естественность повествования (например, в «Кавказском пленнике» все, исключая романтическую смерть черкешенки, естественно, «может быть, слишком естественно», как писал Вяземский), самостоятельное значение «фона» действия героев (описания быта цыганского табора), стремление к обрисовке героев не только как «рупоров» авторских переживаний, но как характеров объективно существующих, не порожденных лишь «мечтательным воображением»<sup>27</sup>.

Следует подчеркнуть, что романтизм в представлениях Пушкина — это не только художественная система, но также определенные качества человеческого характера — страстность и напряженность мировосприятия, мятежность и вольнолюбие, устремленность к будущему, неукротимость исканий, порыв к идеалу, героическая непреклонность. Черты такого характера Пушкин видел, например, в облике А. И. Якубовича, будущего декабриста, которого он назвал героем своего воображения, замечая при этом: «В нем много, в самом деле, романтизма» (письмо А. А. Бестужеву 30 ноября 1825 года).

В ходе преодоления романтической системы Пушкин пересматривает и свое отношение к Байрону: продолжая высоко ценить сильные стороны его творчества, он подвергает критике принципы, которые определяли подход Байрона к проблеме героя, и прежде всего романтический субъективизм. В 1825 году он замечает, что Бай-

рон-трагик «создал всего-навсего один характер», распределив между своими героями черты собственного характера (письмо Н. Н. Раевскому-сыну; подлинник на французском языке). В 1827 году, развивая эту же мысль, он отмечает: «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя. Он представил нам призрак себя самого» («О драмах Байрона»).

Обобщая свои размышления о сущности романтизма, Пушкин приходит к формуле «истинный романтизм». Признаки «истинного романтизма» Пушкин теоретически осознает, изучая творчество Шекспира, а также предисловие Гизо к французскому изданию Шекспира и курс драматургии А. Шлегеля (французский перевод). Итоги своих размышлений об истинном романтизме Пушкин изложил в белом и черновом текстах письма Н. Н. Раевскому-сыну в июле 1825 года и в ряде набросков. Если суммировать все, что Пушкин писал об «истинном романтизме», то окажется, что признаками такого романтизма Пушкин считал прежде всего верность изображения, правдивость, отличающуюся от внешнего правдоподобия классицизма и выраженную во всех элементах произведения, в том числе в языке героев, которые должны говорить, «как в жизни». Далее неизменным признаком романтизма является индивидуализация характеров («Каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется, но каждый на свой лад — почитайте-ка Шекспира»). И, наконец, характеры героев должны определяться их действиями, продиктованными обстоятельствами. Наряду с этими, общими признаками «истинного романтизма» были для Пушкина оригинальность, новаторство, народность, демократическая направленность художественного творчества в противоположность «аристократической жеманности» классицизма.

Современному читателю может показаться странным, что представителем «истинного романтизма» у Пушкина оказывается Шекспир — писатель, творивший за несколько веков до появления романтического направления в литературе. Но для Пушкина романтизм не был явлением, прикрепленным к определенной литературной школе и ограниченными хронологическими рамками, а представлялся направлением, по своим принципам противоположным поэзии древних и классицизму.

Теории романтизма Пушкин касается и в оставшейся неоконченной статье «О поэзии классической и романтической» (1825). Поставив вопрос, «какие же роды стихотворения должны отнести <сь> к поэзии ром <антической>», он дал на него следующий ответ: «Те, которые не были известны древним и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими». Такой ответ может показаться весьма односторонним, поскольку он касается только вопросов формы, связанных с развитием романтизма. Однако для понимания сущности рассуждений Пушкина следует учесть, что в понятие *формы* он вкладывает здесь особый смысл. В статье утверждается, что новые формы возникали в связи с новым содержанием под влиянием исторической действительности и в связи с развитием народной поэзии. Начало европейской романтической поэзии Пушкин относит к нашествию мавров, к крестовым походам: под влиянием мавров возникли в поэзии «приверженность к чудесному и роскошное красноречие востока», «исступление и нежность любви», рыцари же сообщили литературе «свои понягья о героизме», «свою набожность и простодушие». Как бы ни оценивать этот взгляд на истоки романтической поэзии, важно, что корни ее Пушкин видит, следовательно, в самой жизни.

Не менее важна другая глубочайшая мысль Пушкина о том, что поэты нового времени имели своей предшественницей народную поэзию. «В Италии и в Гишпании народная поэзия уже существовала прежде появления ее гениев. Она пошла по дороге, уже проложенной». Эти гении — Данте, Ариосто, Кальдерон. Что касается Англии, то она «противу имен Dante, Ариосто и Кальдерона с гордостью выставила имена Спенсера, Мильтона и Шекспира». Во Франции же вместо романтизма было «романтич<еское> жеманство, облеченное в строгие формы классические».

Какие же выводы следовали для русской литературы из хода рассуждений Пушкина? Очевидно, необходимо обратиться к историческим традициям народа, к национальной жизни и народной поэзии. Следовательно, хотя Пушкин и считал неверной попытку связать романтизм только с «предрассудками и преданиями простонородными», он вместе с тем подчеркивал в народной поэзии те своеобразные черты, которые и должны при-

вести к «истинному романтизму» «Читая жаркие споры о романтизме, — писал он в «Письме к издателю «Московского вестника», — я вообразил, что и в самом деле нам наскучила правильность и совершенство классической древности и бледные, однообразные списки ее подражателей, что утомленный вкус требует иных, сильнейших ощущений и ищет их в мутных, но кипящих источниках новой, народной поэзии». Из этого исходил Пушкин в своем обосновании творческих принципов «Бориса Годунова». Переходя непосредственно к своей трагедии, Пушкин писал: «Отказавшись добровольно от выгод, мне представляемых системой искусства, оправданной опытами, утвержденной привычк<ою>, я старался заменить сей чувствительный недостаток верным изображением лиц, времени, развитием историч<еских> характеров и событий — словом написал трагедию истинно романтическую». По существу понятие «истинного романтизма» в период работы над «Борисом Годуновым» стало настолько широким, что приблизилось к содержанию возникшего много позже понятия «реализм» (термин «реальная поэзия» был, как известно, впервые употреблен Белинским в 1835 году).

В свете всего сказанного выше очевидна необходимость пересмотра распространенной в литературоведении оценки творческой эволюции Пушкина в 20-х годах как полного, безоговорочного разрыва с идейно-эстетическими принципами периода южных поэм, как замены одного эстетического идеала совершенно другим, даже противоположным. Нередко эта эволюция представляется как отказ от мятежного героя во имя героя, чуждого всякого рода романтическим мечтаньям, во имя «маленького», «смирненного» человека; отказ от увлечения возвышенно-романтическими образами во имя «пестрого сора» «фламандской школы»; замена очарований пылкой юности «трезвой» житейской опытностью, которая предпочитает поэзии «смирненную прозу».

В буржуазно-дворянском пушкиноведении эта схема служила для реакционного истолкования идейно-творческого пути Пушкина. Например, профессор А. И. Незеленов рассматривал пушкинский романтизм как полосу «ошибок юности», «политических увлечений» и фантастических упований. Незеленов пытался опереться, в частности, на следующие строки из шестой главы «Евгения Онегина»:

Так, полдень мой настал, и нужно  
Мне в том сознаться, вижу я.  
Но, так и быть: простимся дружно,  
О юность легкая моя!  
Благодарю за наслажденья,  
За грусть, за милые мученья,  
За шум, за бури, за пиры,  
За все, за все твои дары;  
Благодарю тебя. Гобою,  
Среди тревог и в тишине,  
Я наслаждался... и вполне;  
Довольно! С ясною душою  
Пускаюсь ныне в новый путь  
От жизни прошлой отдохнуть.

*(Строфа XLV)*

Эти строки Незеленов рассматривал как декларацию Пушкина о «конце юности» и начале новой жизни, в которую поэта умчал... присланный Николаем I в Михайловское фельдъегерь<sup>28</sup>. Незеленов при этом как бы забывал строки из той же шестой главы «Евгения Онегина», которые являются продолжением приведенных выше и противоречат его абсолютно неверной и убогой концепции:

Дай оглянусь. Простите ж, сени,  
Где дни мои текли в глуши,  
Исполнены страстей и лени  
И снов задумчивой души.  
А ты, младое вдохновенье,  
Волнуй мое воображенье,  
Дремоту сердца оживляй,  
В мой угол чаще прилетай,  
Не дай остыть душе поэта,  
Ожесточиться, очерстветь.  
И, наконец, окаменеть  
В мертвящем упоенье света,  
В сем омуте, где с вами я  
Купаюсь, милые друзья!

Советское литературоведение разоблачило лживость схемы, сочиненной Незеленовым и его последователями. Но трактовку эволюции пушкинского творчества как полного отречения от романтизма южных поэм можно встретить в исследованиях и статьях вплоть до последнего времени. Сдержанное и даже несколько опасливое отношение к пушкинскому романтизму имеет своей причиной и общую недооценку романтизма классической литературы как крупного идеологического и художественного

явления. Известно, что около десяти лет назад в нашей печати велась дискуссия о романтизме в советской литературе. В итоге дискуссии подверглись критике те ее участники, которые пытались выделить в социалистическом реализме какое-то самостоятельное романтическое течение и утверждали, что романтизм должен якобы «возвышать» действительность. Такая трактовка романтизма, конечно, неверна: романтизм как творческий метод, в свое время сыгравший большую историческую роль в литературном развитии, в дальнейшем, когда сложился реализм как целостная система, потерял свое самостоятельное значение и вошел в реализм в качестве элемента (речь идет о романтизме революционном). Однако из итогов дискуссии некоторые литературоведы стали делать выводы об ущербности романтизма как такового, безотносительно ко времени его существования, безотносительно к определенным типам романтизма. Между тем романтизм Пушкина, порожденный не отрешенностью от жизни, а самой действительностью, связанный с освободительным движением, сыгравший огромную роль в борьбе с феодально-крепостнической идеологией и эстетикой старого общества, был направлением живым, исторически оправданным и именно потому его романтические произведения сохранили непреходящую идейную и эстетическую ценность. Преодоление Пушкиным в дальнейшем своем развитии романтизма как художественного метода не означает, что он не удержал и не углубил ценные элементы романтизма. Сложность этого процесса, в котором содержалось не только отрицание, но преемственность разных этапов творческого развития, не следует преуменьшать.

Стремясь доказать, что при переходе к реализму Пушкин решительно отказался от прежнего эстетического идеала, некоторые литературоведы ссылаются на лирические признания самого Пушкина, заимствованные из «Евгения Онегина». Кроме приведенной выше строфы «Так полдень мой настал», с этой целью цитируются следующие строки:

Погасший пепел уж не вспыхнет,  
Я все грущу; но слез уж нет,  
И скоро, скоро бури след  
В душе моей совсем утихнет.

*(Гл. I, строфа LIX)*

Быть может, волею небес,  
Я перестану быть поэтом,  
В меня вселится новый бес,  
И, Фебовы презрев угрозы,  
Унижусь до смиренной прозы;  
Тогда роман на старый лад  
Займет веселый мой закат..

*(Гл. III, строфа XIII)*

Но в качестве наиболее распространенного доказательства разрыва Пушкина с прошлым и с идеалами «романтической юности» приводится обычно лирическое отступление, которое содержится в «Отрывках из путешествия Онегина». Как ни памятна читателю эта исповедь Пушкина, необходимо остановиться на ней, чтобы разобраться в ее действительном смысле.

Начинается она с воспоминаний о вдохновенной поре юных поэм, поре упоения могучей красотой гордой природы Крыма и Кавказа, поре могучих стремлений мятежной души:

Прекрасны вы, брега Тавриды,  
Когда вас видишь с корабля,  
При свете утренней Киприды,  
Как вас впервой увидел я;  
Вы мне предстали в блеске брачном:  
На небе синем и прозрачном,  
Сияли груди ваших гор,  
Долин, деревьев, сёл узор  
Разостлан был передо мною.  
А там, меж хижинок татар...  
Какой во мне проснулся жар!  
Какой волшебною тоскою  
Стеснялась пламенная грудь!  
Но, муза! прошлое забудь

Эти строки проникнуты такой любовью к прошлому, пробудившему «жар» в душе поэта, таким сильным ощущением очарования жизни, родившей «волшебную тоску» («тоску» в смысле стремлений, упований), что нельзя не почувствовать горечь, боль последних слов, которыми резко обрываются воспоминания: «Но, муза! прошлое забудь». Таким же ощущением прошлого проникнуто и лирическое отступление в начале восьмой главы, которое носит уже непосредственно политический характер; здесь Пушкин говорит о своей жизни до изгнания, о

круге вольнолюбивых друзей. Вспоминая об этом времени, Пушкин пишет:

...Я музу резвую привел  
На шум пиров и буйных споров,  
Грозы полуночных дозоров;  
И к ним в безумные пиры  
Она несла свои дары  
И как вакханочка резвилась,  
За чашей пела для гостей,  
И молодежь минувших дней  
За нею буйно волочилась –  
А я гордился меж друзей  
Подругой ветреной моей.

Эти строки писались в годы свирепой реакции, следовавшей после ликвидации декабрьского восстания, и поэтому совершенно понятно, *кого* Пушкин имел в виду, вспоминая «молодежь минувших дней», молодежь, увлеченную «буйными спорами» и его стихами, теми стихами, за которые он поплатился ссылкой... В десятой главе «Евгения Онегина» прямо сказано об этих спорах, о сходках «за чашею вина», где «читал свои ноэли Пушкин». Не имея возможности говорить об этом открыто в подцензурной восьмой главе, Пушкин тем не менее вслед за воспоминаниями о Петербурге декабристской поры все же переходит к воспоминаниям о своей ссылке на Юг. Поэт оказался насильно вырванным из среды вольнолюбивых друзей:

Но я отстал от их союза  
И вдаль бежал...

В белой рукописи о постигшей Пушкина каре было сказано более прозрачно:

Но рок мне бросил взоры гнева  
И вдаль занес...

Преднамеренно ослабив эти «крамольные» с точки зрения цензуры стихи, Пушкин дальше говорит о своей музе, сопровождавшей его в изгнании, услаждавшей его путь «волшебством тайного рассказа». В этих воспоминаниях отражены те же чувства, что и в лирической исповеди «Отрывков из путешествия Онегина».

Но вернемся к этой исповеди. После полного печали обращения к музе («прошлое забудь») следует:

Какие б чувства ни таились  
Тогда во мне — теперь их нет:  
*Они прошли или изменились...*  
Мир вам, тревоги прошлых лет!  
В ту пору мне казались нужны  
Пустыни, воли края жемчужны,  
И моря шум, и груды скал,  
И гордой девы идеал,  
И безыменные страдания...  
Другие дни, другие сны;  
Смирились вы, моей весны  
Высокопарные мечтанья,  
И в поэтический бокал  
Воды я много подмешал\*.

Эти строки написаны в годы, когда Пушкин преодолел романтическую художественную систему (слова «*безыменные* страдания» в этом смысле весьма выразительны), когда содержание его творчества неизмеримо расширилось; по сравнению с новым этапом творческой биографии та пора, когда идеалом поэта была «гордая дева» романтических поэм, казалась давно прошедшей. Но не все чувства той поры «прошли»: они также «изменились». Разумеется, не могло быть и речи об отречении от самого дорогого, того, о чем он говорил выше, от идеалов свободы, поэзии, творчества, возвышенных стремлений, по-прежнему дорогих, но принявших иную форму, иное, более глубокое, более близкое действительности, более близкое народной жизни содержание. Смирились «высокопарные мечтанья», а не «мечтанья» вообще. Высокая поэзия открылась Пушкину не только в гордой природе юга (прелесть ее всегда захватывала поэта; достаточно напомнить о его романтических стихотворениях 1829 года «Кавказ», «Обвал», «Монастырь на Казбеке»), но прежде всего в жизни народа, в русской природе, в деревенской России.

Те же критики и литературоведы, которые понимают слова Пушкина о прощании с идеалами прошлого и о «смирении» буквально, всерьез толкуют как его декларацию также и следующее признание:

---

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

Мой идеал теперь — хозяйка,  
Мои желания покой,  
Да щей горшок, да сам большой.

При этом совершенно упускается из виду один из принципов композиции «Евгения Онегина»: постоянное переключение повествования из серьезной тональности в ироническую. Если считать, что Пушкин всерьез считал своим идеалом «покой» и, отрекаясь от мятежных мечтаний в пользу «смирения», символизировал свой новый идеал в словах «щей горшок», то с таким же успехом можно принимать всерьез и такие, высказанные в романе сентенции, как «любите самого себя» или восхваление Зарецкого как «истинного мудреца», который «укрывшись от бурь»,

Капусту садит, как Гораций,  
Разводит уток и гусей  
И учит азбуке детей.

На самом же деле в «Евгении Онегине» отразился не разрыв с идеалом прошлого, а его изменение, преобразование. На протяжении всего романа мятежные порывы надежды, мечты, волнения гордой юности противопоставляются жалкой прозе смирения и покоя, скептицизму «благоразумных» людей, которым была чужда мечта об иной, свободной жизни, чужд пафос борьбы и протеста. О педантах, которым непонятны высокие порывы, которые по-молчалински избегают всего, что связано с тревогами, дерзанием, риском, в романе говорится:

...Жалок тот, кто все предвидит,  
Чья не кружится голова..  
Чье сердце опыт остудил  
И забываться запретил!

С презрением, граничащим с ненавистью, отзывался Пушкин о «благоразумии» тех,

Кто странным снам не предавался,  
Кто в двадцать лет был франт иль хват,  
А в тридцать выгодно женат...  
Кто славы, денег и чинов  
Спокойно в очередь добился,  
О ком твердили целый век:  
N. N. прекрасный человек.

Великое значение «Евгения Онегина» заключается в том, что критическая направленность романа неотъем-

лема от его «положительного» содержания, от воссоздания идеала, что само отрицание в романе — это отрицание во имя идеала.

Идеал воплощен в этом романе не только в прямых декларациях автора или героев, как это было в южных поэмах, где стремления героев выражались в общих сентенциях (например: «Свобода! он одной тебя еще искал в подлунном мире»). В «Евгении Онегине» найдены новые художественные принципы воплощения идеала через сложную систему образов и лирических отступлений. В романтизме первенствующим элементом считалось «чувство»; картина переживаний и самый облик героев слагались обычно в итоге воспроизведения потока чувств героев. Аналитический элемент, позволяющий подвергать не только эмоциональной, но и всесторонней жизненно-практической оценке окружающую действительность, в романтизме был выражен слабо. Иное в «Евгении Онегине». Здесь Пушкин исходил из системы, основанной на единстве «мысли» и «чувства». Об этом говорится в вступлении к роману, который характеризуется как итог

*Ума холодных наблюдений  
И сердца горестных замет \**

Та же мысль о союзе «волшебных звуков, *чувств и дум*», о новом подходе к искусству повторяется и в IX строфе первой главы. В этом смысле «Евгений Онегин» выражает высший синтез, в котором аналитическое изображение жизни посредством нового метода — реалистического — сочетается с развитием ценных элементов романтизма южных поэм, этот синтез следует понимать не как «слияние» романтизма и реализма, необходимое будто бы для возвышения жизни средствами романтизма. Нет, романтизм как художественную систему, как творческий метод Пушкин в «Евгении Онегине» преодолел. Речь идет о новой художественной системе, в которой, однако, достижения предшествующего периода — идейные и художественные — не отброшены, а сохранены в новом качестве.

В годы, когда Пушкин работал над первыми главами «Евгения Онегина», он по-новому, совсем не так, как романтики, решает вопрос о природе вдохновения. В чер-

---

\* Подчеркнуто мною.— Б. М.

новом конспекте «Возражений на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине» Пушкин определял вдохновение как «расположение души к живейшему принятию впечатлений, следст<венно> к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных». «Объяснение понятий», то есть аналитический подход к изображаемому, является, следовательно, одним из требований искусства. «Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии», — поясняет Пушкин, словно опровергая всякого рода теории бессознательной, интуитивной сущности искусства, якобы отличающейся своей «бессознательностью» от науки. В стремлении подчеркнуть значение мысли, «ума», анализа изображаемого заключается смысл разграничения «восторга» и «вдохновения»; «...восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому».

Но для того, чтобы искусство не перестало быть искусством, чтобы избежать рассудочности, ум должен сочетаться с «воображением», «мысль» должна находиться в единстве с образностью. Именно этот принцип искусства и воплощен в «Евгении Онегине» с непревзойденным мастерством. Явления действительности, изображенной в романе, раскрыты с необыкновенной точностью и полнотой.

Отражая современность в самом точном и полном смысле этого слова до мельчайших деталей, роман вместе с тем ставит проблемы, значение которых распространяется далеко за пределы данной эпохи.

В «Евгении Онегине» Пушкин открыл принципы типизации, которые позволяли глубоко проникнуть в сущность современных общественных отношений и в характеры представителей различных социальных слоев. Особенности героев раскрываются здесь не только в описаниях и в прямых характеристиках, которые дает им автор: подобные примеры характерны в равной мере для классицизма и романтизма.

Новый подход Пушкина в «Евгении Онегине» к проблеме героя заключался прежде всего в том, что герои, их образ мышления, чувства, действия, поступки мотивированы не как результат своеволия страстей, а как обусловленные историческими обстоятельствами, временем, средой, показаны как вытекающие с безусловной

необходимостью из конкретных ситуаций, как связанные с коренными особенностями типических и вместе с тем индивидуальных характеров. Герои изображались в таких сюжетных ситуациях, при которых они не могут не обнаружить основных, хотя бы и глубоко скрытых особенностей своего образа мыслей и чувств; поэтому решающими моментами и в движении сюжета и в характеристике героев являются письмо Татьяны и реакция Онегина на это письмо, дуэль Онегина с Ленским и последнее свидание Онегина с Татьяной.

Совершенно новое значение приобрели в системе изображения характеров детали. Благодаря реалистическому искусству типизации детали несут важнейшую функцию раскрытия обстоятельств, в которых действуют герои, и вместе с тем с редкостной полнотой и точностью воспроизводят изображаемую эпоху. Поэтому деталями романа может воспользоваться для характеристики эпохи и историк, и экономист, и исследователь русского быта. К. Маркс, внимательно изучавший «Евгения Онегина», при характеристике основных типов отношений к товару, воспользовался первой главой романа, в которой упоминается, что Онегин

...умел судить о том,  
Как государство богатеет,  
И чем живет, и почему  
Не нужно золота ему,  
Когда *простой продукт* имеет.  
Отец понять его не мог  
И земли отдавал в залог.

В работе «К критике политической экономии» Маркс по поводу этой строфы пишет: «В поэме Пушкина отец героя никак не может понять, что товар — деньги. Но что деньги представляют собою товар, это русские поняли уже давно...»<sup>29</sup> Во множестве деталей Пушкин изображает специфические особенности феодально-крепостнической России. Черты эксплуатации крестьян даны в романе с предельным лаконизмом. Онегина, заменившего оброком «ярем барщины старинной», соседи сочли «опаснейшим чудаком». Характеристике положения и быта крепостного крестьянина в равной мере служат и «затея сельской остроты» — сбор ягод девушками, которые «хором по наказу пели», и упомянутое мимоходом битие служанок, и исполненный драматизма рассказ няни

о своем замужестве, и бритье лбов матерью Татьяны, и сатирические строки о Гвоздине:

...хозяин превосходный,  
владелец нищих мужиков...

Не всегда такого рода штрихи удалось сохранить по условиям цензурным. Так, например, Пушкин изменил в беловом тексте сравнение унылой зимней поры в деревне с «крепостной нищетой» (гл. IV, строфа XLIII). Подобные штрихи и детали не имели в «Евгении Онегине» самостоятельного значения. Но в бытовых зарисовках, служащих фоном для психологии героев, иногда несколькими штрихами подчеркнуты весьма существенные моменты жизни России. Именно такую роль играют они в картинках Петербурга, Москвы, Нижнего Новгорода с его «меркантильным духом», пестрого одесского быта, такова и превосходная характеристика международной торговли России, мимоходом данная в описании кабинета «воспитанника мод» Онегина, где находилось

Все, чем для прихоти обильной  
Торгует Лондон щепетильный  
И по балтийским волнам  
За лес и сало возит нам...

Характерно, что чрезвычайно лаконичными средствами Пушкину удавалось выразить внутреннюю сущность того или иного явления.

Краткое определение «разочарованный лорнет» выразительнее длинных описаний говорит о равнодушии и скептицизме, с которым его владелец смотрит на «чуждый свет»; точно так же мимоходом брошенное замечание:

И за столом у них гостям  
Носили блюда по чинам,—

с чудесным лаконизмом рисует домашний уклад Лариных, пытавшихся соблюдать светский этикет применительно к своим гостям — Буяновым и Петушковым.

Обилие, разнообразие, разнохарактерность фактов и явлений действительности, изображенной в романе, обусловили и своеобразие его построения, которое можно было бы, пользуясь музыкальным термином, назвать полифоническим. Разнообразие и разнохарактерности жизненного материала соответствовало и разнообразие

лирических сфер изображения, разнообразие интонаций, то гневных, то иронических, то скорбных, то мечтательно-печальных. Поэтому Пушкин сказал о романе: «...пишу пестрые строфы романтической поэмы» (письмо В. Г. Кюхельбекеру <?>, апрель—первая половина мая 1824 года). Под «пестротой» здесь подразумевалось недопустимое в поэтической системе классицизма соединение в одном произведении разнохарактерных тем, окрашенных притом противоположными настроениями. Такое толкование приведенных выше слов Пушкина можно подтвердить и следующими строками посвящения:

Прими собранье *пестрых* глав,  
Полусмешных, полупечальных,  
Простонародных, идеальных \*

«Собранье пестрых глав» — это целостное единство, объединенное не только сюжетом, но и наличием лирического героя, проходящего с своими чувствами и думами через все произведение. В романтических поэмах образ основного героя произведения и лирическое «я» автора часто сливались. В «Евгении Онегине» резко подчеркивается «разность» между автором и героем романа; иронически отвергается байронический принцип превращения героя в рупор авторских переживаний:

Как будто нам уж невозможно  
Писать другой предмет любя,  
Как только про самих себя

Объективированность образа Онегина подтверждается с самого начала и тем, что автор представляет его читателям как своего приятеля:

Друзья Людмилы и Руслана!  
С героем моего романа  
Без предисловий, сей же час  
Позвольте познакомить вас..

Отвергая, таким образом, возможность отождествления Онегина с авторской личностью, Пушкин вместе с тем столь же подчеркнуто вводит в роман лирического героя знакомого Онегина, который выражает настроения автора, но в то же время не тождествен ему. Лирический герой выступает в романе то с признаниями

---

\* Подчеркнуто мною — Б. М.

автобиографического характера, причем иногда явно политического содержания (например, намеки на ссылку: «Вреден север для меня» и др.), то с воспоминаниями или размышлениями на разные темы, то с оценками персонажей романа или их поступков. Во всех случаях лирические отступления способствуют «энциклопедизму» романа, широте и многосторонности охвата явлений русской жизни той эпохи. Они создают ощущение современности, острой злободневности.

Новая художественная система Пушкина, которая нашла свое претворение в «Евгении Онегине», не была понята сторонниками романтизма и воспринималась как отказ от «высокого» идеала в искусстве во имя изображения только отрицательного и безобразного. В предисловии к первой главе Пушкин предвидел возражение критиков, которые «станут осуждать... антипоэтический характер главного лица»... Действительно, в этом была суть откликов Н. Раевского, А. Бестужева и др. на первую главу романа, вышедшую в свет в 1825 году. По словам Пушкина, Раевский «бранит» роман; он ожидал «романтизма, нашел сатиру и цинизм и порядочно не расчихал» (письмо брату в начале 1824 года). С критериями романтизма подошла к оценке «Евгения Онегина» и декабристская критика. А. Бестужев одобрительно отозвался только о тех местах первой главы, «где говорит чувство», «где мечта уносит поэта из прозы описываемого общества...» И здесь же Бестужев отмечал, что лучшее произведение Пушкина — поэма «Цыганы». Бестужев полагал, что изображение светской жизни, противоречившей понятиям «высокого», не является достойным предметом для поэта. Полемизируя с Пушкиным, отстаивавшим право поэта на изображение светской жизни, Бестужев писал ему 9 марта 1825 года: «...для чего ж тебе из пушки стрелять в бабочку?» Этим Бестужев хотел сказать, что Онегин слишком ничтожный герой для романа (обложка первой главы была украшена, вместо виньетки, изображением бабочки, которое Бестужев понял как аллегорический намек на сущность героя). «Что свет можно описывать в поэтических формах — это несомненно, но дал ли ты Онегину поэтические формы, кроме стихов? Поставил ли ты его в контраст со светом, чтобы в резком злословии показать его резкие черты? Я вижу франта, который душой и телом предан моде,

вижу человека, которых тысячи встречаю наяву, ибо самая холодность, и мизантропия, и странность теперь в числе туалетных приборов. Конечно, многие картины прелестны, но они не полны, ты схватил петербургский свет, но не проник в него». Письмо Бестужева, написанное в пору его активной деятельности в Северном обществе, отражает серьезную тревогу декабриста, полагавшего, что Пушкин, в руках которого «ружье-талант», который обладает «резцом Праксителя», растрчивает свои силы на то, чтобы, подобно браминам индийским, искусно вырезывать изображения из яблочного семечка<sup>30</sup>.

Рылеев, хотя и признавал, что первая глава «Онегина» в целом «прекрасна», все же резюмировал так свою оценку: «...Онегин, сужу по первой песни, ниже и Бахчисарайского фонтана и Кавказского Пленника» (12 февраля 1825 года). А 10 марта он вновь писал Пушкину: «Не знаю, что будет Онегин далее... чем дальше в лес, тем больше дров; но теперь он ниже Бахчисарайского Фонтана и Кавказского Пленника». «Несогласен и на то, что Онегин выше Бахчисарайского Фонтана и Кавказского Пленника, как творение искусства»<sup>31</sup>.

Правда, отзывы критиков-декабристов основываются на впечатлениях от первой главы, содержание которой ограничено преимущественно негативной задачей, — характеристикой тех условий светской жизни, которые создали Онегина как человека, преданного «безделью» и томившегося «душевной пустотой». Чего же хотели они от романа? Характерно, что ими были одобрены те места первой главы, «где мечта уносит поэта из прозы описываемого общества»<sup>32</sup>. Это прежде всего строфа:

Придет ли час моей свободы?  
Пора, пора! — зываю к ней;  
Брожу над морем, жду погоды,  
Маню ветрила кораблей.  
Под ризой бурь, с волнами споря,  
По вольному распутью моря  
Когда ж начну я вольный бег?  
Пора покинуть скучный брег  
Мне неприятной стихии  
И средь полуденных зыбей,  
Под небом Африки моей,  
Вздыхать о сумрачной России,  
Где я страдал, где я любил,  
Где сердце я похоронил.

В этой строфе Пушкин говорит о своей ссылке и о стремлении вырваться на свободу. Символика моря и бурной природы служила для Пушкина, как и для других поэтов революционно-романтического направления, средством воплощения вольнолюбивых мечтаний. Здесь А. Бестужев узнавал Пушкина-романтика. Но в лице Онегина Бестужев ожидал в первой же главе найти нечто подобное Алеко, то есть героя, которого можно было бы поставить в «контраст с светом». Иначе говоря, Бестужев, верный романтической догме, признавал задачей искусства создание исключительных характеров, а не таких, как Онегин, которых он, по его словам, «встречал тысячи».

Расхождения между Пушкиным и Бестужевым были расхождениями реалиста и романтика. Но известная парадоксальность этого спора заключалась в том, что критическое изображение Пушкиным среды, обусловившей характер Онегина как типа, безусловно соответствовало той критике, которая шла из лагеря декабристов; вспомним приведенные выше тирады на эту тему из «Законоположения Союза благоденствия», из дневников Николая Тургенева, из стихотворения Рылеева «Гражданин». Любопытно, что в той же самой статье Бестужева, где содержится отзыв о первой главе «Евгения Онегина», дана такая характеристика воспитания и самого типа светского молодого человека, которая поразительно напоминает содержание первой главы пушкинского романа. Вот что писал Бестужев: «Мы учимся припеваючи и оттого навсегда теряем способность и охоту к дельным, к долгим занятиям. При самых счастливых дарованиях мы едва имеем время на лету схватить отдельные мысли; но связывать, располагать, обдумывать расположенное не было у нас ни в случае, ни в привычке. У нас юноша с учебного гулянья спешит на бал; а едва придет истинный возраст ума и ученья, он уже в службе, уже он деловой — и вот все его умственные и жизненные силы убиты в цвету ранним напряжением, и он целый век остается гордым учеником оттого, что учеником в свое время не был. Сколько людей, которые бы могли прославить делом или словом свое отечество, гибнут, дремля душой в вихре модного ничтожества, мелькают по земле, как пролетная тень облака». Причины этой «душевной дремоты» и пустоты Бестужев видит в общественных

условиях: «Да и что в прозаическом нашем быту на безлюдье сильных характеров может разбудить душу? что заставит себя почувствовать? Наша жизнь — бестенная китайская живопись: наш свет — гроб повапленный». Далее Бестужев продолжал: «Но кроме пороков воспитания, кроме затейливого однообразия жизней нашей, кроме многосторонности и безличия самого учения (*quand même*), которое во все мешается, все смешивает и ничего не извлекает, — нас одолела страсть к подражанию. Было время, что мы невпопад вздыхали по-стерновки, потом любезничали по-французски. Теперь залетели в тридевятую даль по-немецки. Когда же попадем мы в свою колею? когда будем писать по-русски?»<sup>33</sup>

Характерно, что Пушкин весьма одобрительно отозвался об этих местах статьи Бестужева. Он писал ему: «Все, что ты говоришь о нашем воспитании, о чужестранных и междуусобных (прелесть!) подражателях, — прекрасно, выражено сильно и с красноречием сердечным» (конец мая — начало июня 1825 года).

Несмотря на эту общность идеологической позиции, выразившуюся в столь близких оценках условий общественной жизни, Бестужев так и не мог понять перелома, который совершился в творчестве Пушкина.

9 марта 1825 года Бестужев ставил в пример Пушкину Байрона и его сатиру (в «Дон Жуане») <sup>34</sup>. В ответе Бестужеву (24 марта 1825 года) Пушкин отводит его упреки, ссылаясь на то, что он смотрит на Онегина «не с той точки»: в «Дон-Жуане» нет ничего общего с «Онегиным». Кроме того, политическая сатира, которую ждал Бестужев, была невозможна и по цензурным условиям: «Ты говоришь о сатире англичанина Байрона, и сравниваешь ее с моею, и требуешь от меня таковой же! Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня *сатира*? о ней и помину нет в *Евгении Онегине*. У меня бы затрещала набережная (то есть набережная Зимнего дворца. — Б. М.), если б коснулся я сатиры». Не отказываясь в принципе от сатиры, Пушкин многозначительно замечал: «Дождись других песен».

Основная идейная проблема, которой посвящен «Евгений Онегин», была настолько значительна, что Пушкину, естественно, казались узкими те рамки, в которые рекомендовали втиснуть замысел, пусть с самыми лучшими намерениями, его вольнолюбивые друзья.

В первые годы работы над романом Пушкин «еще неясно различал», к какому концу должна привести логика тематических и сюжетных линий, преследуя лишь цель правдивого рассказа. На протяжении восьми лет (1823—1830 годы) замысел претерпевал различного рода изменения. Эти изменения касались как сюжета (например, по одному из вариантов Онегин влюблялся в Татьяну), так и общего направления романа. Впервые в русской литературе Пушкин шел путем художника-реалиста, таким путем, когда автор не может «своевольно» решать, что делать героям, а должен сообразоваться с обстоятельствами, в которых он ставит героев и развитие которых имеет свою внутреннюю логику.

Решительное отрицание прежнего идеала, прежнего представления о счастье, которые были свойственны феодальному обществу, определяет позицию Пушкина в романе. В ходе развертывания сюжета перед читателем все яснее вырисовывались начавшийся в России раскол, противоположность нового и старого, отрицательно оценивается все, что было связано с обнаруживавшей свою реакционность системой общественных отношений.

В первой главе образ жизни Онегина приближался к господствовавшему идеалу, к норме общества того времени. Жизнь героя проходила в наслаждении, в роскоши, сопровождалась блистательным успехом в свете, благосклонностью «кокеток записных». Не «мелочная близорукость» описаний, а желание с наибольшей полнотой показать абсолютное внешнее благополучие Онегина руководило Пушкиным, когда он с такой подробностью рассказывал о времяпрепровождении Онегина, его жизни, представлявшей собою, казалось бы, сплошную цепь наслаждений.

Однако всем ходом повествования Пушкин показывает, что при всем этом Онегин — «забав и роскоши дитя», — вопреки господствовавшим понятиям о счастье, был *несчастлив*.

В XXXVI строфе первой главы Пушкин прямо ставит вопрос:

*Но был ли счастлив мой Евгений \*,  
Свободный, в цвете лучших лет,*

---

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

Среди блистательных побед,  
Среди вседневных наслаждений?

В следующей строфе ответ на этот вопрос дан с такой же категорической прямотой: «Нет...» Онегин был несчастлив, ибо счастье заключается не во внешнем благополучии, не в роскоши, не в мимолетных наслаждениях, пусть самых изысканных, а в возможности жить так, как это соответствует высокому призванию человека.

Онегин остро ощущал пустоту общества, к которому принадлежал, скучая равно «среди модных и старинных зал». Деревня, в которую он приехал, обрисована не только как «прелестный уголок», но и как типичная феодальная усадьба, «почтенный замок»:

Везде высокие покои,  
В гостиной штофные обои,  
Царей портреты на стенах,  
И печи в пестрых изразцах.  
Все это ныне обветшало

(Гл. II, строфа II)

«Царей портреты на стенах» — это столь же обветшало, как изразцы... Обобщение столь смелое, что Пушкин в беловом автографе исправил эту строку — «Портреты дедов на стенах», заметив в сноске: «Для цензуры».

Далее во второй главе следует сатирическая картина оскудения этого усадебного мирка, нарисованная с такой силой, что она при всем своем лаконизме предвосхищает страницы «Мертвых душ», изображающие полнейшую духовную нищету помещичьего дворянства. Онегин получил в наследство «замок», где до него

...деревенский старожил  
Лет сорок с ключницей бранился,  
В окно смотрел и мух давил...

Духовный кругозор «деревенского старожилы» характеризуется тем, что в его «покое» не было «нигде ни пятнышка чернил», а единственным чтивом его были тетрадь расхода и календарь 1808 года, то есть одиннадцатилетней давности (действие первой главы относится к 1819 году).

С едким сарказмом изображена в романе жизнь русского среднего и высшего дворянства. Бесцветной и пошлой предстает перед читателем жизнь провинциальных помещиков Пустяковых, Гвоздиных, Скотининых, героев

фонвизинского «Недоросля». Но с еще большей ненавистью изображен поэтом высший свет с необходимыми глупцами, клеветниками, чопорными «бальными диктаторами». Причем в рукописи восьмой главы цвет столицы характеризуется чертами еще более резкими, чем в окончательном тексте: здесь и князь М., вступивший в корыстный брак с «куклой чахлой и горбатой», и «правленья цензор», лишенный места за взятки, и «сенатор соинный» — картежник, «для власти нужный человек».

На протяжении всего романа Пушкин показал, как эта общественная среда калечила даже лучшие, одаренные натуры, стремившиеся вырваться из-под ее растлевающего влияния. Легкая ирония лирических отступлений сменяется скорбной интонацией, когда поэт говорит о жизни, в которой «свежие мечтанья» истлевают, «как листья осенью гнилой». Обличительный пафос доходит до высшего напряжения в последних строфах шестой главы (напечатанных целиком в 1828 году отдельным изданием, но значительно ослабленных Пушкиным при подготовке к печати полного издания в 1833 году), где говорится о жизни, грозящей душе окаменением.

...В мертвящем упоенье света,  
Среди бездушных гордецов,  
Среди блистательных глупцов,

XLVII

Среди лукавых, малодушных,  
**Шальных**, балованных детей,  
Злодеев и смешных и скучных,  
Тупых, привязчивых судей,  
Среди кокеток богомольных,  
Среди холопьев добровольных,  
Среди вседневных, модных сцен,  
Учтивых, ласковых измен,  
Среди холодных приговоров  
Жестокосердой суеты.  
Среди досадной пустоты  
Расчетов, душ и разговоров...

Прямолинейная оценка Онегина как отрицательного героя, развитая во многих работах и статьях о романе (в том числе даже в статье такого тонкого исследователя, как В. О. Ключевский, который заявил, что Онегин — «это не столько тип, сколько гримаса, не столько характер, сколько поза, и притом чрезвычайно неловкая и фальшивая»), никак не согласуется с пушкинской сю-

жетной трактовкой образа<sup>35</sup>. Мироощущение Онегина двойственно. Человек незаурядный, высококультурный, с острым критическим умом (не случайно упоминание о его язвительном споре, о «шутке с злостью пополам», о «злости мрачных эпиграмм»), недовольный окружающим, хорошо знающий цену «свету», он, однако, не может порвать с ним и тем более перейти на путь активного протеста.

Великое открытие Пушкина-реалиста в том и заключалось, что Онегин, внутренне чуждый окружающему его миру и презиравший его, не только не мог с ним разорвать, но в силу объективных причин — зависимости человека от среды, определяющих характер, — оказался подверженным его тлетворному влиянию. Против прямолинейного восприятия Онегина как отрицательного героя предупреждает уже авторская рекомендация его в первой главе:

Условий света свергнув бремя,  
Как он, отстав от суеты,  
С ним подружился я в то время  
Мне нравились его черты,  
Мечтам невольная преданность,  
Неподражательная странность  
И резкий, охлажденный ум

И в дальнейшем, особенно в тех местах романа, где говорится о наиболее отрицательных поступках Онегина, Пушкин предупреждает против односторонне отрицательной оценки. Такова строфа XVIII главы четвертой, которая следует после объяснения Онегина с Тагьяной. Здесь с осуждением сказано о людях, «недоброхотство» которых «не щадило ничего» в Онегине:

Враги его, друзья его  
(Что, может быть, одно и то же)  
Его честили так и сяк

Более энергично защищается Онегин в главе восьмой (строфа IX). После предположений о том, кем же вернулся Онегин после путешествия («Мельмотом, космополитом, патриотом, Гарольдом, квакером, ханжой...») следует:

Зачем же так неблагоприятно  
Вы отзываетесь о нем?  
За то ль, что мы неугомонно  
Хлопочем, судим обо всем,  
Что пылких душ неосторожность  
Самолюбивую ничтожность

Иль оскорбляет, иль смешит,  
Что ум, любя простор, теснит,  
Что слишком часто разговоры  
Принять мы рады за дела,  
Что глупость ветрена и зла,  
Что важным людям важны вздоры  
И что посредственность одна  
Нам по плечу и не странна?

Любопытно, что эту «защиту» героя Пушкин первоначально предполагал дать в форме самооправдания Онегина. «Альбом Онегина», оставшийся в рукописи, начинался с следующих стихов:

Меня не любят и клеветуют,  
В кругу мужчин несносен я,  
Девчонки предо мной трепещут,  
Косятся дамы на меня  
За что? За то, что разговоры  
Принять мы рады за дела,  
Что вздорным людям важны вздоры,  
Что глупость ветрена и зла,  
Что пылких душ неосторожность,  
Самолюбивую ничтожность  
Иль оскорбляет, иль смешит  
Что ум, любя простор, теснит

Отказавшись от «Альбома», Пушкин переработал эти стихи для приведенной выше строфы восьмой главы.

Индивидуализм Онегина и все его отрицательные черты определены теми же общественными условиями, которым он был внутренне враждебен, которые иссушили его сердце. Ему свойствен самоанализ, сознание неправильности, даже безнравственности некоторых своих действий и поступков, которые он, однако, совершает, ибо так поступают все. Онегин, «как все», лицемерит у постели дяди, оставившего ему наследство, но сам называет это «низким коварством» (в рукописи вариант: «как глупо унижать себя», «притворством унижать себя» и т. п.). Он обвиняет себя в истории с Ленским в том, что довел его до дуэли, и понимает, что,

Всем сердцем юношу любя,  
Был должен оказать себя  
Не мячиком предрассуждений,  
Не пылким мальчиком, бойцом,  
Но мужем с честью и с умом

Но роковая власть светских обычаев и нравов заставляет принять вызов приятеля, ибо для Онегина, несмотря

на весь его скептицизм, решающим явилось все же мнение таких людей, как сплетник Зарецкий. Цитируя «Горе от ума», Пушкин по этому поводу заключает:

И вот общественное мненье!  
Пружина чести, наш кумир!  
И вот на чем вертится мир!

И здесь, следовательно, Онегин поступил, «как все». Но были в нем черты, резко отличающие его от всех. Причина его разочарованности не только в «пресыщенности» жизнью и ее наслаждениями, но в скептицизме, вызванном трезвой оценкой «света» и всего связанного с ним. Онегин не просто жил, но «жил и *мыслил*»; он понял пустоту и ложь обмана, именуемого любовью, а на самом деле представляющего собою игру в любовь; обмана, именуемого дружбой или родством, а в действительности прикрывающего зависть, злословие или даже прямую вражду; обмана, который кажется политическим свободомыслием, но в этом кругу сводится к чистой условности.

Политическая разочарованность Онегина в романе мотивирована с крайней осторожностью, но все же мотивирована. Как человек, самостоятельно мыслящий и критически относящийся к окружающей действительности, он не мог остаться в стороне от политических проблем, волновавших передовую дворянскую молодежь. Несмотря на цензурные зашифровки, мы можем догадываться о содержании споров между Онегиным и Ленским: это были споры о религии («предрассудки вековые»), о «естественных правах» («племен минувших договоры»), о политических преобразованиях, рассматривающихся просветителями как результат прогресса культуры («плоды наук»). В рукописи названы и такие темы: «Всё в мире», «Судьба души, судьба вселенной», «цари». В черновой рукописи первой главы отражены политические интересы Онегина; он был готов

Вести ученый разговор  
И даже мужественный спор  
О Бейроне, о Манюэле,  
О карбонарах, о Парни,  
Об генерале Жомини.

Все это не вошло в окончательный текст, где сказано, что Онегин «с ученым видом знатока» умел «хранить молчанье в важном споре». Но в строфе XXXVII остался осторожный намек на былые политические инте-

ресы Онегина. Интересы эти не были глубокими, ибо рождались в той атмосфере самого поверхностного либерализма, которая была свойственна, например, большинству членов «Зеленой лампы», атмосфере, о которой в отрывках десятой главы сказано: «Все это были разговоры между Лафитом и Клико». Именно таков контекст и XXXVII строфы первой главы, где упоминаются неизменные спутники пирушек фрондирующей молодежи — страсбургский пирог и шампанское и говорится о том, что Онегин в свое время сыпал «острые слова». Во второй главе об Онегине в этой же связи сказано:

Людей он просто не любил  
И управлять кормилом мнений  
Нужды большой не находил,  
Не посвящал друзей в шлионы,  
Хоть думал, что добро, законы,  
Любовь к отечеству, права —  
Одни условные слова.  
Он понимал необходимость  
И миг покоя своего  
Не отдал бы не для кого.

В черновой редакции причина политической разочарованности Онегина указана более определенно:

Не думал, что добро, законы,  
Любовь к отечеству, права —  
Для оди звучные слова,

то есть не думал, что эти понятия — красивые слова и не больше.

Хотя Онегин

...уважал в других решимость,  
Гонимой славы красоту,  
Талант и сердца правоту,

но борцом-гражданином он не стал. Помешал скептицизм. Причины его общественного скептицизма сложны. Онегин, наученный опытом, знал, что даже самые высокие вольнолюбивые идеалы в светской среде часто оказываются попросту пустой фразой («одни условные слова»). Другая причина онегинского скептицизма — неверие в возможность существенных перемен в данных условиях: «Он понимал *необходимость*». И рядом с этим — безразличие, пассивность, которой заразила Онегина окружающая среда, желание «покоя».

Все эти обстоятельства и придали онегинскому скеп-

тицизму форму той «хандры», того «равнодушия к жизни», которое Пушкин, по его признанию, думал показать еще в образе Кавказского пленника. Недаром о равнодушии упоминается и в эпиграфе к «Евгению Онегину». «Равнодушие» привело к полному опустошению всего внутреннего мира Онегина — лишний человек в обществе, «чужой для всех». В отсутствии какой-либо «цели» или «труда», делающего жизнь осмысленной, — причина внутренней опустошенности, тоски Онегина, с таким блеском раскрытой в его полных беспредельного отчаяния размышлениях о своей судьбе в отрывках из «Путешествия:»

Зачем я пулей в грудь не ранен?

Я молод, жизнь во мне крепка;

Чего мне ждать? тоска, тоска!..

Социальная глубина образа и его художественная сила несомненно выиграли оттого, что характер Онегина у Пушкина противоречив, что даже в его охлажденном сердце еще тлеют какие-то мечты, что ему не чужды проблески чувства, хотя им и не суждено разгореться в пламя.

Так было, например, при первом впечатлении от письма Татьяны.

...получив посланье Тани,  
Онегин живо тронут был:  
Язык девических мечтаний  
В нем думы роем возмutil;  
И вспомнил он Татьяны милой  
И бледный цвет и вид унылый;  
И в сладостный, безгрешный сон  
Душою погрузился он.  
Быть может, чувствий пыл старинный  
Им на минуту овладел.\*

Эти переживания были искренни, но мимолетны. Искренними были и слова Онегина о Татьяне:

...Нашед мой прежний идеал,  
Я, верно, б вас одну избрал...

«Прежний идеал» — это идеал того времени, когда на Онегине еще не сказалось растлевающее влияние «света».

Но и теперь простота, чистая, пламенная душа, искренность, доверчивость Татьяны трогают Онегина.

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

И все же он мог откликнуться на письмо Татьяны только резонерски, опять-таки потому, что его чувства окаменели, потому, что «свет» лишил его сердца:

Мечтам и годам нет возврата,  
Не обновлю души моей...

И в этом трагизм его судьбы. О трагизме судьбы героя сказано словами стихов «Альбома Онегина»:

Цветок полей, листок дубрав  
В ручье кавказском каменеет:  
В волненьи жизни так мертвеет -  
И ветреный и нежный нрав.

Характер Онегина в романе вовсе не статичен, а дан в развитии. Прежде всего очевидно, что Онегин не всегда был таким, каким он является в первой главе, томясь «душевной пустотой». О другом Онегине, с душой поэтической и непосредственной, повествует строфа XLVII этой главы, посвященная воспоминаниям Онегина и его собеседника:

Как часто летнею порою,  
Когда прозрачно и светло  
Ночное небо над Невую  
И вод веселое стекло  
Не отражает лик Дианы,  
Вспомня прежних лет романы,  
Вспомня прежнюю любовь,  
Чувствительны, беспечны вновь,  
Дыханьем ночи благосклонной  
Безмолвно упивались мы!  
Как в лес зеленый из тюрьмы  
Перенесен колодник сонный,  
Так уносились мы мечтой  
К началу жизни молодой.

Контраст между мечтами «начала жизни молодой» и уже «охлажденным» Онегиным подчеркнут здесь с достаточной резкостью.

Но с развитием сюжета романа мы узнаем, что характер Онегина и в дальнейшем не остался неизменным.

Его апатия и хандра были прерваны неожиданным трагическим событием:

Им овладело беспокойство,  
Охота к перемене мест...

Оставив свое селенье, где ему каждый день являлась окровавленная тень Ленского, Онегин

...начал странствия без цели,  
Доступный чувству одному...

Как известно, сначала путешествие Онегина должно было быть описано в седьмой главе, непосредственно после появления Татьяны в усадьбе Онегина и его кабинете. Онегину была посвящена и следующая глава, восьмая. В девятой он возвращается в Петербург, где происходила его встреча и объяснение с Татьяной. В дальнейшем (судя по дошедшим до нас отрывкам из десятой главы и воспоминаниям современников) Онегин попадал, по-видимому, в круг декабристов и, вероятно, погибал. Совершенно очевидно, что при таком развитии замысла цензура не пропустила бы роман, и поэтому Пушкин писал 28 ноября 1830 года в предполагавшемся предисловии к двум последним главам (включая «Путешествие»): «Вот еще две гл<авы> «Евгения Онегина» — последние по крайней <мере> для печати». В 1831 году Пушкин вообще отказался от включения в текст путешествия Онегина, соответственно изменив окончание романа, но счел нужным приобщить отдельные отрывки из путешествия (большая часть их составляла лирические отступления) к изданию последней, восьмой, главы, а затем и полного издания романа. При этом мотивировка отказа от публикации главы, посвященной путешествию, была загадочной для читателей: «Автор чистосердечно признается, что он выпустил из своего романа целую главу, в коей описано было путешествие Онегина по России... Автор... решился выпустить эту главу по причинам, важным для него, а не для публики». Введение «Путешествия» в роман безусловно расширило бы представление об облике Онегина, так как окончательный итог оценки героя был бы результатом не только впечатлений от новой встречи с Татьяной, но и его поведения во время странствий по России.

О характере путешествия можно судить по черновикам. Онегин едет; он, деливший свое время между кабинетом, театром и балами, увидит, наконец,

Святую Русь: ее поля,  
Селенья, грады и моря.

Он ближе знакомится со своей страной, и это не могло не оказать на него влияния. Онегин увидел «Новгород-великий», некогда мятежные площади, пред ним возникают картины исторического прошлого —

...тени древних Вел<иканов>  
...Законодатель Ярослав  
С четою грозной Иоан<нов,>  
И вокруг поникнувших царей  
Кипит народ минувших дней.

В той же черновой рукописи упоминается, что Онегин видит «мятежный Волхов». Среди теней «прошлых поколений» отмечен образ вольнолюбивого Вадима. Далее Онегин мчится «по гордым волжским берегам»:

[Струится] Волга — бурлаки  
Опершись на багры стальные  
Унылым голосом поют  
Про [тот] разбойничий приют  
Про те разъезды удалые  
Как Стенька Разин в старину  
Кровавил волжс<кую> волну...

В качестве одного из мотивов, характеризующих мироощущение героя, и здесь звучит знакомый мотив: «Тоска, тоска...» Но среди причин, вызывающих эту тоску, проявляется нечто новое: Онегина волнует противоречие между героическим прошлым России и пошлой прозой современности<sup>36</sup>. Строфы о поездке Онегина в Новгород подверглись в рукописи следующей переработке:

Он видит Новгород великой,  
Смирлись площади — средь них  
Мятежный колокол утих,  
Не бродят тени великанов...

В другом месте это противоречие между прошлым и настоящим подчеркнуто с еще большей резкостью. Онегин стремится в Нижний, в «отчизну Минина». Но что же находит он в городе, прославленном именем народного героя?

Сюда жемчуг привез Индеец,  
Поддельны вины Европеец,  
Табун бракованных коней  
Пригнал заводчик из степей,  
Игрок привез свои колоды  
И горсть услужливых костей,  
Помещик — спелых дочерей,  
А дочки — прошлогодни моды,  
Всяк суетится, лжет за двух  
И всюду меркантильный дух.

Следующее за тем восклицание «Тоска!» приобретает особую остроту, звучит как противопоставление воспоминаний о героических днях истории, в которые погру-

жается Онегин, — «меркапильному духу» современности. Именно во время путешествия по России впервые был нарушен равнодушный скептицизм Онегина. Приехав на Кавказ, как отмечается в рукописи, ощутив близость войны, увидев величественные пейзажи гор,

Онегин тронут в первый <раз>.

Не менее характерно, что только в рукописи «Путешествия Онегина» возникают слова о том, что он

Быть чем-то хотел,

слова дважды исправленные далее: «переродиться захотел», «преобразиться захотел». Из желания «переродиться» и возник его замысел поездки по России. Отсюда же, как мы полагаем, и та возможная декабристская линия развития Онегина, которую Пушкин (как свидетельствует его современник М. Юзефович) думал развить в десятой главе<sup>37</sup>. Этот вариант развития образа Онегина, связанный с путешествием, дошел до нас в черновых отрывках и набросках. Однако и в окончательном тексте восьмой, заключительной, главы все же показано, что, вернувшись из путешествия, Онегин не остался тем же, кем был. Прежде всего несравненно резче, чем раньше, ощущается его полное одиночество и чуждость светскому обществу; попав на светский раут, он

...в толпе избранной  
Стоит безмолвный и туманный...

Но и окружающее общество относится к нему теперь, как к чужому: «Для всех он кажется чужим». Изменения в отношении со «светом» явные — достаточно сопоставить впечатления «света» от Онегина в первой главе:

...Свет решил,  
Что он умен и очень мил.

Теперь же итог его отношений со «светом» выражен в форме совершенно определенного социального отрицания:

Несносно видеть пред собою  
Одних обедов длинный ряд,  
Глядеть на жизнь, как на обряд,  
И вслед за чинною толпою  
Идти, не разделяя с ней  
Ни общих мнений, ни страстей.

(Гл. VIII, строфа XI)

Сравнение с Чацким («попал, как Чацкий, с корабля на бал») основано не только на общности внешней сюжетной ситуации — возвращения из путешествия. Онегин, подобно Чацкому, чужд в этой среде, хотя и не поднялся до уровня политического сознания героя грибоедовской комедии. Вспомним, кстати, что и в первой главе соседи Онегина говорят о нем как о белой вороне и осуждают его почти теми же словами, какими осуждается московским светом Чацкий: «сумасброд», «фармазон», «опаснейший чудак».

Изменения в характере Онегина нашли отражения и в его отношении к Татьяне. Искренность и сила любви Онегина — нечто совершенно новое, совершенно неожиданное для него, человека, который еще в ранней юности овладел наукой «страсти нежной» и давно разочаровался в любви, человека, о котором известно, что «рано чувства в нем остыли». Самое яркое свидетельство изменений в характере Онегина — это изменения, которые делают его ближе к духовному облику Татьяны. Это, как мы уже упоминали, его более острое, чем раньше, ощущение себя чужим «свету» («чужой для всех») и особенно новые мечты, грезы, новая поэзия. Он «читает без разбора» книги иностранных и русских писателей, но думает о другом:

Мечты, желанья, печали  
Теснились в душу глубоко.  
Он меж печатными строками  
Читал духовными глазами  
Другие строки. *В них-то он*  
*Был совершенно углублен.*  
То были тайные преданья  
Сердечной, темной старины,  
Ни с чем не связанные сны,  
Угрозы, толки, предсказанья,  
Иль длинной сказки вздор живой,  
Иль письма девы молодой\*.

Так начала открываться Онегину новая для него духовная сфера. Здесь уже возникают точки соприкосновения с романтическим миром, в который была погружена Татьяна и которому, казалось бы, так противоречит весь облик Онегина.

---

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

Эти проблески пробуждения души Онегина воспринимаются как возможность его преображения через любовь к Татьяне. Тема возрождения человека через любовь неоднократно воплощалась в лирике Пушкина. Вершинное выражение она получила в стихотворении «К А. П. Керн» («Я помню чудное мгновенье») с ее широкой трактовкой любви как пробуждения души:

И сердце бьется в упоенье,  
И для него воскресли вновь  
И божество, и вдохновенье,  
И жизнь, и слезы, и любовь.

Но для Онегина любовь не может быть таким возрождением, так как слишком отравлен он всей прошлой жизнью, и поэтому новые движения, пробудившиеся в его душе; «холодной и ленивой», не привели к коренному изменению характера.

Однако Пушкин все время говорит об искренности, влюбленности Онегина, свежести его чувства. Сила его любви подчеркнута с помощью психологических деталей. Он, изощренный в светских манерах, в непринужденном тоне, он, избалованный успехом у женщин, с Татьяной теряется: он входит с трепетом в ее салон, угрюм, неловок, «едва-едва ей отвечает». О силе чувства особенно говорят строки письма Онегина, которые принадлежат к самым проникновенным и страстным любовным признаниям в русской лирике:

Я знаю: век уж мой измерен;  
Но чтоб продлилась жизнь моя,  
Я утром должен быть уверен,  
Что с вами днем увижусь я...

«Мы будем сотни раз возвращаться к таким художественным произведениям, и даже в тот момент, когда смерть будет накладывать нам петлю на шею», — сказал Маяковский, цитируя эти строки <sup>38</sup>.

Но как думал Пушкин завершить образ Онегина? Куда должны были привести его раздумия о жизни и любви? Сказать трудно.

Дошедшие до нас материалы о планах написания поэтом десятой (декабристской) главы слишком скупы, чтобы делать какие-то определенные предположения о

возможностях дальнейшего развития образа Онегина. Но и на этом этапе, на котором остановился Пушкин, образ Онегина имел глубокий общественно-исторический смысл. Этот смысл заключается в раскрытии многообразных последствий «душевной пустоты», «равнодушия», которое трагически сказывается не только на личной судьбе Онегина (томившегося «без цели, без трудов», в «бездействии досуга», осужденного на бессмысленное существование), но и для жизни общественной (поскольку драматизм судьбы Онегина рассматривается как результат условий жизни общества с его определенными нормами политики, морали и т. п.).

Чутьем гениального художника Пушкин уловил огромную социальную опасность «равнодушия», о котором впоследствии с горечью писал в письме к Чаадаеву 19 октября 1836 года: «Действительно, нужно сознаться, что наша общественная жизнь — грустная вещь. Что это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всякому долгу, справедливости и истине, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству — поистине могут привести в отчаяние» (подлинник по-французски). Проблема общественного индифферентизма, которую Пушкин открыл «Евгением Онегиным», затем была продолжена и развита, в соответствии с изменившимися историческими условиями, виднейшими русскими реалистами вплоть до Чехова.

Многостороннее значение имеет в структуре романа образ другого современного героя — Ленского. Этот образ важен и для полного раскрытия характера основного героя — Онегина и для решения проблемы романтизма — романтизма прежде всего в жизни, а не только в литературе.

Характер Ленского — типичный для определенного круга современников; недаром в литературе велись споры о прототипе Ленского. Первоначально Пушкин намеревался придать образу Ленского более конкретные черты вольнолюбивого героя того времени. В одной из сохранившихся редакций XXXVIII строфы шестой главы как об одном из возможных вариантов судьбы Ленского говорится, что он мог бы быть «повешен, как Рылеев». Если мы попытаемся обосновать эту пушкинскую гипотезу на основании окончательного текста романа, то мы почти не найдем для этого никаких доказательств. В чер-

новиках же, отражавших движение замысла, такой вариант развития образа Ленского находит подтверждение.

Терминология, которой в окончательном тексте характеризуется образ Ленского, — это терминология «высокой» гражданской романтической эстетики: «вольнлюбивые мечты», «возвышенные чувства», «слава», «к благу чистая любовь». В рукописи политическая окраска образа Ленского усилена. Здесь читаем, что Ленскому были свойственны пылкая вера в свободу, «доблесть», что его волновали «несправедливость», «угнетенье», рождавшие «ненависть и мщенье». В черновой редакции имеется и такая характеристика Ленского: «Крикун, мятежник и поэт». Все это далеко от представления о Ленском как лишь об элегическом певце любви (тем более, что в окончательном тексте девятой строфы ряд терминов, которыми характеризуется вольнлюбивая настроенность Ленского, остался).

Первостепенный интерес представляют те места черновиков, в которых перечисляются темы стихов Ленского. После слов:

Он пел разлуку и печаль,  
И нечто, и туманну даль,  
И романтические розы, —

следовало:

Но чаще гневную сатирой  
Одушевлялся стих его...

В том месте второй главы, где рассказывалось о том, как Ленский читал Онегину стихи, Пушкин первоначально предполагал ввести строфы, содержащие (в форме лирического отступления) страстное обличение авторов «нечистых» (вариант — «раболепных») стихов и апологию «вольной» поэзии:

Но добрый юноша, готовый  
Высокий подвиг совершить,  
Не будет в гордости суровой  
Стихи нечистые твердить,  
Но праведник изнеможенный.  
К цепям неправдой присужденный  
К своей <нрзб.> в т<юрь>ме  
С лампадой, дремлющей во тьме,  
Не склонит в тишине пустынной

На свиток ваш очей своих  
И на стене ваш вольный стих  
Не начертит рукой безвинной  
Немой и горестный привет  
Для узника [грядущих] <лет>.

Конечно, эти стихи — лишь черновой вариант, к тому же совершенно неприемлемый по цензурным условиям. Но все же он идет в *развитие* характеристики Ленского как вольнолюбивого героя, а не противоречит ей. А далее в рукописи следовали строки, в косвенной форме также продолжающие апологию героического романтизма, прославляющие «своевольность» и «порывы» страстей в противовес «благоразумной тишине».

В образе Ленского привлекательна та свежесть романтической мечтательности, которую с ранней юности пережил и сам Пушкин. Если во второй главе «о поклоннике Канта и поэте» говорится в тонах мягкой иронии, то в главе шестой (которую Пушкин писал в 1826 году, когда обнаружилось, что Ленские были и среди декабристов) этому герою посвящены горячие, вдохновенные строки, воссоздающие образ человека, воодушевленного благородными стремлениями, высокими чувствами, жаждой знаний и труда, человека, рожденного, быть может, для «блага мира». Однако в романе показано, что свойственное Ленскому восприятие действительности детски наивно. Он не видел противоречий жизни, верил в «совершенство мира», в свершение своих надежд. Ленский плохо знал людей. Об этом говорится в VII строфе второй главы:

Он забавлял мечтою сладкой  
Сомненья сердца своего.

И далее:

Он верил, что друзья готовы  
За честь его принять оковы  
И что не дрогнет их рука  
Разбить сосуд клеветника...

В этом смысле Ленский — полная противоположность Онегину, скептически оценивающему и дружбу и друзей, для которых «добро, законы, любовь к отечеству, права» лишь «для оды звучные слова» (черновик второй главы). Следовательно, не преуменьшая привлекательности образа Ленского, Пушкин вместе с тем подчеркивает его

ограниченность, односторонность, свойственный ему романтико-идеалистический взгляд на мир. В этом отношении аналитический подход Онегина к действительности является его сильной стороной. Скептицизм Онегина был мощным противовесом против односторонности. Ленского же его односторонняя романтическая экзальтированность могла привести к духовной катастрофе, более ужасной, чем та, которая постигла Онегина. Ведь путь самоотвержения «для блага мира» был для Ленского не единственным. Могло случиться и другое, то, что трудно представить, размышляя о судьбе Онегина. Может быть, «поэта обыкновенный ждал удел», и, с годами утратив «пыл души», он

Расстался б с музами, женился,  
...Подагру б в сорок лет имел,  
Пил, ел, скучал, толстел, хирел...

Метод внутреннего раскрытия характера позволил Пушкину впервые в русской литературе показать возможность перерождения романтика-идеалиста Ленского в рядового обывателя. Казалось, что может быть общего между восторженным, отрешенным от всего низменного романтиком и портретом человека, нарисованного Пушкиным в приведенных строках? Но в жизни такого рода перерождения не редкость; только люди, сочетающие пламенную веру в непобедимость высоких идеалов с трезвым аналитическим подходом к окружающей действительности, выдерживают суровые испытания, тяжесть разочарований и поражений.

Критическая сторона реализма «Евгения Онегина» неразрывно связана с его «утверждающим» содержанием. Идеал, освещающий весь замысел романа, нашел свое выражение в образе Татьяны.

При анализе этого образа часто применялись слишком общие, слишком отвлеченные критерии оценки положительного героя без учета конкретных исторических условий. В Татьяне хотели видеть героиню, непосредственно включенную в общественную жизнь, захваченную острыми социальными проблемами.

Между тем применять подобные критерии к оценке образа Татьяны нельзя потому, что в пушкинское время женщина не могла проявить себя на общественном поприще, так как была почти изолирована от общественной

жизни. Об этом писал еще Белинский, анализируя образ Татьяны. Говоря об исторических условиях, из-за которых русская женщина в то время в общественной жизни не играла почти никакой роли, Белинский заметил: «Весь внутренний мир Татьяны заключался в жажде любви; ничто другое не говорило в ее душе»<sup>39</sup>. Но, соглашаясь в этом с Белинским, необходимо подчеркнуть и другое: хотя характер Татьяны проявляется преимущественно в сфере любви, Пушкин сумел поднять этот образ до уровня типического обобщения русского национального характера. Гениальность Пушкина как реалиста и выразилась в том, что он, рисуя Татьяну в ограниченной сфере жизни женщины 10-х—20-х годов XIX века, раскрыл в ней те типические черты, которые действительно определяют ее как положительную героиню, как воплощение идеала в широком смысле этого понятия: столь близкую народу цельность натуры, благородную простоту, высокие моральные устои, естественность и красоту духовных стремлений. Эти черты обусловили стойкость характера Татьяны, они уберегли ее от растлевающего влияния света, помогли сохранить отвращение ко всякой фальши, обману, лицемерию, к тому миру, который она назвала «ветошью маскарада». В данных общественных условиях характер Татьяны не мог проявиться до конца, и поэтому его историческое значение заключается не столько во внешних признаках, сколько в его внутренних особенностях и потенциях.

В характере Татьяны потенциально были те черты, которые проявились потом в гражданской самоотверженности жен декабристов, разделивших участь своих мужей.

Татьяна, хотя и изображена вне сферы общественной жизни, но принадлежит всем своим обликом новой России. То, что она чужда своей среде, крепостному быту, интересам провинциального, а затем «высшего света», отмечается в романе как важнейший элемент духовной биографии героини, причем эта чуждость более глубокая, чем внутренняя отчужденность Онегина от той же среды, отчужденность, вызывающая сочувствие Татьяны («говорят, вы нелюдим»). Внутренне ничто не связывало Татьяну даже с интересами, которыми жила ее семья, рядовая мелкопоместная дворянская семья. Не следует воспринимать слова о семье Лариных — «простая русская семья» — как положительную оценку. Эта

оценка явно ироническая и дана устами Онегина. Ирония звучит и в той строфе романа, где дается авторская характеристика семейства Лариных. В числе отличительных особенностей ее перечисляются:

У них на масленице жирной  
Водились русские блины;  
Два раза в год они говели.

...В день Троицын, когда народ  
Зевая, слушает молебен,  
Умильно на пучок зари  
Они роняли слезки три;  
Им квас как воздух был потребен,  
И за столом у них гостям  
Носили блюда по чинам.

(Гл. II, строфа XXXV)

Видеть в этом сущность национально-русского быта, конечно, не приходится, в нем нет поэзии, которая так дорога Татьяне. Вполне оправдана, следовательно, обобщающая характеристика ее самочувствия в доме:

Она в семье своей родной  
Казалась девочкой чужой.

Причина отчужденности Татьяны особенно ясно раскрывается в беглых, но точных характеристиках ее отца и матери. Отец — осколок, минувшего века, человек, «в прошедшем веке запоздалый». О нем иронически говорится:

...в книгах не видал вреда,  
Он, не читая никогда,  
Их почитал пустой игрушкой...

Мать Татьяны обрисована как типичная провинциальная крепостница. Разумеется, в романе нет даже намека на какую бы то ни было близость Татьяны и матери. Слова Татьяны: «Я здесь одна...» — в совокупности с краткой, но выразительной характеристикой матери исключает всякое предположение об их близости.

Не могло быть духовного родства у Татьяны и с сестрой, будущей уланшей, бесцветность которой подчеркнута в романе дважды: краткой характеристикой, которую дал ей Онегин («В чертах у Ольги жизни нет»), и

портретом, в котором намеренно отрицается всякая индивидуальность, подчеркивается стандартность:

...любой роман  
Возьмите, и найдете, верно,  
Ее портрет: он очень мил,  
Я прежде сам его любил,  
Но надоел он мне безмерно.

Мотив одиночества Татьяны в окружающей среде по мере развития ее характера звучит все с большей и большей силой.

Как совершенно чуждое Татьяне обрисовано провинциальное дворянство, исчерпывающая оценка которого дана в строфах XXV—XXIX и XXXII—XXXIX пятой главы. Общая картина приезда гостей своей гротескной общенностью как бы повторяет страшный сон Татьяны: «лай мосек» сливается в какой-то дикой какофонии с чмоканьем девиц, с шумом и хохотом, с давкой, с шарканьем гостей. На фоне всей их дикости и пошлости особенно остро воспринимаются мучительные ощущения Татьяны, сидящей за столом

...утренней луны бледней  
И трепетней гонимой лани,

вынужденной благодарить поздравителей и выслушивать куплеты мосье Трике (в рукописи реакция Татьяны на эти куплеты передана словами: «Запел куплет. Татьяна в муке краснеет». «Запел. Без памяти Татьяна... с досады и стыда». В окончательном же тексте осталось только: «Она певцу присесть принуждена»).

Если в обрисовке провинциальной среды Пушкин колеблется между иронией и сатирой (слишком уж мелки и смешны выведенные здесь персонажи), то грибоедовская Москва, в которую попадает Татьяна, дана в ее восприятии уже в тонах прямого обличения:

Татьяна вслушаться желает  
В беседы, в общий разговор;  
Но всех в гостиной занимает  
Такой бессвязный, пошлый вздор;  
Все в них так бледно, равнодушно;  
Они клеветуют даже скучно;  
В бесплодной сухости речей,  
Расспросов, сплетен и вестей  
Не вспыхнет мысли в целы сутки,  
Хоть невзначай, хоть наобум;

Не улыбнется томный ум,  
Не дрогнет сердце, хоть для шутки.  
И даже глупости смешной  
В тебе не встретишь, свет пустой!

(Гл. VII, строфа XLVIII)

Интересно, что общая картина московского бала своей звуковой какофонией напоминает картину приезда гостей на именинах Татьяны.

Шум, хохот, беготня, поклоны...

В итоге реакция Татьяны на окружающее общество приобретает небывалую ранее резкость: она *«волнение света ненавидит»*.

Отвращение к низменной пошлости и пустоте «света» у Татьяны и Онегина общее. Но у Онегина нет жизненных устоев, которые он мог бы противопоставить «свету»: он *всюду* скучает, его *всюду* ничто не интересует, не занимает, не волнует. Иное мироощущение Татьяны: у нее есть определенные устои, она сравнивает окружающую суету с другой жизнью:

Ей душно здесь... она мечтой  
Стремится к жизни полевой,  
В деревню, к бедным поселениям.  
В уединенный уголок...

(Гл. VII, строфа LIII)

Это не результат первых впечатлений робкой провинциальной девушки, оглушенной шумом московского света. И впоследствии, когда Татьяна предстанет перед читателем как «законодательница зал», она по-прежнему будет противопоставлять «блеск и шум, и чад» света, «по-стылой жизни мишуру» — деревенской жизни, связанной для нее с иными, поэтическими, чистыми и светлыми впечатлениями. Вот почему Татьяна по мере своего духовного развития не стала, подобно Онегину, ни скептиком, ни пессимистом. Постигая глубже жизнь, она сохранила в себе те черты, которые подразумевал Пушкин, называя ее «мечтательницей милой».

Татьяна с самого начала предстает в романе вся охваченная ожиданием чего-то светлого, того, что должно решительно изменить всю ее жизнь, что совершенно противоположно тому, что она видела вокруг, что враждебно пошлым, низменным интересам, серой, бесцветной обыден-

щине, мелкомыслию и пустоте Гвоздиных и Пустяковых. Татьяна — «мечтательница», это натура романтическая. Но ее романтизм, хотя иногда и ищет выражения в книжных образах («Воображаясь героиней своих излюбленных творцов»), имеет корни в самой жизни, а не в отвлеченных умствованиях идеалистической философии, как это было у Ленского. Романтические черты характера Татьяны многократно отмечены Пушкиным, но, словно желая подчеркнуть отличие между романтизмом «идеальных дев» и мечтательностью Татьяны, Пушкин говорит не только о ее «воображении», но и об ее «уме»:

...от небес одарена  
Воображением мятежным,  
Умом и волею живой,  
И своенравной головой,  
И сердцем пламенным и нежным ..

*(Гл. III, строфа XXIV)*

Народная фантастика и реальность своеобразно сочетаются в мечтах Татьяны.

Атмосфера, которую впитала в себя Татьяна еще в детстве, — это атмосфера русского быта, народной поэзии («Старинных былей, небылиц, про злых духов и про девиц»).

Корни мироощущения Татьяны — в ее близости к народной почве. Близость ее к народу проявилась, конечно, не только в том, что она, подобно крепостным крестьянкам, суеверна, верила приметам, гадала и т. д. Эта точка зрения очень примитивна. Гаданье Татьяны, ее вера в приметы нужны были в романе для того, чтобы подчеркнуть, что в такой форме у нее, как и у народа, проявлялась жажда счастья, желание и ожидание чего-то хорошего, какой-то большой перемены в жизни и стремление, пусть наивное, как-то приподнять завесу будущего и узнать, что готовит судьба. Ведь в поверьях, сказках и особенно в песнях народа, в грустном колорите которых отразились горе и отчаянье, вызванные столетиями угнетения, все же никогда не угасала вера в будущее, внутренняя сила духа, не укротимого никакими испытаниями. Ощущение этой светлой стороны устной поэзии народа отразилось и в «Евгении Онегине», например в том, что крепостные девушки поют во время работ шуточную песню, полную

светлого, жизнерадостного чувства («Девицы, красавицы...»). Кстати, не лишено интереса, что в рукописи Пушкиным сначала была вставлена в это место песня совсем другого характера:

Вышла Дуня на дорогу,  
Помолившись богу —  
Дуня плачет, завывает,  
Друга провожает.  
Друг поехал на чужбину,  
Дальнюю сторонку,  
Ох, уж эта мне чужбина,  
Горькая кручина!..  
На чужбине молодицы,  
Красные девицы,  
Осталась я молодая  
Горькою вдовицей.  
Вспомяни меня младую,  
Аль я приревную,  
Вспомяни меня заочно,  
Хоть и не нарочно.

Замена одной песни другой разительная. И здесь, в этой детали, сказалось столь чуждое всякой односторонности художественное чутье Пушкина.

Большое значение для раскрытия характера Татьяны имеет образ Филипьевны, возникающий в романе дважды, — в третьей главе, где говорится о влюбленности Татьяны, и, что еще важнее, в финальной восьмой главе, где Татьяна вспоминает жизнь в деревне, противопоставляя ее «постылой», светской жизни.

В четырех строфах третьей главы воссоздан необыкновенно лирический, теплый образ крепостной крестьянки, образ трагический и вместе с тем исполненный народной житейской мудрости. Существенно для характеристики Татьяны ее отношение к Филипьевне как к равной.

Но вместе с тем не следует, подобно славянофилам, снижать образ Татьяны до уровня Филипьевны. Пределы их взаимопонимания обнаружились в пору самой напряженной духовной жизни Татьяны, в пору ее влюбленности в Онегина. Татьяна, доверив няне свое новое чувство, не может найти с ней общего языка, няня ее не понимает:

«Я не больна:  
Я... знаешь, няня... влюблена».  
— Дитя мое, господь с тобою! —





И дальше:

«Я влюблена», — шептала снова  
Старушке с горестью она.  
— Сердечный друг, ты нездорова.  
«Оставь меня: я влюблена».

Это непонимание — следствие горестной судьбы крепостной крестьянки, которая, рассказывая о своем прошлом, признавалась:

...В эти лета  
Мы не слышали про любовь:  
А то бы согнала со света  
Меня покойница свекровь.

В черновой рукописи Пушкин сопроводил эту строфу примечанием: «Кто-то спрашивал у старухи: по страсти ли, бабушка, вышла ты замуж?» — «По страсти, родимый, отвечала она. Приказчик и староста обещали меня до полусмерти прибить». — В старину свадьбы, как суды, были пристрастны». Примечание не было включено в беловой текст, хотя трагикомический ответ старухи хорошо иллюстрирует представления крепостной крестьянки о замужестве «по страсти».

И все же *только ей* и никому другому могла Татьяна доверить тайну своей любви. Это теплое отношение ощущается с тем большей силой, что няне, выросшей в помещичьей усадьбе, все же свойственны черты психологии подневольного человека, черты, отражающиеся в ее речи.

— Ах! няня, сделай одолжение. —  
«Изволь, родная, прикажи».  
— Не думай... право... подозренье...  
Но видишь... ах! *не откажи*. —  
«Мой друг, вот бог тебе порука».

Татьяне Филиппевна «родная», «друг». Няня же, извиняясь за свою недогадливость, говорит:

«Сердечный друг, уж я стара,  
Стара; тупеет разум, Таня;  
А то бывало, я востра,  
*Бывало, слово барской воли...*» \*

Свойственная Пушкину реалистическая трезвость описаний не позволила уничтожить различия, которые сказывались даже в столь близких, родственных отноше-

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

ниях между Татьяной и Филипьевной. Так, на слова няни о ее тупеющем от старости разуме Татьяна нетерпеливо отвечает:

«Ах, няня, няня! до того ли?  
Что нужды мне в твоём уме?  
Ты видишь, дело о письме  
К Онегину». — «Ну, дело, дело.  
Не гневайся, душа моя...»

Такие оттенки отношений между Татьяной и Филипьевной не принято замечать, вероятно из опасений тем самым как-то снизить образ Татьяны (хотя они свидетельствуют лишь о том, что даже самый положительный герой является сыном своего времени и не властен из него вырваться). Но Пушкин, будучи верным действительности во всем, не забывал мимоходом отметить как это, так и то, что у Татьяны «изнеженные пальцы», что она свое письмо «писала по-французски» и искала соответствий своим мечтам в романах Ричардсона, Руссо и m-m де Сталь.

Роль Филипьевны в формировании характера Татьяны как характера национального («русская душой») особенно ясно определяется при сопоставлении биографии Татьяны и Онегина, за которым в детстве и ранней юности ходили «madam» и «monsieur l'Abbé». В рукописи второй главы содержится полемическое противопоставление двух систем воспитания. О детстве Татьяны, которую вырастила крепостная крестьянка (в рукописи она именуется то Фадеевной, то Филатьевной и, наконец, Филипьевной) говорилось:

Ни дура англичкой породы,  
Ни своенравная мамзель,  
В России по уставу моды  
Необходимые досель,  
Не портили Татьяны милой.  
Фадеевна рукою хилой  
Ее качала колыбель —  
Потом стлала ее постель,  
Она за ней одна ходила,  
Бову рассказывала ей...

Любопытно, что в черновой рукописи седьмой главы полные патриотического чувства строфы о Москве предварялись наброском воспоминаний о том, как Татьяна «еще ребенком» слушала рассказы няни о Москве.

Однако нельзя отождествлять мироощущение Татьяны и ее няни, как это делали славянофилы. Такие попытки

неверны потому, что Татьяна — тип новой русской женщины, соединяющей в себе лучшие черты народа с высоким интеллектуальным развитием. Духовное богатство Татьяны, ее чисто народная непосредственность, естественность и благородная простота проявляются всюду, в том числе и в ее поведении в «большом свете»:

Перед хозяйкой легкий вздор  
Сверкал без глупого жеманства,  
И прерывал его меж тем  
Разумный толк без пошлых тем,  
Без вечных истин, без педантства,  
И не пугал ничьих ушей  
Свободной живостью своей.

*(Гл. VIII, строфа XXIII)*

Рукописный текст этой строфы содержит интересный вариант, характеризующий «слог Татьяны»:

Хозяйкой светской и свободной  
Был принят слог простонародный  
И не пугал ее ушей  
Живою странностью своей.

Национальные основы воспитания Татьяны сказались в ее языке. Как отмечено в книге В. В. Виноградова «Язык Пушкина», «Пушкин изображает Татьяну, будущую светскую даму, по языку более народной, исконно-русской, чем Онегина»<sup>40</sup>. Яркие элементы «простонародного» языка в речи Татьяны свидетельствуют, что и здесь сказалось влияние няни-крестьянки, «рассказы» которой так сильно запечатлелись в сознании героини романа.

Черты народности в характере Татьяны передаются в романе не только системой прямых описаний и оценок, но и сложными композиционными приемами. Этой цели подчинены лирические отступления, создающие особую лирическую атмосферу, пейзажные зарисовки, вводные мотивы. Все это способствует восприятию образа Татьяны на фоне широкого круга жизненных явлений и народных представлений о прекрасном. Такой принцип воплощения образа и воссоздания эстетического идеала явился совершенно новым в литературе и определил структуру произведений классического реализма на всем дальнейшем протяжении развития этого направления.

Эстетическое значение этого принципа с наибольшей отчетливостью проявляется в пятой главе — той главе, где непосредственно изображена связь духовного мира

Татьяны с бытом, фольклором, поверьями народа. К развертыванию этой темы как бы подготавливают начальные строфы главы, где дана яркая живописная картина русской зимы во всей конкретности образов и бытовых деталей: заснеженный двор, куртины, кровли и забор, легкие узоры на стеклах, веселые сороки, крестьянин, обновляющий путь на дровнях, ящик на облучке, дворовый мальчик с Жучкой... Теплая, лирическая окраска и простота всей этой картины подчеркнута таким обыденным и вместе с тем поэтическим образом-деталью:

...лошадка, снег почуя,  
Плетется рысью, как-нибудь...

В черновике первая строка читалась: «И тощий конь, его почуя...», но этот вариант был откинут как явно выпадавший по своей эмоциональной окраске из общей тональности строфы, хотя *мысль* поэта и в последней редакции осталась та же.

Необычность в то время таких описаний, противоречащих с точки зрения господствовавших вкусов понятиям «высокого», «прекрасного», «изящного», в эстетике классицизма, отчетливо осознавалось Пушкиным. Именно поэтому он намеренно ввел сюда же полемические строки, направленные против ревнителей старой эстетики:

Но, может быть, такого рода  
Картины вас не привлекут:  
Все это *низкая природа*;  
*Изящного* не много тут... \*

Далее Пушкин полемически противопоставляет свои картины «низкой природы» изображению зимы в стихотворении Вяземского «Первый снег» (1819). В черновой рукописи это противопоставление выражено с большей прямоотой:

Все это низкая природа —  
Изящного не много тут  
И, м<ожет> б<ыть>, иного рода  
Картины в поле вас влекут.  
Согретый вдохновенья богом  
Другой поэт роскошным слогом  
Живописал нам п<ервый> снег  
[И роск<ошь>] зимних нег,  
Он вас пленит (я в том уверен),  
Рисуя в счастливых стихах  
Прогулки тайные в саях.

---

\* Подчеркнуто мною. — Б М.

В стихах Вяземского нет ничего, что выходило бы за пределы любования зимой как «праздником», который ласкает глаз и приносит удовольствия. Такое восприятие зимы подчеркнуто и финалом стихотворения:

О пламенный восторг! В душе блеснула радость,  
Как искры яркие на снежном хрустале.  
Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладости!<sup>41</sup>

«Роскошный» слог стихов Вяземского с их карамзинистской стилистической сглаженностью, подчеркнутой красотой образов (например, конь — «красивый выходец кипящих табунов») и отсутствием каких-либо локальных примет деревенской зимы принципиально противостоит «простонародному» слогу и «низким» образам пушкинских стихов. Картина природы и быта русской деревни нужна была Пушкину именно как фон, на котором разворачивается образ Татьяны<sup>42</sup>. Притом эта картина, которую *увидела* в окно Татьяна, окрашена ее восприятием. Защита «низкой природы» в третьей строфе — это вместе с тем и защита того ракурса, в котором Татьяна видит жизнь. Отсюда естественность перехода в следующей строфе к характеристике героини:

Татьяна (русская душою,  
Сама не зная, почему)  
С ее холодною красою  
Любила русскую зиму... и т. д.

О том, насколько последовательно проводится в романе принцип изображения Татьяны на фоне национального быта, свидетельствует даже характер отдельных поэтических сравнений. Например, о том, как Татьяна влюбилась, сказано:

Так в землю падшее зерно  
Весны огнем оживлено.

(Гл. III, строфа VII)

Или о волнении Татьяны перед первым свиданием с Онегиным:

Так бедный мотылек и блещет  
И бьется радужным крылом,  
Плененный школьным шалуном,  
Так зайчик в озими трепещет,  
Увидя вдруг издалека  
В кусты припавшего стрелка.

(Гл. III, строфа XL).

Критики, неоднократно упрекавшие Пушкина за «низкие картины», не могли в силу своих идейных и эстетических позиций понять, что эти картины нужны были не сами по себе, не для расцветивания произведений «пестрым сором» фламандской школы. В зависимости от движения сюжета они служили в одних случаях задаче положительной эстетической оценки изображаемого, в других — оценке отрицательной. Так, например, в «Графе Нулине» картина «заднего двора» (которой возмущался Н. И. Надеждин в «Вестнике Европы»<sup>43</sup>) была подчинена характеристике пустоты и ничтожества облика героини — Натальи Павловны, которая ничем не занималась, так как

. не в отеческом законе  
Она воспитана была,  
А в благородном пансионе  
У эмигрантки Фальбала.

Наталья Павловна изображена у окна, где она «внимательно» читала старинный нравоучительный сентиментальный роман («Любовь Элизы и Армана, иль Переписка двух семей»),

Но скоро как-то развлеклась  
Перед окном возникшей дракой  
Козла с дворовою собакой  
И ею тихо занялась.

С другой стороны, совсем иную эстетическую функцию, чем в начале пятой главы «Евгения Онегина», несут бытовые детали в седьмой главе. Татьяна приехала в Москву:

Садится Таня у окна.  
Редеет сумрак; но она  
Своих полей не различает:  
Пред нею незнакомый двор,  
Конюшня, кухня и забор.

Здесь «низкая природа» воспринимается как чужая, эмоционально-нейтральная, поскольку она не включена в близкий и родной Татьяне мир.

Этот принцип использования «низкой природы» последовательно проявляется почти всюду, где возникает образ Татьяны. Так, даже имя ее связано с воспоминаньем «старины иль *девичьей*». Дальнейшие строки («вкусу очень мало у нас и в наших именах») переключаются с

ироническим упоминанием повадок матери Татьяны, которая звала Полиною — Прасковью и Селиною — Акульку. А в примечании к имени Татьяны Пушкин писал с явным укором по адресу тех, кому досталось от «просвещения» только «жеманство» (то есть манерность): «Сладкозвучнейшие греческие имена, каковы, например: Агафон, Филат, Федра, Фекла и проч., употребляются у нас только между простолюдинами». Введение национально-русских имен в поэзию было моментом принципиальным с точки зрения эстетической и вызывало острое внимание противников демократизации литературы. Характерен, например, следующий факт. В 1830 году в журнале «Северный Меркурий», известном своей консервативной позицией, появилась заметка Бестужева-Рюмина, в которой он оправдывался в том, что в его элегии вместо «Моей *Зениры* незабвенной» было по ошибке напечатано «Моей *Дуняши* незабвенной». «...Романтическая поэзия, — уверял Бестужев-Рюмин, — требует собственных имен гораздо затейливее» <sup>44</sup>.

Образы «низкой природы», лирического вечернего пейзажа, деревенского быта, дворовых людей, сельских ребятишек сопровождают и появление Татьяны в седьмой главе, предшествующей ее размышлениям в «барском кабинете» Онегина. И здесь структурная функция этих образов та же, что в главе пятой. Облик Татьяны предстает особенно ярко на этом фоне в своей задушевности и естественной простоте. Ее вопрос, обращенный к Анисье: «Увидеть барский дом нельзя ли?» — по своей простоте контрастирует со всей обстановкой кабинета Онегина, где «странен» казался даже выбор книг,

В которых отразился век  
И современный человек  
Изображен довольно верно  
С его безнравственной душой,  
Себялюбивой и сухой...

(Гл. VII, строфа XXII)

Функция лирических отступлений в романе всегда зависит от идейно-эстетических заданий, связанных с тем или иным образом или сюжетным мотивом. Выше приведены примеры, когда лирические отступления и авторские ремарки непосредственно характеризуют облик Татьяны. В других случаях они служат

контрастному противопоставлению Татьяны — среде, противоположной ее мироощущению и облику. Такова, например, композиционная функция лирического отступления в строфах XXII—XXIII и XXV третьей главы о бессердечно-равнодушных светских красавицах, владеющих искусством привлекать «робкую любовь». Эти строфы, расположенные между сценой, изображающей Татьяну за письмом Онегину, и текстом самого письма, дополнительно освещают ярким светом характер Татьяны, которая «в милой простоте» «не ведает обмана», доверчива, обладает пламенным и нежным сердцем и следует в своих поступках лишь «влечению чувства». (В данном случае мы еще раз можем убедиться в полной слитности «критической» и «положительной», «утверждающей» струи романа.)

Используя, таким образом, весь комплекс художественных средств, Пушкин раскрывает самые существенные черты характера Татьяны. В ее облике сочетаются сила «ума» — аналитического взгляда на жизнь и «мятежного воображения».

Изменение характера Татьяны лучше всего обнаруживается при сопоставлении двух важнейших в движении сюжета эпизодов — реакции Татьяны на нравоучительный монолог Онегина (глава четвертая) и ее встречи с Онегиным в Москве (глава восьмая).

Встретив впервые Онегина, Татьяна безраздельно и, по ее признанию, «безрассудно» отдалась своему чувству. Появление Онегина она с чисто романтической экзальтацией встретила как предопределенное свыше, как свершение своей мечты, своего ожидания:

То в вышнем суждено совете...  
То воля неба: я твоя;  
Вся жизнь моя была залогом  
Свиданья верного с тобой;  
Я знаю, ты мне послан богом,  
До гроба ты хранитель мой...  
Ты в сновиденьях мне являлся,  
Незримый, ты мне был уж мил...

Эта романтическая вера в предопределенность судьбы — черта характерная и для мироощущения Ленского. С приведенными выше словами Татьяны можно сопоставить и то, что говорится о Ленском во второй главе:

Он верил, что душа родная  
Соединиться с ним должна;  
Что, безотрадно изнывая,  
Его вседневно ждет она...

(Строфа VIII)

Несомненна близость романтических устремлений Татьяны и Ленского, который «чудеса подозревал» и которому были свойственны

Порывы девственной мечты  
И прелесть важной простоты.

(Строфа IX)

Но различия между устремлениями Ленского и Татьяны не только в народных корнях ее романтизма. Как уже упоминалось выше, мечтательность Ленского была чужда глубокому аналитическому взгляду на жизнь, свойственному Татьяне. Этот взгляд укреплялся по мере развития ее характера. Только велению сердца следовала Татьяна, когда писала свое письмо. В этом письме не было ничего искусственного (Пушкин сначала предполагал, что письмо должно было быть послано как анонимное, но затем исключил этот вариант. «Анонимность», конечно, не вязалась с искренностью и прямою содержанием письма). Но уже в нем рядом с романтически экзальтированными признаниями Онегину есть размышления, свидетельствующие об истинной силе пробудившегося ума:

*Кто ты, мой ангел ли хранитель,  
Или коварный искунитель:  
Мои сомненья разреши.  
Быть может, это все пустое,  
Обман неопытной души!  
И суждено совсем иное...*

И дальше:

*Я жду тебя: единым взором  
Надежды сердца оживи,  
Иль сон тяжелый перерви,  
Увы, заслуженным укором \**

Татьяна, следовательно, с самого начала, хотя и была вся захвачена силой любовного чувства, но все-таки не оказалась ослепленной настолько, чтобы не предвидеть, что Онегин, возможно, и не тот, кем он ей

---

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

представлялся, что он может быть или «коварным искусителем», или человеком, который на ее доверчивые признания ответит укором. И ее опасения подтвердились. Правда, Онегин не стал «искусителем», хотя эта возможность промелькнула в его голове:

Быть может чувствий пыл старинный  
Им на минуту овладел,  
Но обмануть он не хотел  
Доверчивость души невинной.

Но другое опасенье Татьяны свершилось. Именно «тяжелым укором» прозвучали слова Онегина:

Учитесь властвовать собою;  
Не всякий вас, как я, поймет;  
К беде неопытность ведет.

Выслушав ответ Онегина и оказавшись затем с ним за одним столом, она еле сдерживала слезы, еле владела собой,

...уж готова  
Бедняжка в обморок упасть...

Первоначально в рукописи был даже описан ее обморок.

Совсем иной предстает она, встретив Онегина на рауте. «Как изменилася Татьяна!» Ведь она *продолжает* любить Онегина, но, впервые увидев его после долгой разлуки,

Как сильно ни была она  
Удивлена, поражена,  
Но ей ничто не изменило:  
В ней сохранился тот же тон,  
Был так же тих ее поклон.

#### ХІХ

Ей-ей! не то, чтоб содрогнулась  
Иль стала вдруг бледна, красна...  
У ней и бровь не шевельнулась;  
Не сжала даже губ она.

Уже в этой первой реакции Татьяны на появление Онегина, в ее самообладании сказывается, конечно, не опытность светской дамы, которая прежде всего заботится о том, чтобы не выйти из своей роли и ничем не

выдать себя, а результат долгих размышлений и какого-то определенного, выработанного ею взгляда на свою судьбу. Вся исполненная драматизма жизнь Татьяны за время, которое прошло после ее отъезда в Москву, осталась за пределами романа (на это указывал Катенин, сетуя по поводу пропуска главы, в которой должно было быть объяснено развитие характера героини после ее приезда в Москву). Но совершенно очевидно, что решение, которое она приняла, получив письмо Онегина, было глубоко выстраданным и внутренне подготовленным<sup>45</sup>.

Белинский, критикуя это решение («...я другому отдана; Я буду век ему верна») и почти иронизируя над ним, в данном случае был неправ. Конечно, если рассматривать решение Татьяны как единственно верное для *всех* случаев жизни, то оно действительно выглядит чуть ли не «безнравственным», обрекающим женщину на отказ от настоящей любви только потому, что она «другому отдана» («Именно *отдана*, а не *отдалась!*» — иронически подчеркивает Белинский). Но Пушкин вообще никогда не предлагал единственно возможных решений, годных при любых обстоятельствах. Решение же, которое приняла Татьяна, было единственно возможным именно в данной, конкретной ситуации. И принято оно было вовсе не потому, что для Татьяны, как полагал Белинский, мнение «света всегда будет ее идиолом и страх его суда всегда будет ее добродетелью»<sup>46</sup>. Прежде всего, хотя Татьяна и продолжала любить Онегина, теперь в ее глазах он уже не тот человек, о котором она мечтала и которому писала свое смятенное письмо.

...я любила вас; и что же?  
Что в сердце вашем я нашла?  
Какой ответ? одну суровость.

Онегин тогда объяснил причины *своего* отказа от ее любви, но остался совершенно равнодушным к ее внутреннему миру, к ее признаниям, к ее мольбам, выраженным с такой болью. А затем Татьяна испытала глубокое потрясение, видя непонятное поведение Онегина на ее именинах. И, наконец, поединок, на котором Онегин убил своего друга, и горестные размышления о нем в его кабриолете, когда Татьяна мучилась вопросом: кто же он?

Чудак печальный и опасный,  
Созданье ада иль небес,  
Сей ангел, сей надменный бес,  
Что ж он? Ужели подражанье,  
Ничтожный призрак, иль еще  
Москвич в Гарольдовом плаще,  
Чужих причуд истолкованье,  
Слов модных полный лексикон?..  
Уж не пародия ли он?

XXXV

Ужель загадку разрешила?  
Ужели слово найдено?

(Гл. VII)

В итоге этих размышлений она стала яснее понимать любимого человека, но все же не разрешила загадку: сложный, противоречивый облик Онегина не мог быть с полной ясностью определен ею. К тому же сила ее любви была такова, что ее не могли ослабить ни сомнения, ни все, что она пережила. А в письме Онегина она нашла лишь объяснение в его запоздалой любви, но по-прежнему ничего, что касалось бы *ее* личности, *ее* внутреннего мира. Достаточно сравнить оба письма — Татьяны и Онегина, чтобы увидеть в первом духовное богатство, исповедь юной души, а во втором только лишь объяснение в любви, пусть искреннее и пылкое, но лишенное всякого внимания к индивидуальности той, к которой оно написано. Все это объясняет, почему Татьяна, не отрицая в Онегине ни «гордости» (в смысле сознания собственного достоинства), ни «прямой чести», видит в его чувстве лишь обидную для нее страсть, с которой он не может справиться:

...что к моим ногам  
Вас привело? какая малость!  
Как с вашим сердцем и умом  
Быть чувства мелкого рабом?

Поэтому решение Татьяны было для нее и актом сознания и выражением мужественного, сильного характера, высокой моральной чистоты, не признающей компромисса ни в чем.

Отрицательная оценка Белинским этого решения Татьяны, имеющая свое историческое оправдание, была впоследствии упрощена: в литературе Татьяна осуждалась за то, что она предпочла остаться верной «мужу-

старику». Например, Г. Успенский именовал его даже «старым хрычом»<sup>47</sup>. Такое представление о муже Татьяны имеет, быть может, своим источником оперу Чайковского на сюжет «Евгения Онегина», но никак не сам роман. Слова Татьяны «муж в сраженьях изувечен», как уже отмечалось в пушкиноведении, вовсе не указывает на его старость, «сраженья» могли происходить во время Отечественной войны. Он является почти ровесником Онегину и в юности близким ему человеком, что подтверждается строками:

.. Князь подходит  
К своей жене и ей подводит  
*Родню и друга своего...\**

И далее о муже:

С Онегиным он вспоминает,  
Проказы, шутки прежних лет.

Все эти детали существенны для верного понимания и сложившейся ситуации, и последнего монолога Татьяны, и ее моральной победы над Онегиным.

В восьмой главе завершается трагическая история судьбы героев. Но, несмотря на этот трагизм, роман является жизнеутверждающим, проникнутым романтикой возвышенных стремлений, верой в возможность иного, лучшего будущего. Голос автора, отчетливо звучащий в «Евгении Онегине», придает этому произведению особую эмоциональную приподнятость. Своим романом Пушкин обращался к новой передовой России, к тем читателям, которые искали в его «строфах небрежных» (то есть безыскусственных) «воспоминаний мятежных», «живых картин», искали «для мечты, для сердца», к тем, кто хорошо понимал скорбный смысл последних строк, где вспоминались погибшие или заключенные в тюрьмах вольнолюбивые друзья:

Но те, которым в дружной встрече  
Я строфы первые читал...  
Иных уж нет, а те далече  
Как Сади некогда сказал.  
Без них Онегин дорисован.

Для читателя «Евгений Онегин» — роман без конца: дальнейшая судьба героев остается неизвестной. Эта

---

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

незавершенность исторически оправдана: решения поставленных в романе проблем не могло быть дано, так как их еще не подсказала сама жизнь. Но широкое, правдивое изображение действительности, глубокое раскрытие ее противоречий, верная постановка острейших вопросов современности — все это будило сознание целых поколений читателей, направляло мысль к поискам путей освобождения от всякого рабства — морального и политического.

Эстетические принципы, выработанные Пушкиным в годы создания главного труда его жизни, основополагающего произведения новой школы русского искусства — романа «Евгений Онегин», являются определяющими для всего его творчества второй половины 20-х—30-х годов. Эти принципы сложились в целостную художественную систему тогда, когда Пушкин обратился к современности, в ходе раскрытия типических особенностей современных героев, всестороннего воспроизведения их поступков, мыслей, чувств как обусловленных противоречиями текущей жизни. «...Только гениальный писатель или уж очень сильный талант угадывает тип *современно* и подает его *своевременно*», — заметил однажды Ф. М. Достоевский<sup>48</sup>. Правда, и в работе над историческими темами Пушкина интересовали проблемы, не утерявшие значения для его времени. Как уже говорилось выше, в обращении Пушкина к далекому прошлому проявилось его стремление понять закономерности исторического развития, «угадать» его ход. Но несомненно все же, что поворот в творчестве Пушкина к реализму и кристаллизация нового эстетического идеала обозначены началом работы над «Евгением Онегиным» (1823). Ведь трагедия «Борис Годунов», имевшая столь большое значение для развития принципов реалистической типизации, писалась одновременно с четвертой главой «Евгения Онегина». Споры романтиков с Пушкиным, их творческие расхождения с ним как реалистом начались после появления в печати первой главы романа.

Эстетический идеал, воплощающий тенденции развития жизни, рождает не безвольные мечтания, а стремления к борьбе. Прекрасное — не отвлеченная эстетическая категория, а выражение всего самого лучшего, самого дорогого для человека, ради чего стоило жить даже в годы николаевской реакции, что воодушевляло

на жертвы, заставляло верить «избранной мечте» и добиваться ее осуществления, — такое представление о прекрасном могло возникнуть только при глубоком аналитическом подходе к жизни, озаренном вместе с тем верой в силу ее светлых начал, верой в будущее. Вот почему критическое изображение жизни и одновременно воплощение ее положительных тенденций, действительность и идеал стали в пушкинском творчестве двумя сторонами единого целого. Эволюция образа современного героя от кавказского пленника к Евгению Онегину отражает одновременно и эволюцию художественного метода воспроизведения жизни и развитие эстетического идеала. Новые тенденции в мировоззрении Пушкина, вызванные изменениями в самой действительности, привели его к пересмотру своих творческих позиций. Итак, изменения в мировоззрении связаны с изменениями в художественной системе. Особенности этой системы с наибольшей полнотой проявлялись в «Евгении Онегине». Четкая идейная авторская позиция и эстетическая оценка изображаемого получили выражение не только в прямых декларациях и лирических отступлениях, но и во всей образной ткани произведения вплоть до мельчайших художественных деталей. Ясная оценка изображаемого способствовала рельефности типизации характеров и обстоятельств, в которых эти характеры развиваются, ибо без оценки не может быть *отбора* явлений — необходимого условия и предпосылки типизации.

Идеал, составляющий, по словам Пушкина, цель искусства, воплощался в его творчестве на основе нового соотношения идеи и образа, мысли и чувства, «воображения» и точного воспроизведения быта. Основные идеи произведения выражались, в соответствии с новой системой, не путем простого разъяснения авторского замысла, не путем «любовных» решений, а многообразными средствами, всем комплексом художественных приемов. Непривычность такого метода воплощения идейного содержания вызвала в современной Пушкину критике упреки в «бессодержательности», отсутствии идей и т. д., причем упреки эти раздавались из разных лагерей. Вскоре после выхода полного издания «Евгения Онегина», «Сын отечества», говоря о Пушкине, поучал:

«Хвалители... его... полагая все достоинство поэзии в гармонии языка и в живости картин, отвлекли

Пушкина от поэзии идей и чувствований... Наши эстетики и поэты (разумеется, не все) никак не поняли, что гармония языка и живопись суть второстепенные, вспомогательные средства новой поэзии идей и чувствований и что в наше время писатель без мыслей, без великих философических и нравственных истин, без сильных ощущений — есть просто гударь»<sup>49</sup>.

Критик «Московского телеграфа» в статье, посвященной «Евгению Онегину», оценивал роман более снисходительно, но повторил тот же упрек в «безмыслии», обнаруживая полную неспособность понять структуру произведения в ее целостности. Об «Евгении Онегине» «хотели рассуждать как о произведении полном, а поэт и не думал о полноте. Он хотел только иметь рамку, в которую можно было бы вставлять ему свои суждения, свои картины, свои сердечные эпиграммы и дружеские мадригалы... Какая неизмеримая коллекция портретов, картин, рисунков и очерков... Но в подробностях все достоинство этого прихотливого создания. Спрашиваем: какая общая мысль остается в душе после *Онегина*? Никакой... при создании *Онегина* поэт не имел никакой мысли». В таком же духе высказывались и другие журналы, занимавшие по отношению к Пушкину открыто враждебную позицию. Но неспособность понять художественный метод Пушкина, сущность переворота, который он совершил в эстетических представлениях своего времени, и те же упреки в отсутствии или недостаточности идей обнаруживаются и в оценках «Евгения Онегина» даже литераторами, в той или иной степени близкими Пушкину по своим позициям в литературном движении. Так, Веневитинов в статье об «Евгении Онегине», напечатанной в 1825 году и содержащей интересные, верные замечания, утверждал, однако, что в романе нет большой, глубокой мысли и что он имеет «нечто целое, полное в одном только отношении, то есть как картина петербургской жизни». Ряд других литераторов не видел в романе не только глубокого содержания, но и поэтичности. Н. Языков писал в письме А. М. Языкову 24 мая 1825 года:

«Я читал недавно вторую главу «Онегина». в рукописи — не лучше первой: то же отсутствие вдохновения, та же рифмованная проза, которою так простосердечно восторгаются наши ценители и судьи:

Вот уважать кого должны мы на безлюдьи».

В. Титов, прочитав в 1828 году уничтожающий отзыв о «Евгении Онегине» в «Атенее», сообщал Погодину: «Пушкин бесится на «Атеней»... А мне смешно: несмотря на глупость разбора (Аксакова или [нет] Дмитриева?), много есть поделом, и я бы душевно желал, чтобы его побольше пощелкали за Онегина»<sup>50</sup>.

Подобные отзывы отражают неприятие и непонимание самой сути художественной системы Пушкина, которая, исключая всякий дидактизм и прямолинейно-упрощенное изложение авторской идеи, безраздельно захватывает читателя именно глубокой идейной насыщенностью. Внутренняя покоряющая читателя сила пушкинского творчества основана (как уже упоминалось в первой главе этого раздела книги) на новом отношении писателя и читателя, на активном «соучастии» читателя и деятельной работе его воображения. Эта особенность пушкинского творчества была отмечена в одной из статей, помещенных в 1830 году в «Литературной газете», где говорилось: «Власть его (Пушкина. — Б. М.) над нами столь сильна, что он не только вводит нас в круг изображаемых им предметов, но изгоняет из души нашей холодное любопытство, с которым являемся мы на зрелища посторонние, и велит участвовать в действии самом, как будто бы оно касалось до нас собственно». Такой результат восприятия литературного произведения является, конечно, лучшим свидетельством силы воздействия поэтической идеи<sup>51</sup>.

Разработанная Пушкиным художественная система способствовала неизмеримому расширению самого предмета искусства, содержанием которого стала вся действительность, все стороны и проявления жизни без исключения. Этой системой разрушались всякого рода ограничения предмета искусства, аристократические предубеждения против «низкого», «обыкновенного», в выборе героев и объектов изображения. Принято считать, что утверждение Пушкиным «низкой природы» как равноправной с «возвышенным» ведет свое начало от отдельных бытовых зарисовок в «Графе Нулине». На самом же деле не эти зарисовки, а включение «обыкновенного» в строй «возвышенных» образов и, далее, новое понимание «обыкновенного» как поэтического было завоеванием «Евгения Онегина». Именно в этом романе впервые в

русской литературе найден тот угол зрения на жизнь, который характерен для народных представлений о прекрасном, о нравственности, о добре и зле, который совершенно чужд всякой аристократической исключительности и романтической условности, далекой от жизненно-практического подхода к окружающему. В романе нет развернутого изображения народа, но уже сам принцип введения во всю художественную ткань повествования зарисовок народной жизни и быта знаменовал собой подлинный переворот в понимании сущности эстетического. Эти зарисовки явились результатом нового понимания отношения искусства к действительности. Мы видим наряду с картинами петербургского и московского «света» кучеров, которые «бранят господ и бьют в ладони», пахаря, отдыхающего у одинокой могилы Ленского, жниц, погружающих в ручей свои звонкие кувшины, слышим песни деревенских девушек, удалых невских гребцов, пастуха, поющего за плетением своей бедной обуви... Эти образы и мотивы входят в роман как эстетически равноправные со всеми другими. Дело не в том, что в романе нашлось место для беглого упоминания о кучерах, часами ожидающих господ в морозную ночь, а в том, что эта зарисовка включена в строфы с описанием театрального Петербурга, что при этом не происходит столкновения или разнобоя двух планов — «высокого» и «низкого». Дело не в том, что в романе дважды упоминается бедный пастух: его образ, песня, которую он поет, придают особый лирический колорит строфам, где говорится о безвременно погибшем, забытом всеми Ленском. Такова же эстетическая функция многих образных сравнений, основанных на единстве эмоций лирического героя и народа, как, например, в XVIII строфе второй главы:

...Смиренные не без труда,  
Мы любим слушать иногда  
Страстей чужих язык мятежный,  
И нам он сердце шевелит.  
*Так точно старый инвалид  
Охотно клонит слух прилежный  
Рассказам юных усачей,  
Забывтый в хижине своей \**

---

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

Такова же природа отождествления романтических воспоминаний лирического героя с сновидениями колодника:

Как в лес зеленый из тюрьмы  
Перенесен колодник сонный,  
Так уносились мы мечтой  
К началу жизни молодой.

В одной из заметок 1827 года («Есть различная смелость») Пушкин высмеял Жака Делиля, который гордится тем, что он употребил слово *vasche* \*, добавив при этом: «Жалка участь поэтов (какого б достоинства они, впрочем, ни были), если они принуждены славиться подобными победами над предрассудками вкуса!» Для Пушкина подобные «прозаизмы» стали органическими элементами системы, а не исключениями, демонстрирующими показную «смелость» нарушения требований «изящного вкуса». Именно как элемент новой системы отвергалась консервативной критикой «простонародность» в «Евгении Онегине». Для Б. Федорова, автора напечатанного в «С.-Петербургском зрителе» разбора четвертой и пятой глав «Евгения Онегина», неприемлемым было пушкинское описание деревенского быта:

Встает заря во мгле холодной;  
На нивах шум работ умолк;  
С своей волчихою голодной  
Выходит на дорогу волк;  
Его почуя, конь дорожный  
Храпит — и путник осторожный  
Несется в гору *во весь дух*;  
На утренней заре пастух  
*Не гонит уж коров из хлева,*  
И в час полуденный в кружок  
Их не зовет его рожок;  
*В избушке, распевая, дева*  
Прядет, и, зимних друг ночей,  
Трещит лучинка перед ней \*\*.

Картина наступившей осени создается наложением поэтических деталей, выраженных «языком простолюдина». В примечаниях к «Евгению Онегину» Пушкин, подразумевая разбор Б. Федорова, а также статью М. Дмитриева в «Атенее», иронически писал: «В журналах удивлялись, как можно было назвать *девою* простую

\* Корова (франц.).

\*\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

крестьянку, между тем как благородные барышни, немного ниже, названы *девчонками*»<sup>52</sup>.

Так кристаллизовалось новое понимание эстетического, при котором народные представления о жизни, естественно, выражались во взгляде художника на окружающий мир.

В 30-е годы, как и в предыдущий период, выдвижение новых эстетических проблем сопровождалось в деятельности Пушкина их теоретическим обоснованием. Как бы итогом размышлений Пушкина о новых путях искусства явилась его статья, которая печатается под условным названием «О народной драме и драме Погодина «Марфа Посадница» (1830). Статья эта по своей проблематике и содержанию значительно шире заглавия. О широте замысла можно судить на основании плана, согласно которому должно было подвергнуться критике «ошибочное понятие о поэзии вообще и драматическом искусстве в особенности». Статья несомненно является самым высшим достижением пушкинской теоретической мысли<sup>53</sup>.

Разрабатывая план статьи, Пушкин предполагал поставить в ней два основных вопроса: 1) «Что нравится народу, что поражает его? Какой язык ему понятен?» 2) Почему драма «оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное?» Общий ответ на первый вопрос дан Пушкиным в следующей краткой формулировке того же плана: «Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная». Отвечая на второй вопрос, Пушкин показывает, каким образом искусство оторвалось от народа и от его языка. «Драма родилась на площади, — пишет Пушкин, — и составляла увеселение народное». Дальше ход мыслей Пушкина таков. После того как драма оставила площадь, поэты переселились ко двору. Поэт уже не мог предаваться «вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унижить такое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей — отсека робкая чопорность, смешная надутость... привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием». Вот почему и в каких условиях «драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное». Далее Пушкин ставит вопрос: как придворную

трагедию низвести опять на площадь, «у кого выучиться наречию, понятному народу?» — и в ответ на это говорит: «...для того, чтоб она (драма. — Б. М.) могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий».

В статье Пушкин развил свои мысли о сущности искусства и его роли, о правдивости изображения жизни, впервые высказанные в письмах и заметках, в частности в связи с работой над «Борисом Годуновым». Теоретическая часть статьи направлена против устаревших критериев «изящного». «Подражанию изящной природе» Пушкин противопоставлял свои требования «истинного романтизма», то есть реализма: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя». Далее в той же статье Пушкин дополняет это требование: «глубокое, добросовестное исследование истины и живость воображения». Эти мысли Пушкина предвосхищают определение Белинским сущности «реальной поэзии», из которого явствует, что жизнь рядовых людей — важнейший объект искусства.

Статья эта не была закончена, несмотря на то, что Пушкин в письме к Погодину обещал разобрать его драму для журнала «как можно пространнее». Едва ли цензура пропустила бы статью, представляющую собой как бы обличительную речь писателя против существовавших социальных порядков, при которых развитию подлинно народного искусства ставились «непреодолимые преграды». Изучение работы Пушкина над статьей и ее отдельными формулировками показывает, насколько мучительным был для Пушкина процесс сглаживания наиболее острых мест и приведение всей статьи в годный для подцензурной печати вид. Так, в статье Пушкин одобряет Шекспира за то, что он не идеализирует своих героев: «...если короли выражаются в трагедиях Шекспира как конюхи, то нам это не странно...» Слово «король» Пушкин заменяет на «герой». В другом месте он осуждает привычку писателей «смотреть на царей и героев» «с каким-то лакейским подобострастием». Однако, учитывая, что эту острую формулировку цензура, конечно, не пропустит, слова «на царей и героев» выбрасываются и над ними надписывается «на людей высшего состояния». Наконец

некоторые места совершенно вычеркиваются. Например, перечисляя препятствия, мешающие развитию русской народной трагедии, Пушкин замечал: «Как ей (русской трагедии. — Б. М.)... перенять это равнодушие к высшим званиям». Эти слова были вычеркнуты.

Эволюция Пушкина на протяжении его творческого пути — это эволюция от сочувствия народу, выраженного еще в лицейской поэзии, ко все более и более полному отражению народных интересов. Эта эволюция не нашла своего завершения — она была оборвана гибелью поэта в самом расцвете его гения, но несомненно, что именно такова ее основная тенденция.

После «Евгения Онегина» в пушкинском творчестве начинаются поиски героя из новых социальных слоев. Проблема современного героя из светской среды уже теряет для Пушкина свою остроту. Замыслы конца 20— начала 30-х годов из жизни света остались лишь в планах и набросках. Ни один из них не был доведен до конца («L'homme du monde» «Гости съезжались на дачу», «Роман в письмах», «На углу маленькой площади» и др.). И это в то время, как в русской литературе эти темы приобретают все большее значение (повести Бестужева-Марлинского, Одоевского, Павлова). Высказанные в литературоведении предположения, что Пушкина останавливали цензурные условия, неосновательны; другие темы 30-х годов, отраженные в его творчестве, были не менее, если не более, «опасны».

В 30-е годы Пушкин обращается к изображению героев из среды деклассированного дворянства, мещанства и, наконец, к изображению крестьян. Этот поворот Пушкин осознает как продолжение борьбы против салонно-аристократического искусства, за дальнейшее развитие народности литературы. Одновременно с окончанием работы над «Евгением Онегиным» Пушкин пишет поэму «Домик в Коломне» (1830). Поэта увлекает здесь возможность с помощью шуточного сюжета провозгласить новые эстетические принципы, выступить в защиту нового «предмета» художественного творчества. Новой в русской поэзии была глубоко интимная, теплая, лирическая интонация, с которой ведется рассказ о бедной старушке — обитательнице лачужки у Покрова, «за самой будкой» (то есть на самой границе города), о стряпухе Фекле, о неприятном, но имеющем свою поэзию быте в этом домике, где кроткая, добрая девушка Параша пела

Все, что у печки в зимний вечерок,  
Иль скучной осенью при самоваре,  
Или весною, обходя лесок,  
Поет уныло русская девица,  
Как музы наши, грустная певица.

Снова, как в «Евгении Онегине» и с еще более подчеркнутой демонстративностью, простая девушка именуется «девой». Но самое существенное в поэме — позиция рассказчика (которую, конечно, не следует отождествлять с позицией Пушкина): быт мещанской семьи изображается глазами не стороннего человека, а представителя той же среды. Эта позиция сказалась не только в положительных эмоционально-эстетических оценках, сопутствующих описанию старушки, Параши, их жизни, но и в той плебейской ненависти, с которой рассказчик говорит о новом трехэтажном доме, возникшем на месте коломенской лачужки:

Мне стало грустно: на высокий дом  
Глядел я косо. Если в эту пору  
Пожар его бы обхватил кругом,  
То моему б озлобленному взору  
Приятно было пламя...

Принципиальное значение «Домика в Коломне» становится особенно очевидным, если вспомнить, что как раз в это время нападки реакционной критики на Пушкина за его нежелание воспевать «возвышенные предметы» достигли наибольшей резкости. В отзыве «Северной пчелы» на седьмую главу «Евгения Онегина» говорилось (отзыв Булгарина, март 1830 года): «Совершенное падение, chute complète! Итак, надежды наши исчезли! Мы думали, что автор «Руслана и Людмилы» устремился на Кавказ, чтоб напитаться высокими чувствами поэзии, обогатиться новыми впечатлениями и в сладких песнях передать потомству великие подвиги русских современных героев. Мы думали, что великие события на востоке, удивившие мир и стяжавшие России уважение всех просвещенных народов, возбудят гений наших поэтов, — и мы ошиблись! Лиры знаменитые остались безмолвными, и в пустыне нашей словесности появился опять Онегин, бледный, слабый... Сердцу больно, когда взглянешь на эту бесцветную картину!»<sup>54</sup>

В первоначальном наброске вступления к «Домику в Коломне» имеется отклик на этот отзыв:

Пока сердито требуют журналы,  
Чтоб я воспел победы россиян  
И написал скорее мадригалы  
На бой или на бегство персиян...

В отзыве Булгарина издевательски поносились картины быта, нарисованные в седьмой главе «Онегина». В частности, по поводу описания отъезда Лариных из деревни говорилось: «Мы никогда не думали, чтоб сии предметы могли составлять прелесть поэзии и чтоб картина горшков и кастрюль et setera была так приманчива». Тогда же критик «Северного Меркурия», подразумевая поэму «Граф Нулин» и седьмую главу «Евгения Онегина», писал: «...в чем состоит истинное достоинство поэзии?.. в приличном выборе предмета, достойного поэзии... Если же дарование поэта признается истинным только в изображении слишком возвышенных предметов, как, например, что баба в пестрой паневе шла через барский двор белье повесить на забор, а между тем две утки полоскались в луже и козел дрался с дворовою собакой, или если истинные красоты поэзии состоят в мастерском исчислении поваренной утвари и разных домашних пожитков, как, например: стульев, сундуков, тюфяков, перин, клеток с петухами, кастрюль, горшков, тазов et setera, — то... *chacun a son goût, Messieurs*»\*. Нет необходимости доказывать, что атрибуты «низкого быта» не интересовали Пушкина сами по себе, а были существенны в общем ходе повествования. Но догматическую критику эти вопросы не волновали: ее тревожило, как мы уже говорили выше, вторжение поэзии в повседневную жизнь, расширение сферы художественного творчества, пересмотр устоявшихся понятий «возвышенного» и «низкого». Пушкин принял вызов критики и ответил на него «Домиком в Коломне»<sup>55</sup>.

Следует сказать, что в литературоведении встречается точка зрения, согласно которой Пушкин в 30-е годы постепенно «снижал» своих героев. Едва ли это соответствует сути процесса. Вернее сказать, что Пушкин «снижал» понятия и образы аристократической

---

\* У всякого свой вкус, господа (франц.).

эстетики и литературы. Еще во второй половине 20-х годов он высмеивал так называемый «язык богов» (ходовое в то время наименование поэтического языка) и только в ироническом плане употреблял слова «низкая природа». Кстати сказать, высмеивая в «Домике в Коломне» поэзию высокого стиля, Пушкин сатирически трактует образы Парнаса, муз, Феба, утверждая, что они принадлежат безнадежно устаревшей символической:

...Пегас  
Стар, зуб уж нет. Им вырытый колодец  
Иссох. Порос крапивою Парнас;  
В отставке Феб живет, а хороводец  
Старушек муз уж не прельщает нас.

Образ музы, сохраняя свою поэтичность, приближается к повседневному быту:

Усядья, муза, ручки в рукава,  
Под лавку ножки! не вертись, резвушка!

Этот образ музы не вступает в противоречие с «прозаической» темой поэмы, поэтому естествен переход к повествованию:

Теперь начнем. Жила-была вдова,  
Тому лет восемь, бедная старушка...

В первоначальном наброске вступления направленность поэмы против враждебной Пушкину эстетики подчеркнута еще сильнее, чем в окончательном тексте. В нем говорится об изнеженном поэте, о «парнасском костоправе», о пудреной пиитике, о нападках в журналах на пушкинскую музу как наглуую, безнравственную, мишурную. Интересно, что в поэме утверждается мысль о единстве фольклора и поэзии профессиональной:

Фигурно иль буквально: всей семьей,  
От ямщика до первого поэта,  
Мы все поем уныло. Грустный вой  
Песнь русская. Известная примета!  
Начав за здравие, за упокой  
Сведем как раз. Печально согрета  
Гармония и наших муз и дев  
Но нравится их жалобный напев.

Защите новой сферы поэтического творчества уделяется большое внимание и в неоконченной поэме «Езерский», работа над которой относится к началу 30-х годов. В нее включены полемические строфы, обосновывающие выбор героя, который

...жалованьем жил  
И регистратором служил.

Пушкин вкладывает в уста своего будущего критика насмешливые слова:

«Куда завидного героя  
Избрали вы! Кто ваш герой?»

Поэт отстаивает свое право на избрание в качестве героя именно Ивана Езерского:

А что? Коллежский регистратор.  
Какой вы строгий литератор!  
Его пою — зачем же нет?  
Он мой приятель и сосед.

Оправдывая выбор героя иронической ссылкой на Державина, воспевшего «двух своих соседов» (имеются в виду стихотворения Державина «К первому соседу» и «Ко второму соседу») и «Смерть Мещерского» (стихотворение «К С. В. Перфильеву на смерть князя А. И. Мещерского»), Пушкин тем самым защищает право на существование так называемых «обыкновенных предметов» в поэзии. С этой же целью далее дано ироническое изложение позиций официальной критики и эстетики:

Заметят мне, что есть же разность  
Между Державиным и мной, .  
Что красота и безобразность  
Разделены чертой одной,  
Что князь Мещерский был сенатор,  
А не коллежский регистратор,  
Что лучше, ежели поэт  
Возьмет возвышенный предмет,  
Что нет, к тому же, перевода .  
Прямым героям; что они  
Совсем не чудо в наши дни...

Обосновывая выбор коллежского регистратора в качестве героя, Пушкин полемизирует не только с крити-

кой, но и с приверженцами романтической эстетики, требовавшей исключительных героев:

.. Я в том стою — имел я право  
Избрать соседа моего  
В герои повести смиренной,  
Хоть человек он не военный,  
Не второклассный Дон-Жуан,  
Не демон, даже не цыган,  
А просто гражданин столичный,  
Каких встречаем всюду тьму.  
Ни по лицу, ни по уму  
От нашей братья не отличный,  
Довольно смирный и простой...

### 3

Обращение к теме современного героя из социальных низов представляло собою в творчестве Пушкина сложный процесс, который не нашел своего завершения и носил характер поисков. Введение в литературу так называемых «ничтожных героев», то есть образов людей, не принадлежавших к дворянству, находившихся на последних ступенях общественной лестницы, было крупной вехой на пути демократизации литературы. Образами Самсона Вырина или Евгения из «Медного всадника» Пушкин откликнулся на только еще возникавшую тогда общественную потребность — показать роль и значение разночинного люда и городской бедноты. Этот большой социальный слой представлялся в то время даже передовым людям России только страдающим, достойным сочувствия элементом. Мироощущение и психология «маленького человека» в произведениях Пушкина отражена лишь отдельными чертами. Должно было пройти еще много времени, пока жизнь социальных низов и отдельных ее представителей будет раскрыта в русской литературе с той полнотой, всесторонностью, аналитической ясностью и психологической глубиной, как это было сделано Пушкиным при изображении Онегина. Но вместе с тем поистине изумительной является та реалистическая трезвость, с которой Пушкин рисовал «маленького человека», его бедственное положение, его слабости. В этой связи следует решительно отвергнуть идущий от Аполлона Григорьева и Достоевского взгляд, что образ «маленького

человека» в пушкинском творчестве — это «смиранный герой», возведенный в идеал.

Эту точку зрения Ап. Григорьев и Достоевский основывали на «Повестях Белкина» (1830). Эволюцию Пушкина «почвенник» Григорьев рассматривал как переход от «западных идеалов» к «бесхитроственному», «простому», «смирному» взгляду на жизнь Ивана Петровича Белкина. Образ Белкина, по мнению Ап. Григорьева, для Пушкина «почти любимый тип». Дальнейшее развитие русской литературы зависело от того, насколько она сумела развить «тип и взгляд Белкина». В своей апологии Белкина как якобы воплощения русского национального характера Ап. Григорьев доходил до отождествления самого Пушкина с Белкиным. Эта концепция была развита Достоевским, который заявил, что Пушкин «Белкина в своей душе заключал» и что все лучшее, истинно прекрасное, идущее от народа в русской литературе, начинается «с смиренного, простодушного типа Белкина, созданного Пушкиным». Подобный взгляд был лишен какого-либо основания. Собственно говоря, единственным материалом для суждений о Белкине является «биографическое известие» о нем, включенное в предисловие от издателя «Повестей»<sup>56</sup>.

Автор «известия», сосед Белкина по поместьям, иронически аттестованный в предисловии как представитель «благородного образа мнений», оценивает своего приятеля с позиций помещика-крепостника: «мягкосердечие» и «кротость» Белкина выражается, с его точки зрения, в том, что он «ослабил строгий порядок, заведенный покойным его родителем», заменил барщину весьма умеренным оброком и остался совершенно равнодушным к попыткам приятеля восстановить прежний порядок. Далее автор «биографического известия» признается, что хотя Белкин был сердечно к нему привязан, у них было мало общего: «ни привычками, ни образом мыслей, ни нравом мы большею частью друг с другом не сходились». Эти характеристики, правда, говорят в пользу Белкина, но никаких подтверждений тому, что Белкин — «почти любимый тип» Пушкина, носитель его идеала, мы в тексте не найдем. Перед читателем возникает образ хотя «кроткого и честного», вызывающего даже жалость и известное сочувствие, но крайне ограниченного человека. Его равнодушие к увещаниям приятеля завести в усадьбе «строгий

порядок», его «мягкосердие» — черты положительные, но отсюда далеко до характеристики Белкина как положительного героя, носителя идеалов самого Пушкина. Конечно, не для «возвышения» Белкина в «биографическое известие» о нем введены комические элементы; так, например, сообщение о том, что Иван Петрович к женскому полу имел «великую склонность, но стыдливость была в нем истинно девическая», что он был обязан образованием и охотой к сочинительству деревенскому дьячку и страдал недостатком воображения. В предисловии отмечено, что повести, как следует из «рукописи г. Белкина», «слышаны им от разных особ». Следовательно, образ рассказчика в каждой из повестей не должен отождествляться с образом Белкина. В примечании сказано: «*Смотритель* рассказан был ему титулярным советником А. Г. Н., *Выстрел* подполковником И. Л. П., *Гробовщик* приказчиком Б. В., *Метель* и *Барышня* девицею К. И. Т.».

Черты ограниченности и даже комичности облика Белкина усилены в «Истории села Горюхина» (1830), написанной Пушкиным в Болдине. Белкин предстает здесь как двадцатилетний помещик, совершивший по его собственному выпренному признанию, «трудный подвиг» составления истории своей вотчины. О себе Белкин сообщает, что «первоначальное образование» он получил от деревенского дьячка, что, кроме азбуки и новейшего письмовника «величайшего человека» Курганова, никаких книг у него в детстве не было и что он три месяца (до начала войны 1812 года) пробыл в пансионе, откуда вынес «точное познание» игры в лапту. Немного дало ему и пребывание в пехотном полку; оно оставило «мало приятных впечатлений, кроме производства в офицеры и выигрыша 245 рублей». Говоря о себе, Белкин признается, что он «нрава от природы тихого», что является косвенным подтверждением «биографического известия», предпосланного «Повестям Белкина». Глубоко комично в «Истории села Горюхина» все, что характеризует Белкина как сочинителя. Из всех его литературных потуг ничего не выходило: замыслив произведение о Рюрике в эпическом роде, он бросил поэму на третьем стихе; затем пробовал превратить трагедию, которая также «не пошла», в балладу, но и баллада не давалась. «Наконец вдохновение

озарило меня, — признается Белкин, — я начал и благополучно окончил надпись к портрету Рюрика». Не менее комичен и рассказ Белкина о дальнейших его попытках стать писателем, завершившихся замыслом истории села Горюхина, которую он решил писать потому, что история всемирная ведь уже написана аббатом Милотом, история отечественная тоже изучена, история губернского города требует розысков материала, история же своего села может быть восстановлена по найденным на чердаке старинным календарям. И хотя по дошедшим до нас планам и главам «Истории села Горюхина» можно с несомненностью судить об их резкой антикрепостнической направленности (что достигалось преимущественно фактической стороной «Истории», воспроизводящей прошлое села), образ самого Белкина отнюдь не является воплощением представлений Пушкина о положительном герое, иначе он не был бы, разумеется, дан с такой иронией, переходящей в сатиру.

Итак, следует признать несостоятельной идущую от Ап. Григорьева и Достоевского трактовку образа Белкина и его будто бы определяющего значения в идейно-творческом развитии Пушкина. Смысл идеализации образа Белкина Ап. Григорьевым как пушкинского двойника совершенно ясен: ему надо было доказать, что «великий протестант умалился до лица Ивана Петровича», то есть что сам Пушкин в 30-е годы смирился.

На самом же деле наибольшим приближением к пушкинскому идеалу человека является в «Повестях Белкина» именно образ протестанта, образ Сильвио, который, по мнению Ап. Григорьева, отталкивал Пушкина-Белкина «своей мрачной сосредоточенностью в одном деле, в одной мстительной мысли»<sup>57</sup>. Сильвио — один из созданных Пушкиным сильных характеров. Образ этого человека, одержимого идеей мщения за оскорбленную честь, ярко выделяется на тусклом фоне бесцельной жизни армейских офицеров, прозябавших в маленьком местечке и не видевших ничего, «кроме своих мундиров». Сильвио является здесь подлинным носителем благородства. Сильвио — отнюдь не демонический, озлобленный характер; при своем «крутом» нраве и «резком злоречии» он умел разговаривать «с простодушием и необыкновенной приятностью», «ходил вечно пешком, в изношенном черном суртуке, а держал открытый стол для всех

офицеров нашего полка». Сильвио не жесток по своей натуре: он не использовал своего права на выстрел («Я не привык стрелять в безоружного»). Он проявляет подлинное благородство, предложив «начать дуэль сызнова и снова кинуть жребий, кому стрелять первому», и снова не использовал свой выстрел, пощадив противника. Сильвио был удовлетворен, увидя смятение и робость графа, который, конечно, не должен был согласиться на новую дуэль. Существенно, что одержимость Сильвио идеей мщения раскрывается в повести на фоне противоречий между «верхами» и «низами»; оно выражено, с одной стороны, в конфликте между Сильвио и его соперником, молодым человеком «богатой и знатной фамилии», и с другой — в отношении рассказчика к аристократу, случайно оказавшемуся его «богатым соседом» («Отвыкнув от роскоши в бедном углу моем и уже давно не видав чужого богатства, я оробел и ждал графа с каким-то трепетом, как проситель из провинции ждет выхода министра» и т. д.). Характер Сильвио в основном проявляется в столкновении с графом: свойственные Сильвио неустранимость, способность подчинить всю жизнь единой цели, высокоразвитое чувство собственного достоинства в иных условиях сделали бы этого человека героем в самом высоком значении этого слова. На такое проявление характера Сильвио и намекает заключение повести, где говорится, что Сильвио предводительствовал отрядом этеристов и погиб в борьбе за освобождение Греции от турецкого владычества. Всякий, кто хоть немного был осведомлен о героическом характере греческого национально-освободительного движения, понимал, какими замечательными качествами должен был обладать предводитель отряда этеристов, убитый в сражении под Скулянами.

В итоге образ Сильвио вырисовывается как образ героический, исполненный подлинного благородства. Этот образ овеян атмосферой авторского сочувствия, романтикой подвига, бесстрашия, непримиримости. То обстоятельство, что повесть «Выстрел» следует сразу же за предисловием, где описывается «кроткий» Иван Петрович Белкин, не является случайным: бесцветная жизнь «смирненного» героя особенно выделяется на фоне повествования о Сильвио.

Своеобразие гуманистической трактовки Пушкиным темы «маленького» человека раскрывается не в образе

Белкина, а прежде всего в образе Самсона Вырина, судьба которого дана с позиций социальных низов. Изображенные в «Станционном смотрителе» явления носят характер типических обобщений. Недаром после описания станционных порядков, основанных на табели о рангах, следует полное едкой насмешки заключение: «...что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например: *ум ума почитай?* Какие возникли бы споры! и слуги с кого бы начинали кушанье подавать?» Критическое восприятие николаевской действительности достигает наивысшей силы в конце повести, где образ печального кладбища, ничем не огражденного, не осененного ни единым деревцем, приобретает как бы символическое, обобщающее значение.

Повесть «Станционный смотритель» проникнута глубоким сочувствием герою и болью за его судьбу: «Сущий мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда», беззащитный бедняк, должность которого «настоящая каторга», — таков Самсон Вырин. О типичности его судьбы впоследствии будет сказано словами Макара Деушкина в «Бедных людях» Достоевского: «...сколько между нами-то ходит Самсонов Выриных, таких же горемык сердечных!.. это натурально, это живет!»<sup>58</sup>

Как типическая рассматривается в повести и судьба дочери смотрителя: «Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою».

Но заслуга Пушкина в борьбе за демократизацию и народность литературы заключалась не только в том, что он выдвинул тему «маленького человека», но и в том, что с реалистической правдивостью показывал обусловленную социальным бытием узость его интересов, слабость протеста, робость характера. Увоз дочери Минским описан как тягчайший моральный удар для Вырина. Потрясение было настолько велико, что он сначала заболел «сильной горячкою», а затем спился. Тяжело переживая положение, в котором очутилась Дуня, отец желает собственной дочери лучше смерти, чем позорной судьбы, которая, по его мнению, ее ожидает («...поневоле согрешишь, да по-

желаешь ей могилы»). Но протест Самсона Вырина, в силу его заботности, слишком робок. Стремление его вернуть дочь настолько сильное, что он отправляется пешком в Петербург (пешком, по-видимому, из Смоленской губернии); при виде Минского «сердце старика закипело», но произнести он при этом сумел *только* нижайшую просьбу: «Ваше высокоблагородие!.. сделайте такую божескую милость!» Еще более тонкая психологическая характеристика натуры Вырина дана в следующем эпизоде. Очутившись на улице после посещения квартиры Минского, станционный смотритель увидел за обшлагом своего рукава сверток смятых ассигнаций — плату за увезенную дочь. «Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их наземь, притоптал каблуком и пошел». Но в «железный век» и отцовская гордость может быть поколеблена деньгами. Самсон Вырин, «отошед несколько шагов... остановился, подумал... и воротился... Но ассигнаций уже не было. Хорошо одетый молодой человек, увидя его, подбежал к извозчику, сел поспешно и закричал: «Пошел!» Быстро иссякает у несчастного Вырина и воля к борьбе за возвращение дочери. «Приятель его советовал ему жаловаться; но смотритель подумал, махнул рукой и решил отступить. Через два дня отправился он из Петербурга обратно на свою станцию».

Такая трактовка образа «маленького человека» вызвала не только сочувствие к его обездоленной судьбе, но и отрицательное отношение к его слабостям. Тем самым «смирительность» отрицалась, а вовсе не утверждалась. В этом своеобразии гуманизма Пушкина, своеобразии его постановки вопроса в отличие, например, от той, которая дана в повестях М. Погодина. В трактовке образа «маленького человека» у Погодина содержится реакционная апология «смирительности». Ничего этого мы у Пушкина не найдем. «Ничтожный герой» становится поистине прекрасным тогда, когда он осознает свое человеческое достоинство и, перестав быть «смирительным», возвышается до активного протеста. Эта точка зрения поэта особенно ярко отразилась в «Медном всаднике» (1833).

О глубоком демократизме поэмы свидетельствует уже само выдвижение Евгения, коломенского бедняка, в качестве героя, интересы, права, судьба которого оказываются столь существенными при художественном

решении вопросов об историческом значении петровских преобразований, о будущем России, о взаимоотношениях государства и личности. Для поэм XVIII века о Петре, так называемых «Петриад», как и для всей допушкинской эпической поэзии, немыслимым было изображение «ничтожного героя» в качестве центральной фигуры, определяющей движение сюжета. В «Медном всаднике» Пушкин пошел на это. Впервые в русской поэзии героем поэмы стал незаметный чиновник. В черновой рукописи о нем было сказано:

Он был [чиновник] небогатый,  
Безродный, круглый [сирота]  
.....  
Без роду, племени, связей,  
[Без денег, то есть без друзей]  
А прочем гражданин столичный,  
Каких встречаете вы тьму...

В окончательной же редакции глухо упомянуто о былой известности рода, из которого происходил Евгений. В связи с этим во многих статьях, посвященных «Медному всаднику», развивались целые концепции об определяющем значении дворянского происхождения Евгения, о решающей роли этого биографического момента в идейном содержании поэмы. Однако в развитии сюжета этот момент никакой роли не играет: деклассированность сделала героя рядовым представителем городской бедноты, и только таким он предстает перед читателем (в отличие от неоконченной поэмы «Езерский», где тема дворянского происхождения героя действительно была сильно акцентирована). В «Медном всаднике», наоборот, подчеркнуты несущественность происхождения героя («прозванья нам его не нужно», оно «ныне светом и молвой забыто») и его полное перерождение:

Наш герой  
Живет в Коломне; где-то служит,  
Дичится знатных и не тужит  
Ни о почившей родне,  
Ни о забытой старине.

Беден герой, проживающий в «пустынном уголке», бедна и живущая на окраине девушка, которую он любит.

Сложность раскрытия драматической судьбы Евгения определялась тем, что «кумир на бронзовом коне», в ко-

тором символически воплотились причины бед маленького человека, — это колоссальная личность, великий исторический деятель, «мощный властелин судьбы», волей и трудом которого выполнена государственная задача огромной важности, — обеспечен выход России к морю, прорублено «окно в Европу». «Из тьмы лесов, из топи блат» вырос город «при море» — «военная столица», мшистые, топкие берега стали «богатými пристанями», к которым со всех концов земли стремятся «все флаги». Эстетическая оценка величия, могущества, великолепия Петербурга, созданного Петром, обладает такой силой впечатляемости, что на ее фоне лишь подобно побочному мотиву героической симфонии звучат слова о Петре как «грозном царе», поднявшем Россию на дыбы «уздой железной». Переключение повествования из одического в иной, эмоциональный план, связанный с темой Евгения, достигается тем, что образ Петербурга дан в «Медном всаднике» в двух разнородных лирических планах. В сознании Евгения Петербург не существует как «полночных стран краса и диво»; он не замечает величия гранитных берегов Невы, прелести узора чугунных оград, стройных громад дворцов и башен. Эти эстетические оценки связаны с чуждым Евгению миром представлений, с иной жизнью Петербурга. Он не связан с той жизнью Петербурга, где

И блеск, и шум, и говор балов,  
А в час пирушки холостой .  
Шипенье пенистых бокалов  
И пунша пламень голубой.

Сознание Евгения отягощено другим кругом впечатлений — о Петербурге окраин, о ветхом домике Параши с некрашеным забором и одинокой ивой. И погибает Евгений не в прекрасном Петербурге, а на одиноком, пустынном острове, таком же пустынным и унылым, каким было место, где когда-то стоял Петр, полный великих дум.

Мечты Евгения не были великими:

О чем же думал он? о том,  
Что был он беден, что трудом  
Он должен был себе доставить  
И независимость и честь;  
Что мог бы бог ему прибавить  
Ума и денег.

В размышлениях Евгения проскальзывает и мысль о неравенстве, о контрастах богатства и бедности:

...ведь есть —  
Такие праздные счастливы,  
Ума недалекого, ленивцы,  
Которым жизнь куда легка!

Описание петербургского наводнения, разрушившего скромные мечты Евгения, целиком связано с лирической сферой, окружающей в поэме этого героя. Наводнение оказалось губительным не для центра города и его обитателей, а для бедноты, селившейся на окраинах. В книге В. Н. Берха о наводнении (книге, которой пользовался Пушкин) отмечено: «...бедствие на Адмиралтейской стороне не было столь ужасно, как... в местах низких, заселенных деревянными строениями. Там большая часть домов была повреждена, иные смыты до основания, все заборы ниспровергнуты, и улицы загромождены лесом, дровами и даже хижинами»<sup>59</sup>. Наводнение описано в поэме так, как его видел и ощущал бедный петербургский люд:

Лотки под мокрой пеленой,  
Обломки хижин, бревна, кровли,  
Товар запасливой торговли,  
Пожитки бледной нищеты...

Языком простолюдина говорится об этих бедствиях, и слова о них звучат точно стон:

...все гибнет: кров и пища!  
Где будет взять?

То, что наводнение воспринимается глазами бедняка, ощущается даже в характере сравнений:

...злые волны,  
Как воры, лезут в окна,  
.....  
Мрачный вал  
Плескал на пристань, ропща пени  
И бясь об гладкие ступени,  
Как челобитчик у дверей  
Ему не внемлющих судей.

Эти сравнения способствуют раскрытию психологии героя, создают ощущение его незащитности во враждебной ему окружающей действительности.

Для Евгения Петр — не «державец полумира», а всего лишь виновник обрушившихся на него бедствий, тот,

чьей волей роковой  
Под морем город основался,

кто не принимал в расчет судьбы маленьких, не защищенных от бедствия людей. Ведь для «счастливых праздных» наводнение не оказалось столь ужасным. И поэтому внешне город сразу же вошел в нормальную колею. Зло было прикрыто багряницей\*.

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,  
Сбираясь свой убыток важный  
На ближнем выместить.

«Народ» здесь, конечно, не петербургская беднота, а та пестрая толпа петербургских жителей, для которых прошедшая беда не нарушала «бесчувствие холодное».

Пушкин остро ощущал размеры этого бедствия для народа и возмущался отношением к нему высших слоев общества. В письме брату из Михайловского он с иронией писал о правительственном решении закрыть на время театры и запретить балы, замечая: «...мера благоразумная... Конечно, народ не участвует в увеселениях высшего класса, но во время общественного бедствия не должно дразнить его обидной роскошью. Лавочники, видя освещение бель-этажа, могли бы разбить зеркальные окна, и был бы убыток». И, как бы подытоживая отношение к народному бедствию верхов общества, пишет: «Этот потоп с ума мне нейдет, он вовсе не так забавен, как с первого взгляда кажется\*\*». Если тебе вздумается помочь какому-нибудь несчастному, помогай из Онегинских денег» (письмо от 4 декабря 1824 года).

Характеристика в «Медном всаднике» реакции высших слоев Петербурга на несчастье, постигшее народ, дополняется ироническим упоминанием о графе Хвостове,

\* Торжественная мантия, порфира.

\*\* Пушкин имеет в виду здесь серию анекдотов о наводнении, распространявшихся тогда в России.

поэте, «любимом небесами», для которого наводнение оказалось лишь очередной темой «бессмертных стихов». После всего этого возвращение к рассказу о горестной судьбе Евгения воспринимается как прямое опровержение картины внешнего благополучия, наступившего вслед за окончившимся наводнением:

*Но бедный, бедный мой Евгений...*

Теплый, участливый тон, которым говорится о «безумце бедном», явственно ощущается во всей поэме. Сочувствие ему выражено всем эмоциональным строем поэмы.

Образ Евгения из «Медного всадника» безусловно самый сложный и «положительный» среди всех образов «маленьких людей», созданных Пушкиным. Лишь Евгений оказывается достойным не только сочувствия и соболезнования, но в определенный момент вызывает восхищение. Когда Евгений грозит «горделивому истукану», его образ обретает черты подлинной героичности. В эти минуты жалкий, смиренный обитатель Коломны, потерявший кров, нищий бродяга, облаченный в истлевшие лохмотья, совершенно перерождается, в нем впервые вспыхивают сильные страсти, ненависть, отчаянная решимость, воля к мести:

Глаза подернулись туманом,  
По сердцу пламень пробежал,  
Вскипела кровь. Он мрачен стал  
Пред горделивым истуканом  
И, зубы стиснув, пальцы сжав,  
Как обуянный силой черной,  
«Добро строитель чудотворный!» —  
Шепнул он, злобно задрожав. —  
Ужо тебел!..»

Лексические средства, которыми описывается бунт Евгения, однородны с теми, которыми Пушкин воспользовался и в «Полтаве», рисуя образ Петра, и во вступлении к «Медному всаднику», где изображена величественная фигура основателя Петербурга. По поводу этого места поэмы Валерий Брюсов заметил: «Торжественность тона, обилие славянизмов («чело», «хладной», «пламень») показывают, что «черная сила», которой обуян Евгений, заставляет относиться к нему иначе, чем раньше. Это уже не «наш герой», который «живет в Коломне, где-то слу-

жит», это соперник «грозного царя», о котором должно говорить тем же языком, как и о Петре»<sup>60</sup>.

Но реалистический метод, пользуясь которым, Пушкин раскрывает характер Евгения, не позволил идеализировать героя. Наряду с сочувствием Евгению, с признанием законности, правомерности его мечты о своем «маленьком счастье, наряду с признанием самоотверженности и беспредельности его любви к Параше («Он страшился, бедный, не за себя») отражена с реалистической правдивостью крайняя узость его жизненных целей. Вот предел мечтаний Евгения:

Уж, кое-как себе устрою  
Приют смиренный и простой  
И в нем Парашу успокою.  
«Пройдет, быть может, год-другой —  
Местечко получу, — Параше  
Перепоручу хозяйство наше  
И воспитание ребят...  
И станем жить — и так до гроба  
Рука с рукой дойдем мы оба,  
И внуки нас похоронят...»

В рукописи эти мечты носят еще более яркую бытовую окраску. Начало отрывка читается:

...Я устрою  
Себе смиренный уголок  
И в нем Парашу успокою,

Кровать, два стула, шей горшок,  
Да сам большой; чего мне боле?

Итак, если рассматривать образ в ряду других образов «маленького человека», созданных Пушкиным, то приходится заключить, что, как ни далек облик Евгения от облика станционного зрителя, все же по своей социальной психологии они близки в существенных чертах. Подобно Самсону Вырину, Евгений — «маленький человек», которого постигло страшное несчастье, — ограничен в своем протесте лишь мгновенными порывами, хотя и несравненно более сильными, чем у Вырина. Эта особенность характера Евгения проявляется не только в том, что, пригрозив «кумиру», он тут же «вдруг стремглав бежать пустился», но и в том, как он вел себя, когда оказывался затем вблизи медного всадника, — этого олицетворения грозной императорской власти:

И с той поры, когда случалось  
Идти той площадью ему,  
В его лице изображалось  
Смятенье. К сердцу своему  
Он прижимал поспешно руку,  
Как бы его смиряя муку,  
Картуз изношенный сымал,  
Смущенных глаз не подымал  
И шел сторонкой.

Само изображение бунта «ничтожного героя», «бедного безумца» против «кумира» было совершенно ново в литературе и являлось откликом Пушкина на недовольство нового социального слоя России — городской бедноты — своим положением, недовольство, ограниченное в то время элементарными требованиями. Никак нельзя согласиться с бытовавшей в пушкиноведении характеристикой Евгения как «жалкого пигмея» (В. В. Сиповский). Но образ Евгения, и тем более Самсона Вырина, все же не стал для Пушкина решением проблемы современного героя как выражения эстетического идеала, представлений о прекрасной человеческой личности (не в смысле, разумеется, безупречного, «идеального героя», изображение которого Пушкин считал уделом эпигонов классицизма, а в смысле могучей, яркой личности, человека, воодушевленного великими целями, обладающего несокрушимой волей, сильным умом) <sup>61</sup>.

Глубина гуманистической трактовки Пушкиным проблемы героя сказалась также в том, что драматизм судьбы «маленького человека» раскрывается не как невозможность для него достигнуть высших ступеней социальной лестницы, то есть превратиться из угнетенного в угнетателя, а как невозможность в современных общественных условиях защитить свою независимость и честь, добиться осуществления даже самых скромных желаний.

Своеобразие трактовки Пушкиным проблемы героя становится очевидным, если принять во внимание, что в это время в западноевропейской литературе одной из основных тем становится тема героя, цель которого — вырваться *любой ценой* из безвестности и бедности, героя-приобретателя, который не брезгает никакими средствами для того, чтобы добиться богатства, сделать карьеру. В пушкинской «Пиковой даме» (1833), — повести, в центре которой стоит герой, стремящийся к богатству, имеются беглые намеки на такого рода произведения:

«— Paull — закричала графиня из-за ширмов:— пришли мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних.

— Как это, grand maman?

— То есть такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери, и где бы не было утопленных тел...

— Таких романов нынче нет».

Существенна аналогия между Германном и образом современной западной литературой, которая промелькнула в сознании Лизы после разговора с Томским. Томский говорит о Германне, что он — «лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния». «Романтическое» здесь надо понимать не в смысле «романтическое», а в смысле изображаемого в романах. Так Лизавета Ивановна и поняла слова Томского: «Портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, *благодаря новейшим романам это, уже пошлое* (то есть ставшее обыденным, часто повторяющимся. — Б. М.) *лицо*, пугало и пленяло ее воображение»\*.

Трактовка образа Германа, «инженерного офицера» (то есть офицера Инженерного училища), ютившегося в «смирном уголку» и одержимого идеей стяжательства, в повести резко отрицательная. Его лишь с первого взгляда можно причислить к тому разряду «маленьких людей», к которому принадлежит Евгений из «Медного всадника». Жизненные цели Евгения непритязательны и узки, но средства их достижения отличаются моральной чистотой. Евгений размышляет:

Жениться? Ну.. зачем же нет?

Оно и тяжело, конечно:

Но что ж, он молод и здоров,

Трудиться день и ночь готов...

Жизненная цель Германа определяется его мечтой о капитале, который доставит ему «покой и независимость». Пушкин, как всегда, точен. Евгений в «Медном всаднике» мечтает о том, чтобы обрести «независимость и честь». Германа вопрос о чести мало тревожит. Слова о нем — «профиль Наполеона, а душа Мефисто-

---

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

феля» — с лапидарной точностью определяют сущность характера: это не острота Томского. Сравнение Германна с Наполеоном возникает и у Лизы: «В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну». Для понимания всей глубины сравнения Германна с Наполеоном и Мефистофелем нужно учесть аспект, который в данном случае имел в виду Пушкин. Наполеоновское в Германне — отношение ко всему окружающему, к людям только как к средству достижения своих целей. Таков смысл «наполеонизма», о котором упоминается в «Евгении Онегине»:

Мы почитаем всех нулями,  
А единицами — себя.  
Мы все глядим в Наполеоны;  
Двуногих тварей миллионы  
Для нас орудие одно...

*(Гл. II, строфа XIV)*

Еще раньше, в стихотворении «Наполеон» (1821), Пушкин говорил об антигуманистическом характере Наполеона: «Ты человечество презрел...» Для понимания же второй части определения облика Германна — «души Мефистофеля» — надо обратиться к образу Мефистофеля как он изображен в пушкинской «Сцене из Фауста» (1825). Мефистофель олицетворяет циническое отношение к жизни, ко всему святому для человека: красоте, любви, истине.

Наполеоновское и мефистофельское слиты в образе Германна. Это человек необычайной силы воли, маниакально устремленной к обогащению, ради которого он способен и на любое злодеяние и на самое суровое самоограничение, ради которого он может быть и беспощадно жестоким и, если нужно, принять маску пламенно-любящего или униженно-умоляющего о милости человека (вспомним его нежные, пламенные письма Лизе и его речь, обращенную к графине). Для достижения своей цели он не брезгает ничем. Чтобы узнать тайну трех карт, обеспечивающую выигрыш, он был готов стать даже любовником графини — этой развалины, уroda с мертвым лицом и мертвыми глазами. Германн соображал: «Представиться ей, подбиться в ее милость... сделать ее любовником...» Этот план Германн отвергает по соображениям сугубо практическим: «Но на это все

требуется время, а ей восемьдесят семь лет, — она может умереть через неделю, через два дня». Увидев в окне дома графини Лизавету Ивановну, он сразу же избирает другой план.

В структуре повести образ Лизветы Ивановны важен не сам по себе: он имеет первостепенное значение для раскрытия характера Германна. Ведь графиня изображена в повести столь отвратительной, оценка ее настолько отрицательно-резка, что вина Германна в ее смерти сама по себе не является определяющей в его характеристике. В образе графини — «знатной старухи», дворцовой фаворитки, к которой с низкими поклонами ездил «весь город», — сконцентрированы черты, символизирующие уродство старой, феодально-аристократической России. Если бы Пушкин считал, что смерть графини — живого трупа — решающий эпизод в разоблачении Германна, он не предварил бы сцену прихода Германна следующим описанием облика графини: «Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма». Следовательно, чтобы разоблачить Германна, требовалось более широко раскрыть его образ на основе общих, характерных для взглядов Пушкина, гуманистических критериев оценки героя. Эти критерии Пушкин высказывал неоднократно. Вспомним афористические строки в стихотворении «Герой» (1830):

Оставь герою сердце! Что же  
Он будет без него? Тиран...

Та же мысль в несколько ином выражении развита в черновиках шестой главы «Евгения Онегина»:

В сраженьи [смелым] быть похвально,  
Но кто не смел в наш храбрый век —  
Все дерзко бьется, лжет нахально;  
*Герой, будь прежде человек \**.

Бессердечие, свойственное Германну, показано в повести прежде всего в его отношении к Лизе, которую он избрал орудием в достижении своей цели. Поэтому страницы, посвященные Лизе — «домашней мученице»,

\* Подчеркнуто мною. — Б. М.

включены во вторую главу, предшествующую рассказу о том, как Германн увидел Лизу. Такое композиционное решение усиливает последующее разоблачение Германна, ибо конец второй главы («Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь») еще не предсказывает дальнейшего развития событий — холодную имитацию любви Германном. Характеристика же Лизы в этой главе рассчитана на то, чтобы вызвать у читателя горячее сочувствие к ней, живую заинтересованность в ее судьбе. «...Лизавета Ивановна была пренесчастное создание» — эти слова подтверждены цитатой из семнадцатой песни «Рая» Данте: «Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?» Естественно, она «с нетерпением ждала своего избавителя». И вот казалось, что ее ожидания свершаются, что приходит конец унижениям, слезам, свидетелем которых была ее бедная комната, что наступает конец оскорбленному самолюбию — появился Германн. «Молодая мечтательница» начинает верить его страстным письмам, его настойчивым, ежедневным дежурствам у окна; с трепетом и нерешительностью соглашается она на свидание. Кульминационный эпизод повести — посещение дома графини Германном — раскрывает всю глубину трагических переживаний Лизы и полностью проясняет беспросветную жестокость и бессердечие «человека с профилем Наполеона и с душой Мефистофеля». «Лизавета Ивановна выслушала его с ужасом. Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовью!.. Не она могла утолить его желания и осчастливить его! Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника...» Переживаниям Лизаветы Ивановны и реакции Германна на эти переживания дана не только психологическая, но и эстетическая оценка: «...ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его... Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения».

Германн — один из немногих образов Пушкина, в котором осуждение дано с такой, можно сказать, законченной прямолинейностью; ведь даже в характере Скупого рыцаря сочетаются торгашеская жадность и рыцарское самолюбие, безграничная жестокость и почти поэтическая

страсть (первая часть монолога). В характере Германна нет ни чувства собственного достоинства, ни даже страсти скупого рыцаря — им руководил лишь холодный расчет, ни разу не шевельнулось в нем настоящее человеческое чувство. Лишь однажды промелькнул слабый намек на него и исчез: когда он, ожидая прихода графини, услышал торопливые шаги Лизаветы Ивановны (*торопливые* потому, что она спешила на свидание с ним), «в сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести и снова умолкло». Характер Германна во многом оказывается близким графине: ведь и он бесчеловечно относится к единственной в повести светлой личности — Лизе. Поэтому неоправданными являются утверждения некоторых исследователей, что Пушкин изобразил Германна сочувственно (таково, например, мнение Д. П. Якубовича, считавшего, что Пушкин «явственно сочувствует своему безродному герою, одиноко и смело пробивающемуся ценой «демонских усилий» сквозь пути нищеты и неизвестности») <sup>62</sup>. Безусловное осуждение Германна связано с отрицательным отношением Пушкина к героям нового склада, формировавшимся под влиянием только еще возникавших в России, но уже развитых на Западе буржуазных отношений. Эти новые отношения порождали людей, которые видели смысл всей жизни только в личном успехе, достигаемом любыми средствами. Они основывались на волчьей морали буржуазного мира. Нисколько не смягчает осуждение Германна в повести ее финал — чисто информационное, бесстрастное сообщение о том, что он, не сумев перенести проигрыша, сошел с ума.

Отрицательно оценив в «Пиковой даме» образы и графини и Германна, Пушкин осудил в их лице как старую, феодальную Россию, так и наступивший «железный век».

#### 4

Итак, поиски героя привели Пушкина к открытию новой сферы художественного творчества — изображению жизни и быта социальных низов. Это открытие обозначило крупнейший этап на пути демократизации литературы. Впервые мир «маленького человека» был раскрыт «изнутри», впервые его думы, его судьба описывались не для сентиментального умиления «меньшим братом» и

не сторонним наблюдателем, а с позиций активного гуманизма, с позиций критики общественных противоречий как причины страданий «ничтожного героя».

Подчеркивая колоссальное значение этого вклада в развитие русской литературы, нельзя, однако, утверждать, что изображение людей типа Самсона Вырина или Евгения из «Медного всадника» решило выдвинутую жизнью проблему современного народного героя.

Как известно, сам термин «герой» имеет в литературе двойное значение: он употребляется как синоним понятия «главное действующее лицо» или «персонаж», но этим же термином именуют человека, который отличается героизмом, возвышенностью стремлений, доблестью, — словом, качествами, которые позволяют рассматривать ту или иную личность как пример для подражания, восхищаться ею, видеть в ней воплощение идеала.

Становление образа народного героя в творчестве Пушкина связано с народным эпосом.

Пушкин испытывал подлинное эстетическое восхищение от сказок Арины Родионовны («Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма!»). «Поэтическими лицами» являются в пушкинском творчестве и Степан Разин (Пушкин еще в 1824 году назвал Степана Разина «единственным поэтическим лицом русской истории»), и крестьяне Дубровского во главе с кузнецом Архимом, сочетающим беспощадность к врагам с чисто детским добродушием, и гроза турок — болгарин Кирджали («Кирджали на турецком языке значит витязь, удалец», — поясняет Пушкин), и замечательные своим героизмом простые люди в «Песнях западных славян», проникнутые идеей народной героики и самоотверженной любовью к родной земле.

Пуля легче лихорадки;  
Волен умер ты, как жил... —

эти слова из «Похоронной песни Иакинфа Маглановича» повторяются с различными вариациями в других стихотворениях этого цикла. Трудно, да и невозможно судить о том, как развивалось бы творчество Пушкина, если бы он не погиб в расцвете своих сил, однако имеются все основания судить о ведущей тенденции его творческой эволюции и развития эстетического идеала. Эта тенденция заключалась, как мы стремились показать, в демократизации художественного творчества. Эстетические

критерии Пушкина сближались с теми представлениями о героическом, прекрасном, поэтическом, которые были свойственны самому народу и выражались в его повседневной жизни, в его языке, в его песнях, сказках, преданиях.

С наибольшей выразительностью черты эстетического идеала Пушкина 30-х годов воплощены в образе Пугачева. Пугачев воспринимается поэтом, как героическая личность. Это утверждение с первого взгляда может показаться неправдоподобным: ведь против него говорит, казалось бы, двойственность, противоречивость отношения Пушкина к пугачевскому движению, стихия которого одновременно и привлекала и страшила поэта (этого вопроса мы касались в главе «На рубеже двух эпох»). И все же несомненно, что Пугачев был для Пушкина столь же «поэтическим лицом», как Степан Разин, что эстетическая оценка героических черт могучей народной природы Пугачева выражена с необыкновенной силой.

Роман «Капитанская дочка» принадлежит к историческому жанру, и рассмотрение его в этом плане выходит за рамки данной главы, посвященной проблеме *современного* героя в пушкинском творчестве. Но эстетические критерии оценки Пугачева несомненно явились предвестием принципиально новой постановки проблемы героя в русской литературе. В «Капитанской дочке» как и в «Евгении Онегине», эстетический идеал воплощен во всей структуре произведения — и в прямых характеристиках героя, которые даются рассказчиком, и путем сложной системы разнообразных эмоциональных оценок всего, что происходит, что попадает в поле зрения рассказчика. Однако в «Капитанской дочке» впервые в пушкинском творчестве развитие характера героя, изменения в его образе мыслей, его жизненная судьба поставлены в зависимость от судьбы народа. В данном случае именно соприкосновение с народом, пусть вынужденное обстоятельствами, заставляет вполне «благонамеренного» и даже верноподданного молодого дворянина Гринева, поначалу считавшего Пугачева извергом, невольно испытывать к нему «сильное сочувствие».

В литературоведении последних лет справедливо отмечалось, что в центре «Капитанской дочки» стоит не образ Гринева и тем более не Маши, а Пугачева<sup>63</sup>. В самом деле, именно действиями Пугачева, решениями, которые

он принимает, судьбами «пугачевщины» определяется движение всего сюжета и развитие отдельных мотивов.

Пушкинский эстетический идеал выражен в повести, конечно, не в Гринева и не в Мироновых, этих по-своему честных, но ограниченных и малопоэтичных людях. Именно в изображении личности Пугачева, несмотря на наименование его в повести «ужасным человеком», «извергом» (слова Гринева, смягченные, однако, оговоркой: «злодеем для всех, кроме меня»), преобладает положительная эстетическая оценка, доходящая в некоторых местах повести до любования духовной красотой, мощным характером этого талантливого представителя народа, доведенного дикой жестокостью помещиков до крайнего ожесточения.

Первое же появление Пугачева в повести возбуждает симпатии к нему. Несомненно, этому способствует описание бурана, страшной метели, грозившей Гринева гибелью. «Я слышал о тамошних метелях и знал, что целые обозы бывали ими занесены», — говорит Гринев, характеризуя опасность положения. «Его хладнокровие ободрило меня», «сметливость его и тонкость чутья меня изумили», «живые большие глаза так и бегали», «лицо его имело выражение довольно приятное, но плутовское», — таким воспринял Гринев «вожатого». Яркий, образный язык, которым он изъяснялся с яицким казаком, его неиссякаемая жизнерадостность дополняют впечатление встречи с «мужиком», наружность которого показалась Гринева «замечательна». Это впечатление не изменилось и после того, как обнаружилось, что «вожатый» оказался предводителем крестьянского восстания, по одному слову которого совершались страшные казни (свидетелем их оказался и рассказчик, сам угодивший было на виселицу). В главе «Незванный гость» с небольшими изменениями повторяется характеристика облика Пугачева: «Черты лица его, правильные и довольно приятные, не изъясляли ничего свирепого».

Этим словам придан полемический оттенок. Теперь Гринев уже знает, кем оказался его знакомец-вожатый, и все же подтверждает: «Ничего свирепого». Снова упоминается и свойственное Пугачеву «выражение насмешливости». Если мы вспомним, что Пушкин, говоря о чертах русского народа, отмечал в их числе «какое-то весе-

лое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться», то станет особенно понятным смысл подчеркивания этих особенностей облика Пугачева как типичических особенностей народного героя. Тонкими штрихами отмечена и широта натуры Пугачева («Казнить так казнить, миловать так миловать»), столь рельефно проявленная в его отношении к Гриневу и участию в судьбе Маши («Глаза у Пугачева засверкали. «Кто из моих людей смеет обижать сироту? — закричал он. — Будь он семи пядей во лбу, а от суда моего не уйдет»).

Вся эта трактовка облика Пугачева, включая замечание о том, что в лице его не было «ничего свирепого», была полемически направлена против официозных описаний, в частности против характеристики, которая была дана в «Истории войска Донского», где автор, В. Броневский, писал: «Емелька, корыстолюбивый, как бессмысленный разбойник, *свирепый*, как тигр, грабил и лил человеческую кровь без цели, без нужды и резал, мучил только для того, чтобы резать и видеть кровь, льющуюся к ногам его»<sup>64</sup>. Опровержением взгляда на образ Пугачева как на «злодея», в «естестве» которого не было «ни малейшей искры добра», является и разрешение конфликта — спасение «капитанской дочки». Если царский генерал, к которому обращается Гринев, обнаруживает полнейшее бессердечие и позволяет себе даже иронизировать над чувствами Гринева, то для Пугачева пламенная любовь Гринева к Маше достаточный мотив, чтобы освободить дочь своего врага — капитана Миронова. «Казалось, суровая душа Пугачева была тронута... «Возьми себе свою красавицу; вези ее, куда хочешь, и дай вам бог любовь да совет!»

Но самые яркие эстетические оценки, выражающие отношение Пушкина к Пугачеву как личности, овеянной романтикой подвига, поэзией неукротимого вольнолюбия, содержатся в описаниях стана мятежников (главы восьмая и одиннадцатая).

Характеристики Пугачева и его сподвижников овеяны в повести поэтическими образами и мотивами устного народного творчества. В восьмой главе пугачевцы поют «заунывную бурлацкую песню». Эта песня упоминается первоначально в повести «Дубровский» — ее поет караульщик Степан у земляного укрепления, возведенного крестьянами в дремучем лесу. Но там приведены только

первые две строки. В «Капитанской дочке» песня приведена полностью:

Не шуми, мати зеленая дубравушка,  
Не мешай мне доброму молодцу думу думати.  
Что завтра мне доброму молодцу в допрос идти  
Перед грозного судью, самого царя.  
Еще станет государь-царь меня спрашивать:  
«Ты скажи, скажи, детинушка крестьянский сын,  
Уж как с кем ты воровал, с кем разбой держал,  
Еще много ли с тобой было товарищей?»  
«Я скажу тебе, надежа православный царь:  
Всеё правду скажу тебе, всю истину,  
Что товарищей у меня было четверо:  
Еще первый мой товарищ — темная ночь,  
А второй мой товарищ — булатный нож,  
А как третий-то товарищ — то мой добрый конь  
А четвертый мой товарищ — то тугой лук,  
Что рассыльщики мои — то калены стрелы»  
Что возговорит надежа православный царь:  
«Исполать тебе, детинушка крестьянский сын,  
Что умел ты воровать, умел ответ держать!  
Я за то тебя, детинушка, пожалую  
Среди поля хоромами высокими,  
Что двумя ли столбами с перекладиной».

Смысл этой «любимой песенки» Пугачева в прославлении несгибаемого мужества «доброего молодца», который обречен на гибель, но не падает духом, не склоняется на милость царя и не выдает своих товарищей. После этой песни в повести следуют слова, вложенные в уста Гринёва: «Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам, и без того выразительным, — все потрясало меня каким-то пиитическим ужасом».

Для характеристики мироощущения Пугачева еще более важен другой эпизод: Гринёв уговаривает его отстать от сообщников и покаяться, «прибегнуть к милосердию государыни». Пугачев предвидит возможность измены: «Ребята мои умничают. Они воры. Мне должно держать ухо востро; при первой неудаче они свою шею выкупят моею головою». (Пушкин основывался на фактах действительной биографии Пугачева: после разгрома его отрядов он скрылся в заволжских степях, но был захвачен группой казаков, боявшихся разделить судьбу своего вождя, и отдан в руки военного начальства.) После

того как читатель узнаёт, что Пугачев сознавал трагичность своей судьбы, с особенной силой воспринимается рассказанная им «с каким-то диким вдохновением» калмыцкая сказка об орле и вороне.

Широкой эпичности образа Пугачева способствует и система эпитафий<sup>65</sup>. Так, в главе «Вожатый» с образом не Гринева, конечно, а Пугачева соотносил Пушкин эпитаф, заимствованный из старинной песни:

Сторона ль моя, сторонюшка,  
Сторона незнакомая!  
Что не сам ли я на тебя зашел,  
Что не добрый ли да меня конь завез:  
Завезла меня, доброго молодца,  
Прытость, бодрость молодецкая,  
И хмелинушка кабацкая.

Иносказательно характеризуется Пугачев и эпитафиями к главам «Осада города» и «Мятежная слобода». Первый из них, взятый из Хераскова, ассоциирует образ орла с рассказанной Пугачевым сказкой об орле и вороне:

Заняв луга и горы,  
С вершины, как орел, бросал на град он взоры,  
За станом повелел соорудить раскат,  
И, в нем перуны скрыв, в ночи привезть под град.

Второй эпитаф своей символикой тоже связан с образом Пугачева:

В ту пору лев был сыт, хоть сроду он свиреп.  
«Зачем пожаловать изволил в мой вертеп?» —  
Спросил он ласково.

Этот эпитаф, подписанный «А. Сумароков», но на самом деле сочиненный Пушкиным, предваряет описание встречи Гринева с Пугачевым («А, ваше благородие! — сказал он мне с живостию. — Как поживаешь? Зачем тебя бог принес?»).

Полная риска, радости побед, героики сопротивления, жизнь Пугачева противопоставлена в повести бесцветной жизни капитана Миронова, сложившего свою голову по долгу службы царской. Эпитаф к главе «Приступ» как бы обобщает жизнь и судьбу Миронова. Этот эпитаф заимствован из народной песни:

Голова моя, головушка,  
Голова послуживая!

Послужила моя головушка  
Ровно тридцать лет и три года.  
*Ах, не выслужила головушка*  
*Ни корысти себе, ни радости \**,  
Как ни слова себе доброго  
И ни рангу себе высокого;  
Только выслужила головушка  
Два высокие столбика,  
Перекладинку кленовую,  
Еще петельку шелковую.

Характеры Пугачева и его сподвижников контрастно противопоставлены также вялым, бесцветным характерам царского генерала и чиновников, считавших, что «благо-разумнее оставаться под прикрытием пушек за крепкой каменной стеной, нежели на открытом поле испытывать счастье оружия».

«Капитанская дочка» является ярчайшим свидетельством того, в каком направлении развивалась основная тенденция творчества Пушкина. Начав с поэтизации в романтических поэмах гордого, разочарованного героя, порвавшего с «светом», Пушкин пришел в результате своей эволюции к поэтизации подлинного героизма и увидел его там, где он проявляется во всем своем величии и красоте, — в жизни народа, в его борьбе за волю. «Жестокость» пугачевцев, которую он не принимал, не закрыла от него поэзии неукротимого народного протеста, поэзии, воспринятой умом и сердцем человека новой эпохи и запечатленной им с необычайной силой гения.

В деятельности Пушкина проявилась в многогранных формах взаимная зависимость смелого художественного новаторства и умения чутко отзываться на требования и запросы времени. Стихи и поэмы, повести, критические и исторические сочинения, дневники, письма—все наследие Пушкина говорит, что почти не было ни одного крупного события, которое не вызвало бы в той или иной степени его живейшего отклика. Недаром он называл и собственную поэзию и поэтическое творчество вообще эхом народа, эхом окружающей действительности. Такое творчество ничем не похоже на бесстрастную летопись. Бурный поток, пестрота современной истории отражались в пуш-

---

\* Подчеркнуто мною. — Б М.

кинских произведениях, в которых не только запечатлена непрерывность исторических событий, но во многом угаданы породившие их причины. В процессе постоянного обогащения художественного творчества самой острой, самой злободневной проблематикой современности и рождался новый художественный метод, позволявший проникать в сокровенную сущность происходящего. Видеть не только результаты, но также скрытые пружины человеческих действий, изображать разнообразные характеры в их индивидуально-неповторимом своеобразии и одновременно в их типической обусловленности. Вместо старого идеала классицизма, сконструированного на основе отвлеченных незыблемых схем, вместо идеала романтизма, вдохновленного неясными, иногда зыбкими стремлениями и предчувствиями, возникал новый идеал, в котором уничтожался разрыв между поэтическим творчеством и действительностью.

Искусство, поднятое Пушкиным на высочайшую ступень эстетического совершенства, стало вместе с тем жизненно необходимым делом, могучим средством познания мира, чудесной школой воспитания ума, воли, чувств. Так были открыты новые пути художественного творчества. Следуя по этим путям, совершали все новые и новые открытия Лермонтов и Гоголь, Тургенев и Толстой, Чехов и Горький: ведь эстетические принципы, открытые Пушкиным, — это принципы постоянного совершенствования и постоянного новаторства, которое рождается не в узкой сфере внутрилитературного ряда, а непрерывно развивающейся жизнью, напряженными поисками ответов на жгучие вопросы бытия.

Вот почему слова Горького о Пушкине как «начале всех начал» нужно относить не только к XIX веку, но и к литературе сегодняшнего дня, воодушевленной благородным стремлением быть эхом нашей великой эпохи и великого, освобожденного народа.

*Ленинград*  
*1946—1956 гг.*